

ЕКРАНИЗАЦИИТЕ В БЪЛГАРСКАТА АНИМАЦИЯ

Доц. Невелина Попова¹⁸³

Резюме: *Тази статия е посветена на екранизациите в българската анимация, на спецификите на повествователните и поетични модели при анимационната адаптация на различни литературни текстове.*

Ключови думи: *екранизация, анимационна адаптация, повествователни и поетични модели, жанр, авторски прочит, пластични решения, анимационни техники, смислови акценти.*

Адаптацията на литературни текстове от всякакъв жанр е постоянна практика и в киното, и в анимацията. Тя е чудесна школа за усвояване на сценарното майсторство. По своята същност всяка екранизация е създаване на метатекст, повторно раждане на един съществуващ вече художествен свят, трансформация на словесната образност на езика на екранните изкуства. Много са авторите, които се занимават с проблемите на киноекранизацията: Андре Базен и Жан-Клод Кариер, Сергей Айзенщайн и Всеволод Пудовкин, Виктор Шкловски, Борис Айхенбаум и Юрий Тинянов, Зигфрид Кракауер, Умберто Еко и Пиер Паоло Пазолини, Валентин Туркин, Йосиф Маневич и Евгений Габрилович. От съвременните англезични автори особено ценя книгата на Брайън МакФарлейн *От романа към филма*, както и сборника *Адаптацията* - под редакцията на Джеймс Неърмор. Сред най-проникновените текстове за екранизацията са размислите на Фредерико Фелини, Робер Бресон, Милош Форман, Андрей Тарковски, Акира Куросава. На това огромно поле за мен се открояват и две български монографии, впечатляващи с дълбочината и мащаба си: *Екранизацията – вечен спор?* на Вера Найденова и *Текстове в движение – проблеми на превода и адаптацията* на Искра Николова.

Тази моя работа е посветена на анимационните екранизации. Задачата ми е да разгледам спецификите на анимационната адаптация на различни литературни текстове. И тъй като сме в 100 годишнината на българското кино, ще използвам за примери само български анимационни филми, чиито сценарии са създадени по съществуващи словесни текстове. Точно от такъв ракурс българската анимация не е разглеждана, макар че самите филми през годините са били обект на постоянни анализи.

¹⁸³ Трета година докторант, тема на дисертационния труд: *Драматургичното пространство на анимацията*, научен ръководител: проф. Анри Кулев

Следвайки своята най-обща двуделна драматургична класификация: на повествователни и поетични модели, аз ще започна с **повествователните екранизации**.

И най-беглият поглед към нашата анимация през годините е достатъчен, за да се убедим колко устойчиво присъства разказваческото изкуство в българската анимационна школа. От множеството повествователни жанрове, към които се обръщат аниматорите в търсене на сюжети, приказката е най-предпочитана. Именно народните приказки с фолклорната им образност се оказват плодотворната основа за емблематичните за българската анимационна школа притчови миниатюри, доминиращи през 60-те и 70-те години на миналия век..

Притчовата анимационна миниатюра като любимо дете и запазена марка на българската анимационна школа по своята същност е кратка повествователна форма. Водещ при нея е добият цялостен разказ – с центрирана фабула, неочакван парадоксален обрат и ярък персонажен свят. Вероятно не е случайно, че интересът към вълшебните народни приказки в нашата анимация е по-слаб, за сметка на трайния интерес към битовите приказки и приказките за животни. Те именно се оказват истински благодатен материал за сатиричните съвременни анимационни прочити. Пародийната авторефлексия на тези филми е част от един по-всеобхватен процес, свързан с осмислянето на народопсихологията и националната ни идентичност. Езоповият език и алегоричната иносказателност, с която авторите на притчовите миниатюри се опитват да избягат от капаните на социалистическата цензура, се оказва плодотворен за *феномена българска анимация* (Герчева, 1983). Фолклорните персонажи и популярните приказни мотиви са отчетливо разпознаваеми във филми като *Ябълката* (1963) на Тодор Динов и Стоян Дуков, *Тримата глупаци* (в различните им превъплъщения през различни години на 70-те, сц. Анастас Павлов, по авторизираните приказки за глупаците на Елин Пелин), *Умно село* (1972, сц. Дора Смедовска) и *Вълча сюита* (1988, сц. Мирон Иванов) на Доньо Донеv, *Дупката* на Зденка Дойчева (1966, сц. Панчо Панчев), *Веселяци* на Пенчо Богданов (1969, сц. Иван Веселинов и Слава Трифонова), *Сряда срещу вторник* (1986) на Христо Топузанов, *Февруари* (1978) на Стоян Дуков, заедно с цялата му календарна поредица, която все още не е приключила.

Тезата ми, че тези филми са екранизации, може да бъде оспорена: сценарият на нито един от тях не е създаден по конкретна приказка, както е при най-разпространения тип екранизации (каквато е например *Тайната на златните обувки* на Тодор Динов, от 1959). Зад успешните притчови анимационни миниатюри винаги стоят интересни авторски сценарии, със свободно вариращи приказни сюжети. **Подходящата драматургична формула за този тип екранизации е „по мотиви на...” и дори съвсем свободната „по идея на...”. В случая нямаме като първоизточник конкретен текст, авторите работят изобщо с български народни приказки.** Защото фолклорният ни приказен свят може да се разглежда на едно друго ниво като цялостен корпус, като разклоняващ се жив свят, с повтарящи се

характерни персонажи, сюжетни архетипни ситуации и множество ходове (по Владимир Проп), които могат да бъдат свободно интерпретирани. Семантиката на всяка една от тези интерпретации, обаче, се изгражда от върху устойчивите значения на разпознаваеми нашенски образи. Обръщайки се към идеите на Юнг, можем лесно да изведем тези образи от колективно безсъзнателното, от родовата ни генетична памет. Всичко това ми дава достатъчно основание да определя споменатите филми като авторски екранизации: по мотиви на български народни приказки. За българската анимация това се оказва един успешно работещ модел. **Модел, при който приказката се превръща в притча.**

Във всички тези случаи драматургичните стратегии са свързани с повествованието, с изграждането на добър разказ, със свободното използване на различни, но познати приказни мотиви. Каквито и да са пародийните ходове и фабулните вариации, както и да се променя характерът и броят на персонажите, те винаги запазват връзката си с архетипното сюжетно ядро, с типичните приказни мотиви и образи, спрямо които се и съизмерват, дори когато ги преобръщат и отричат. Персонажите се движат с приказна лекота и по хоризонтала - през девет царства в десето, до край света, и по вертикала - между горния и долния свят. Това е един повтарящ се персонажен свят от юнаци и лъжеюнаци, вълци и овце, ламии и змейове, умни селяни и царски дъщери, и разбира се, вечните нашенски глупаци и хитреци, заедно безкрайните превъплъщения на глупостта, мързела, наглостта, ураджийството. Ето някои примери: Тримата братя стават четирима, но малкият пак е този, който проправя пътя и опитомява ламията; само че наглостта и себичността на брат му са така големи, че дори и на ламията ѝ се пръсва сърцето (*Ябълката*); след като гладния, съблазняващ овцете с оперни арии, вълк е хванат, овчарите изколват всичките си овце, за да отпразнуват победата (*Веселяци*); във *Февруари* на Стоян Дуков мъжете – хитреци, чиято мъжественост се изчерпва с хитрата лъжа и с имитацията на вълчи вой, успяват само временно да се скрият в крайпътното ханче, където ги намират собствените им жени, за да ги погнат с точилките; след решителните действия на природозащитниците не само опитомените вълци променят своята природа, но и овцете: те стават по-агресивни и кръвожадни и от самите вълци (*Вълча сюита*); от много ум и мъдруване *умното* село накрая наистина потъва (*Умно село*); във филма на Христо Топузанов заедно с абсурдните действия на персонажите и самото време се преобръща (*Сряда срещу вторник*). Така, както няколко години по-рано Слав Бакалов успя да преобръне в своя знаменит *Пасторал* цялото ни национално пространство, фрагментирайки го в поредица от знакови абсурди от живота на едно село, обигравайки пак познатите фолклорни мотиви и развенчавайки мита за българското трудолюбие и добродетелност. За мен *Пасторал* е крайната точка на една трайна тенденция, изследваща и развенчаваща националния ни характер; модернистичен финал на центрираното повествование в класическата притчова миниатюра.

Във всички случаи пародийността е ключът към преобразуването на фолклорните мотиви. Всеки отделен филм в своята цялост носи почерка и натюрела на своя автор, но едновременно с това той може да се разглежда и като част от един многовариантен мегасюжет – за българските нрави. Тези филми покриват цялата гама на комедийното – от незлобливия хумор до сарказма и черния абсурдистки хумор. Но винаги - с ирония.

Митовете и легендите си остават друг неизчерпаем източник за повествователните екранизации. Тодор Динов прави първите копки и на това поле с 22 минутния **Юнак Марко** от 1955 година. Филмът е мащабна за времето си продукция, която естествено носи *белезите на догматичното табу върху художествените решения* (Маринчевска 2001:44). Плахата стилизация, натуроподобието и патетиката са характерни за решението на образа на легендарния народен закрилник. Този филм не само успява да разкаже легендата, но и да повдигне професионалното самочувствие на аниматорите в студията. През 1959 година Тодор Динов прави **първия си филм за Прометей**. Това е важен филм за нашата анимация, защото в него авторът вече изгражда един откровено условен и символен сюжет. Заедно със сценариста Хаим Оливер Динов взима само малка част от митологичния сюжет – като отправна точка за разгръщане на авторските си идеи. След като Прометей открадва огъня от Зевс, започва неговото преследване през вековете, при което огънят от олимпийски символ се превръща в локомотив, в параход, после генерира електричество, „разчупва“ атома, а накрая създава робот и ракета. Митът се оказва прекрасен материал за тази авторска анимация - едно относително ново явление у нас през онези години. В този възпяващ техническия прогрес филм Динов вече *усвоява териториите на абстрактното, отвлечено мислене, изразено чрез алузиите, които могат да се породят от анимационния условен образ* (Маринчевска 2001:65). Във втория си митологичен филм **Прометей ХХ** (1970) Тодор Динов сменя гледната точка и оптимистичната интонация: сюжетът на филма доказва, че обществото не се нуждае от светлина и новаторство и търси всякакви начини да унищожи носителя на огъня. Филмът е структуриран в три части – от три новели. В първата пожарникари искат да загасят Прометеевия огън. Във втората му открадват огъня, а в третата иронията е съвсем горчива – Нерон му взима огъня, за да подпали Рим. Това е нов тип повествование. Тук вече Динов работи с асоциативна фрагментарна структура, като въвежда изразителни лайтмотивни интермедии: препускащ кон, гълъб, дух, земно кълбо. Техните метаморфози съединяват трите новели на полето на мисълта и философското послание. С тяхната стремителна пластика се внушават идеите на автора за силата на свободния дух и порива, за неизтребимостта на светлината. Въпреки безумията на историята.

Към **митологичните сюжети** се обръщат и други наши анимационни автори: Стоян Дуков със *Сизиф* (1974), Иван Веселинов и Генчо Симеонов с *Ромул и Рем* (1968), Константин Пероноски в *Пенелопа* (1978, сц. Дора

Смедовска), Николай Тодоров в *Одисея* (1979). Митът наистина се оказва незаменим материал за актуални съвременни интерпретации. Тези най-често сатирични прочити се вписват отново в модела на притчовата анимационна миниатюра. Авторите си служат много свободно с архетипното вечно ядро, заложено в митологичния сюжет. Ярък пример за такава сатирична интерпретация е вървящият по въже срещу вятъра човек от филма на Николай Тодоров. Оказва се, че той не се стреми към дома си, а към една висока площадка с много хора, които до преди миг са духали срещу него. И той става един от тях, включвайки се в масовото духане срещу поредния вървящ по въжето човек.

Интересно е, че **в нашата анимация няма много екранизации по конкретни повествователни и драматургични текстове.** Може би част от обяснението е свързано с това, че в студийната система на САФ *София* има добре работещо драматургично-редакторско звено, което работи активно за създаване на авторски оригинални сценарии, оставяйки екранизациите на по-заден план.

Птици (1966) на Иван Андонов по пиесата на Константин Павлов, **Суматоха** (1986) на Иван Танкушев по Йордан Радичков и **Три сестри и Андрей** (2009) на Борис Десподов и Андрей Паунов са по-скоро изключения. Изключително сложният философски текст от пиесата на К. Павлов е решен от художника-експериментатор Иван Андонов чрез *строгата експресивност на изрезковите птици* (Маринчевска 2001:164): черно-бели условни образи, разположени в едно граничецо с абстракцията пространство – пространство на идеите и внушенията. А годината е само 1966!...

Двайсет години по-късно в дебютния си филм Иван Танкушев успява да създаде на основата на Радичковия текст един *„неочакван синтез от митологично-балканското (пак ламята и златната ябълка), битово националното (недокланото прасе, оскубаните гъски, кръчмата като централно поле на действието) и парвенюшко-съвременното (балонът, фотоапаратът Сапон и картичките от Париж)* (Маринчевска 2001:269). В това пространство таблата е по-важна за героите от опазването на ябълката. А варенето на ракията е почти сакрално събитие. Идиличният пейзаж с бели спретнати къщурки на розов фон не само рамкира, ами и увековечава иронията на абсурдното нашенско битие, създавайки *усещането за алогично, объркано, донякъде впиянчено и примитивно, но и неизтребимо жилаво единство в самосъзнанието на българина... един абсурден национално-подсъзнателен хаос, идващ от междинното положение на голяма част от нацията, раздвоена между селото и града, между родните места и „Европата“... между самоувереното пъчене и най-древните митологични пластове, към които се отнася с насмешка под мустак, но не ги забравя.* (Маринчевска 2001:269).

Три сестри и Андрей на Борис Десподов и Андрей Паунов е ярка и провокативна екранизация, обиколила с успех световните фестивали.

Прочитът на Чеховите *Три сестри* като абсурдистка черна комедия при първо гледане е стряскащ и съвсем разбираемо може да не бъде приет от почитателите на Антон Павлович. Натуралистичната жестокост на детайлите и гротеската в разпознаваемото живо актьорско присъствие са същностни за този сюжет. Интересно е драматургичното решение да се разкаже за остарелите Чехови герои в първите години след Октомврийската революция. Филмът е една ужасяваща експресивна метафора на осакатения живот, превърнал се в безсмислен и механично повтарящ се навик. Това само по себе си е Чехова тема. Йосиф Сърчаджиев, Илка Зафирова, Златина Тодева и Гергана Джикелова са главните действащи лица. Заснети са първо на зелен екран и след това, кадър по кадър, образите им са разрисувани с пастели, за да се получи търсената от авторите *суперреална живопис в движение*. Те са тръгнали от живото присъствие на актьорите, механизирайки чрез рисунката и покадровата снимка нормалните им човешки реакции.

Гротеската се изгражда на всички нива на условността от подчертано реалистични елементи, вътре в затвореното пространство: чрез живописните акценти в жестовете и накъсаните движения на героите, под стържещите звуци на чудатия механизъм с макаратата и развалената грамофонна плоча...

При разглеждането на повествователните екранизации не можем да подминем двата първи пълнометражни филми в нашата анимация, дори само заради заглавията им: *Нарекохме ги Монтеки и Капулетти* на Доньо Донеv (1985, сц. Димо Боляров) и *Планетата на съкровищата* на Румен Петков (1982, сц. Борис Ангелов и Йосиф Перец). В случая и *Ромео и Жулиета* на Шекспир, и *Островът на съкровищата* на Стивънсън, са само повод, източник на вдъхновение, на архетипна ситуация. И в тези случаи свободното използване на отделни мотиви от литературния първоизточник е основен принцип на драматургичната работа. Доньо Донеv е създал поредната си рисуван пародия на българските нрави, в която представителите на двата враждуващи рода – белодрешковците и чернодрешковците, решават да се сродят, без да се интересуват какво чувстват децата им. Надежда Маринчевска много точно определя филма като *Ромео и Жулиета по шопски*. В *Планетата на съкровищата*, комбинирайки рисунка и изрезка, Румен Петков създава една фантастична приказка за бъдещето, с антиутопични елементи, в която героят трябва да премине през различни изпитания, за да намери по звездната карта капсулата на живота - едно безценно съкровище, скрито не на остров, а на друга планета; то единствено ще може да спаси живота на бетонизираната ни земя. Двата филма, колкото и да са различни като жанр и послания, си приличат по рехавата си, по-скоро серийна драматургия, което се обяснява с постепенното заснемане на различните епизоди в рамките на една година. Серийните поредици изобщо са характерни за нашата анимация от 70-те и 80-те години. Успешните единични филми често стават основа за пореден

сериал. Примерите са много – от глупаците на Доньо и Робинзонадата на Стоян Дуков до множеството детски сериали като *Жоро, Шаро и Мара* (реж. Пройко Проиков), *Чоко и Боко*, *Двете жабчета*, *Приключенията на Шаро и Телефонът на желанията* (реж. Румен Петков), *Малкият змей* (реж. Слав Бакалов) и др. За детските филми по това време има специални квоти, тъй като е излязло постановление на ЦК на БКП за възпитателната роля на детското кино. За съжаление, свръхпроизводството води често до повторемост на образите, до елементаризиране и идеализация на детския свят, до банални драматургични ходове и дидактични интонации. Макар и толерирани, тези филми снижават общото качество на детската анимация.

Тази година, след едно дълго прекъсване и липса на по-големи български продукции, очакваме да видим новия пълнометражен анимационен филм на Анри Кулев, екранизация на приказката на Валери Петров *Лук*.

Самото споменаване на Валери Петров е естествен преход от повествователните към поетичните екранизации. Макар че едни от най-прекрасните ни филми в анимацията са по сценарии на Валери Петров, те не са екранизации, а са създадени по оригинални анимационни сценарии. Вероятно малкото екранизации на поетични творби в българската анимация също може да се обясни с факта, че повечето от редакторите-драматурзи на САФ *София* бяха и поети. До Валери Петров и Христо Ганев през 80-те години стоят имената и напо-младите им събратя по перо Виктор Самуилов и Васил Сотиров. Работата им на професионални сценаристи ги кара да създават оригиналните си анимационни сюжети. Само при едно най-широко разбиране на екранизацията като отключване на един цял художествен свят, някои от сценариите на тези автори биха могли да се възприемат и като екранизации на собствените им поетични книги. Сценарият на Виктор Самуилов *Гарсонiera* (1979, реж. Анри Кулев, Николай Тодоров) е точно такъв пример за екранизиране на собствения художествен свят на поета – той е изграден по мотиви от стихосбирката му *Нощем тръгват снегорини* (1977).

Но фактът си е факт: екранизациите на конкретни поетични творби в българската анимация се броят на пръсти. Това не им пречи да се превръщат в ярки явления.

Парижкият дъжд на Тодор Динов е създаден по едноименната поема на Веселин Ханчев. Филмът се появява през 1980 година. Анимационната техника е комбинирана – съчетание от натура, колаж и рисунка. Както отбелязва Надежда Маринчевска, този филм изразява една *дълбоко лична промяна* в творческия път на Тодор Динов. Това е една импресионистична творба на нюансите, в която авторът *се отказва от привичния за него рационален разказ*, за да създаде един дълбоко емоционален сюжет, изграден от лиричните състояния на героите. Сложна и деликатна творба, истинска анимационна поема.

В средата на 80-те години Анри Кулев и Николай Тодоров работят отново заедно, за да създадат прекрасната телевизионна поредица по

Анини приказки на Стефан Цанев. Анри Кулев е режисьор на *Кой вижда по-надалече* (1983), *Приказка за пътя* (1985), *Как маймуните произлезли от човека* (1987), а Николай Тодоров на *Приказка за трите патета*. Това са едни от най-добрите детски филми в българската анимация. Ето че *изненадата и в детското кино* отново е свързана с имената на бунтарите модернисти – Анри Кулев и Николай Тодоров. След ранните си сложни философски филми в *Анини приказки* двамата автори се обръщат към едно *комуникативно кино с много широк адрес, при това без да прибягват до естетически компромиси* (Маринчевска 2001:252). Истинско чудо е, че модернистичният сложен рисунък и различните пространствени и колажни експерименти не само не пречат на детското възприятие, но като че ли още по-силно приобщават детето към чудото на анимационната плазматичност. Макар всички филми от поредицата да са изключително артистични, за мен най-зашеметяващ си остава *Приказка за пътя* – с вихрената си мощна рисунка и тоталната анимация на антропоморфните типажи – в непредвидимо живото пространство на кръстосващите се пътища. Това са филми мюзикъли, с богата анимационна хореография. Текстът на стиховете преминава в песните и ариите на различните типажи, после се прибира в задкадровия глас на разказвача Любен Чаталов и отново, като фойерверк, се влива в песента и танца. И четирите *Анини приказки* са пленителни и оставят у зрителя усещането за невероятна свобода и радост, каквато само анимационните превъплъщения могат да ни дадат...

В началото на 90-те години на сцената на анимационните екранизации у нас се появява Цветомира Николова. Тя ни подарява в детските си филми един пъстър, преливащ от живот, свят, населен с деца и щурчовци, кенгура, папагали и всякакви странни пернати птици и животинки... Сюжетът на повечето от нейните филми се гради върху детски стихове и фолклорни мотиви: *Щурчо* (1990) е по стихове на Асен Разцветников, *Ревла* (2005) е по нашенски вариант на детски стихове от Агния Барто, *Папагалските залъгалки* пък е проект за анимационна поредица – по приспивни песни, броилки и гатанки от десет различни страни, на която Цветомира Николова е сценарист. През 2008 тя и Анна Харалампиева реализират първите два епизода на поредицата – *Австралия и Япония*. Впечатляваща е изследователската култура на авторката, сериозността, с която тя търси корените на всеки образ и сюжет – винаги в определен културологичен контекст. Изграждането на целия анимационен разказ върху зададена ритмограма, освободеността на задкадровия глас, диалогичността му и смяната на гледните точки зад кадър са характерни за поетиката на тези толкова пластични и живи детски филми. В детския анимационен свят Цветомира Николова въвежда смело гротеската и абсурда, намира анимационни решения за nonsensните рими. Това са все нови, необичайни, неразработени у нас екранизационни територии.

През 2000-та година се появява анимационният филм на Георги Георгиев *Две хубави очи* – по Яворовото стихотворение, посветено на Мина. Пристъпването към този бисер на българската поезия изисква изключителен

кураж и убеденост в поетичните експресивни възможности на анимацията. Георги Георгиев изгражда един изцяло асоциативен сюжет, на принципа на музикалната драматургия. Тъй като авторът не е вече между живите, нямах възможност да видя отново този филм. Споменът ми от 2000-та година е свързан с преливащи се абстрактни линии и форми, с една абстрактна живописна хореография. Ритмично, лайтмотивно филмът създава усещане за докосване, сливане, разминаване... Музика, лъчи...

Друга ярка анимационна екранизация на поетичен текст е *Луната със сините очи* на Пенчо Кунчев. Филмът е анимационна адаптация на *Песните на Билитис* на известния с еротичните си творби френски поет Пиер Луис (1870 - 1925). Пиер Луис написва своята еротична поема *Песните на Билитис* едва 14 годишен. Асоциативният поетичен сюжет ни въвежда в света на едно младо момиче от Древна Гърция, което живее сред горски нимфи, сатири и нощни сенки и е въввлечено в една странна любов. Изящен и красив филм, запомнящ се с еротичната рисунка, живописните метаморфози и особеността си декадентски дух. Филм, който продължава търсенията на своя автор на територията на анимационната поезия – от предишните му филми и най-вече от *Романс за вятъра* (1986), чиято тема също е свързана с пробуждането на женската чувственост и съзряването на едно момиче. Анимационните екранизации на чуждоезични литературни текстове винаги разкриват безкрайните възможности на анимацията да гради мостове между различните култури. Такъв художествен посредник е и *Луната със сините очи* на Пенчо Кунчев.

И накрая, съвсем накратко, тъй като вече съм писала за тях, ще се спра на още два филма, създадени от радикалния *Компот колектив*: *Анна Блуме* и *Щрих и стих*. *Анна Блуме* (2009) е блестяща екранизация на едноименната дадаистична поема на Курт Швитерс от 1919 година и е изключително рисков експеримент - да се уловят флуидните образи на страстта към една жена, емоционалните подсъзнателни потоци на желанието и автентичния дух на тази предизвикателна модернистична поема.

Филмът заразява на всички нива на възприятието със свободата и силата на анимационния език - с мощната сюрреалистична пластика, с играта на цветовете драматургия, в която черното и червеното неспирно се борят за надмощие, със звучащия задкадрово документален запис на гласа на самия автор... Многобройните наши и световни награди са заслуженото признание за смелите търсения на авторите на този филм. И за възможностите на анимацията да улавя и да изразява най-различни поетични стихии.

Щрих и стих (2014) е екранизация на 6 съвременни поетични текста – от Георги Господинов, Димитър Воев, Калоян Праматаров и Дилиан Еленков. Режисьори-художници са Аспарух Петров, Милен Витанов, Борис Десподов, Иван Богданов, Борис Праматаров и Дмитрий Ягодин. Филмът е нова за нашата практика явление с омнибусната си структура, в която съжителстват

шестте миниатюри. Отделните художествени почерци и елементите от различни художествени направления са част от общия радикален дух на филма. И в шестте миниатюри липсва цялостна фабула, повествователните елементи са сведени или до единична случка или са се превърнали във фрагменти, в разпокъсани метафорични образи, знаци и цитати, чрез които асоциативно се изгражда общата картина. Усилията и на шестимата художници-режисьори са насочени към максимално експресивното пренасяне на образите от литературата в анимацията, към изграждане на нов анимационен свят, със своя уникална образна система, категоричен в темата и внушения си.

Дойде време да кажем няколко думи и за студентските екранизации.

Фарът (2009) е най-награждаваният ни студентски филм за изминалите години, откакто съществува програма *Анимационно кино* в НБУ. Това е дипломната работа на Велислава Господинова, интерпретация на поемата на Жак Превер *Фаропазачът обича птиците*. Велислава е успяла да превърне поетичния текст на Превер в анимационна притча за абсурда и жестокостта на живота, за човешкото достойнство и трагичните последствия от нравствения избор. Изключителната графична и звукова експресивност превръщат *Фарът* в анимационна поема за убития полет към светлината и за невъзможните пътища на спасението - сред тъмните океански води. Мощен авторски филм, достигащ във внушенията си до най-съкровените и трагични измерения на живота.

Сиринга е дипломният филм на Пеню Кирацов от НАТФИЗ. Изящната моливна рисунка на Пеню Кирацов просто се лее в непрестанно метаморфозирация анимационен поток – ефирна и плазматична (по Айзенщайн), под звуците на флейтата и любовното преследване. Много красив поетичен филм, изчистен и тих, разказващ ясно и концентрирано целия митологичен сюжет, което се постига трудно и само по себе си е постижение. В случая авторският прочит не търси начин да промени и осъвремени класическата фабула, а се стреми да проникне в самата сърцевината на мита, като го изрази възможно най-органично, с езика на анимацията. На едно друго ниво този филм може да се разглежда като метафора на родството между митологичния и анимационния разказ.

Интересни студентски работи са *Рибарката* на Илиана Аспарухова по поемата на Кирил Христов, *Приказка за леглото* на Бианка Ташкова по Силвия Плат, *Слънце в банята* на Диляна Трайкова по Жак Превер, *Получател неизвестен* на Ивелина Василева по Велизар Николов, *Самотна луна* на Стилияна Динева по японски хайку, *Приказка* на Йордан Лазаров по мотиви на български народни приказки и други филми. За разлика от професионалното кино, в студентската анимация екранизациите са наша постоянна практика. Аз наистина съм убедена, че това е най-добрата школа по сценарно майсторство за младите аниматори.

Принципите на работа с поетичните текстове – и при професионалните, и при студентските работи, винаги изискват повишена асоциативност, умения да се работи с метафори, да се разкрива символния

потенциал на образите, да се фрагментира сюжета и да се поставят нужните смислови акценти. Ритъмът, интонацията, както и вътрешните образни рими на анимационния текст са от първостепенно значение. Важни за поетичните анимационни структури са играта с думи, с гледни точки, с мащабите, с формите и цветовете. Разбирането на сюрреалистичните и дадаистичните кодове също е от изключително значение за усвояването на експресивния поетичен изказ.

И финално – нека не забравяме, че при търсенето на най-органичното драматургично решение при екранизациите на различните словесни текстове няма универсални рецепти. Повторното раждане на творбата – на друг език, с други изразни средства, всеки път е едно чудо. За което е добре да сме подготвени.

БИБЛИОГРАФИЯ:

Герчева, Красимира. *Естетиката на анимационния филм*. С., Наука и изкуство, 1979.

Маринчевска, Надежда. *Българско анимационно кино 1915 – 1995*. С., ИК Колибри, 2001.

Маринчевска, Надежда. *Квадрати на въображението. Естетика на анимационните техники*. С., Титра, 2005.

Найденова, Вера. *Екранизацията – вечен спор?* София, Наука и изкуство, 1992.

Николова, Искра. *Текстове в движение – проблеми на превода и адаптацията*, С., ИК „П. Венедиктов“, 2005.

Brian Mc Farlane. *Novel to Film, An Introduction to the Theory of Adaptation*, Clarendon Press – Oxford, 1996.