

**БЪЛГАРСКА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ**  
**ИНСТИТУТ ЗА ЛИТЕРАТУРА**

**Светла Христова**

**СЦЕНАРИЙНИЯТ**  
**СЮЖЕТ**

**(проблеми на практическото обучение  
по сценарийна техника)**

**Автореферат**

**София 2009**

Дисертацията съдържа 208 страници, 5 приложения, 2 фигури и е илюстрирана с примери от филмовата практика. Библиографията съдържа 138 източника.

Дисертационният труд е обсъден и насочен за защита на разширено заседание на секция „Теория на литературата“ в Института за литература, БАН.

Дисертантката е преподавател в Департамент „Кино, реклама и шоубизнес“ в Нов български университет; където е водила курсове по писане на рекламен текст, практически аспекти на кинодраматургията, основи на сценарийното писане.

Докторант на самостоятелна подготовка.

Публичната защита на дисертацията ще се състои на ..  
.....г. от.....ч. в голямата зала на  
Института за литература при БАН, бул. „Шипченски про-  
ход“ № 52, бл. 17. Материалите по защитата са на разполо-  
жение на интересуващите се в Института за литература.

**БЪЛГАРСКА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ**

**ИНСТИТУТ ЗА ЛИТЕРАТУРА**

**СПЕЦИАЛИЗИРАН НАУЧЕН СЪВЕТ  
ПО ЛИТЕРАТУРОЗНАНИЕ**

**Светла Христова**

## **СЦЕНАРИЙНИЯТ СЮЖЕТ**

**(проблеми на практическото обучение  
по сценарийна техника)**

**АВТОРЕФЕРАТ**

**на дисертация за присъждане на образователната  
и научна степен „доктор“**

**Научен консултант:  
Проф. дфн Валери Стефанов**

**Рецензенти:  
Чл. кор. проф. ди Неделчо Милев  
Проф. дфн Огнян Сапарев**

**София 2009**

## СЪДЪРЖАНИЕ

Увод .....	7
<b>Първа глава „Теоретичен фундамент за анализ на структурата на сценарийния сюжет“ .....</b>	<b>10</b>
1.1. Наратология и сценарий .....	11
1.2. Фабула и сюжет .....	16
1.3. Единство на фабулните събития. Атракциони .....	17
1.4. Видове фабули .....	19
1.4.1. Класическа .....	19
1.4.2. Епизодична .....	20
1.4.3. Многофабулна .....	21
1.4.4. Антифабулна .....	21
1.5. Комуникативен статус на сценарийния жанр .....	22
1.6. Композиция на сценарийния сюжет. Екстатична композиция .....	24
1.7. Извори за сюжетни ядра в сценарийния наратив .....	25
<b>Втора глава „Принципи в сюжетното изграждане на киносценария“ .....</b>	<b>29</b>
2.1. Особено Драматично Събитие .....	31
2.2. Разказна логика .....	32
2.3. Време .....	33
2.4. Пространство .....	35
2.5. Наклонение (модус). Перспектива (Гледна точка) .....	35
2.6. Разказвачески глас .....	37
2.7. Информираност .....	38
2.8. Начини за свързване на епизодите (пунктуация) .....	39

<b>Трета глава „Киноспецифичното устройство на разказвателната структура като езиково средство в киносценария“</b> .....	41
3.1. Кадър (такт) .....	44
3.2. Сцена .....	45
3.3. Изграждане на сцена .....	45
3.4. Епизод .....	46
3.5. Акт .....	47
<b>Заклучение</b> .....	48
<b>Справка за приносите на дисертационния труд</b> .....	52
<b>Цитирана в автореферата литература</b> .....	54
<b>Публикации по темата на дисертационния труд</b> .....	55

## УВОД

Много важна причина да избира сценарийният сюжет за предмет на моя дисертационен труд, е професионалният ми ангажимент в НБУ като преподавател по кинодраматургия. В ежедневната си среща със студентите съм принудена непрекъснато да вдвоявам теорията и практиката на киносценария така, че те да се „римуват“, допълват и обясняват взаимно.

Особен вид литературно мислене е сценарийното мислене – то е извеждане на идея със средства, които словото подказва, но е безсилно да съгради само, а разчита на асоциации и композирани визуално-звукови внушения.

Надявам се, че когнитивният подход, който съм избрала за своята работа позволява голяма теоретична гъвкавост и увеличава познавателната стойност на текста. Той отразява разбирането ми за естеството на преподаването при художествено-творческите дисциплини. Без отчитането на особената диалектика между теорията и практиката преподаването е обречено на неплодотворно раздвоение, при което абстрактните формули и научните постановки се изучават самоцелно, а практиката се усвоява като занаят.

Осветляването на дуалното единство между теорията и практиката поражда проблеми при преминаването от реда на високо теоретичните текстове към обясненията на практиката. Разбира се, интеграцията на двете начала не е лесна за осъществяване, поради което подобни трудове не са много често явление, за да не кажа, че в България, в интересувашата ни област, те просто липсват. Настоящата тема придобива особено значение именно поради това, че киносценарийното изкуство е слабо изследвано в българската хуманитаристика. Не можем да се похвалим и с преводи на актуални автори, писали за неговите проблеми.

Раждането на дисертационният текст е резултат от целенасочена изследователска работа за проучване на множество научни източници, от които са почерпани мотивации за теоретичните постановки. Логично е за сценаристиката да се пише по-скоро с интерпретативната стихия на литературата, отколкото със строгата логика на научния текст. С това, раз-

бира се, не игнорирам необходимостта от усилия за научност в представянето на собствената си позиция по въпроса.

Актуалността на избраната тема се обуславя и от общите тенденции към все по-глобално форматиране на стандартите в преподавателската дейност по сценарийно писане и съдържанието на основните понятия в тази сфера.

За *предмет* на изследването е избрано използването на наратологични и киноспецифични принципи в създаването и въздействието на сценарийния сюжет. Изследването на техните функции, както и начините, по които тези категории получават киноспецифично езиково изражение и комуникативни възможности, би способствало за по-доброто разбиране и ориентиране в сложната структура на сценарийния сюжет.

*Целта* е чрез съпоставки между наратологични изследвания, категории и анализи и кинотеорията и кинопрактиката да се открият механизмите, които обуславят и изграждат смисъла на сценарийния сюжет, а също така и специфичното му въздействие върху зрителското съзнание. Желателно е да докажем, че знанията и уменията на съвременния сценарист трябва да се владеят в тяхната цялост и практическо приложение.

Във връзка с това трудът си поставя следните *задачи*:

- Да представи преглед на идеи и резултати от наратологични и литературоведски изследвания за сюжетобразуването и събитийната организация на литературното произведение.

- Да се опишат културните и художествени механизми на разказването в историята на фолклора и литературата, за да се разбере връзката им с изграждането и въздействието на сценарийния сюжет.

- Да се търсят разнообразни връзки между наративните практики и модели на сценарийния сюжет на макро и микро равнище, с цел изясняване специфичния механизъм на разказване в киносценария.

- Да се определи как жанрово се реализира сценарийният сюжет, ако се отчита комуникативният му модус.

- Киносценарият създава един условен художествен свят, с който ни въвлича в сложен емоционално-мисловен процес. Образите, предметите и явленията от сценарийната дейст-

вители имат художествен смисъл. С какви литературни категории и принципи се изгражда той?

- Подобно на другите изкуства, сценарийното изкуство има знаков характер. Художественият му смисъл се изгражда чрез вътрешно свързана система от знаци и пряко въздейства в рамките на времевото ограничение на прожекцията. Каква е специфичната природа на това, което служи за основен градивен елемент в този процес? На какви принципи киносценаристът разполага композиционно филмовото действие във времето и пространството на сценарийния сюжет така, че да постигне в ума и сърцето на зрителя пълното въздействие на авторската си идея?

Искрено се надявам, че опознаването на разглежданите в дисертационната работа сюжетоизграждащи принципи и наративни категории и похвати. биха улеснили задачата на сценариста да задържи вниманието на публиката върху това „какво ще се случи след това“. Биха му дали свободата да го направи по всеки един от начините, по които въображението му или изобретателността му в избора на наратологични категории и принципи му позволяват. А окончателното киноспецифично оформление на сценарийния текст ще даде максимално точна представа за неговите възможности.

## Първа глава

### ТЕОРЕТИЧЕН ФУНДАМЕНТ ЗА АНАЛИЗ НА СТРУКТУРАТА НА СЦЕНАРИЙНИЯ СЮЖЕТ

Всеки, който се е занимавал с теория на изкуството (да не говорим за практиката), знае, че термините тук са не само многообразни, а и често противоречиви. Напоследък, както се знае, и наричаните в миналото „точни науки“ не спорят за точност, камо ли науките за изкуството.

Съществуват различни школи за изучаване теорията и практиката на сценария, различни авторски ерудиции и методически ориентации.

В тази глава на дисертацията (10 – 101 стр.) с помощта на основни положения в наратологията аргументирам теоретично тезата си, че всеки сценариен сюжет съдържа в себе си културни и художествени механизми, характерни за по-ранни етапи в развитието на човешката словесност, които днес са динамично трансформирани и претворени, за да изпълнят активни естетически и социокултурни функции.

Изучаването на общите закони, които управляват създаването на всеки разказ е предмет на науката наратология. Тя представява интерес, защото може да се възприеме и като методология, която анализира структурите и механизмите на повествователния текст и се опитва да създаде модел за възможностите, чиито частни случаи се явяват отделните литературни творби.

Създаването на сценарийния сюжет не може да се анализира изолирано, извън контекста на художественото творчество, естетическите и социокултурните разбирания на конкретната му епоха. Затова е необходимо да бъде описан освен чрез присъщата взаимовръзка между диахрония и синхрония, също и чрез обществената и естетическата му функция в общия исторически процес.

Предмет на диахронното изследване могат да бъдат само реалности, отговарящи на двойното изискване за перманентност и вариативност едновременно. За наратива това са:

идея, персонаж, фабула, сюжет, диалог (монолог), език. Синхронното изучаване разглежда своя обект като система, оперираща или функционираща в настоящето.

Двойствената природа (драма и разказ) на сценария позволява такъв подход и осмисляне – смесване на високата теория и приложните, практическите сценарийни правила и така те да се допълват и обясняват взаимно.

В тази глава се търсят разнообразните връзки между нарративните практики и модели и сценарийния сюжет – на макро и микро равнище – с цел изясняване механизма на разказването в киносценария. Това поражда необходимостта от взаимното интегриране на структурализъм и херменевтика чрез рецептивноестетически методи, за да може да бъде разбрана професионалната и естетическата функция на повествователните въпроси.

Обяснение за избора на тази методология е съобразяването със старата аксиома, че за да се разбере един нов художествен принцип, трябва да се познава и старият. Защото съвременната сценарийна теория умело се възползва от моделни схематизации в художественото организиране на структурата, чиито резултати са издържали проверката на времето. Те съдържат сериозната идея, че всеки съвременен сценарий борави с универсални положения, от чиято комбинация се получава конкретният му смисъл.

#### 1. 1. Наратология и сценариен сюжет

Причина за търсения паралел между наратологията и сценарийния сюжет е лансираният от постмодерната философия и епистемология възглед, че наративът е най-разпространената и вероятно основна форма за предаване на човешките знания. Всеки сценариен сюжет използва някакъв тип повествование, чийто смислов свят се подчинява на определен наративен принцип, изучаван от науката наратология.

В киносценария най-важното е занимателната история, напрежението на интригата, привлекателният герой, интересната обстановка, специфичните ефекти – т.е. неща, които са надвербални структури и по-лесно могат да се преведат на друг семиотичен език без загуби, а често и с известна полза, защото кинематографичната изобретателност и убедителност не зависят пряко от качествата на литературния текст.

Колкото и да е специфична неговата природа, обаче, киносценарият е културен продукт и се поддава на анализ с методите на историческата поезика, която се занимава с изучаването на културни и художествени механизми, характерни за развитието на човешката словесност. С цел да се „осветлят“ наративните възможности на сценарийния сюжет, текстът на дисертацията прави преглед на някои основни наратологични идеи в изучаването на писателското майсторство през различни епохи, от различни автори.

Литературните дейци от епохата на немския романтизъм посочват универсални характеристики на художествено-то произведение: цялостност, обособеност, самодостатъчност (Мориц), кохерентност на творбата (Новалис). Херменевтичната идея на Шлегел, според която частите и цялото в произведението са в необходима кръгова или циклична връзка, по-късно прераства във формалистична – за литературното произведение като синтетично единство.

Размисълът на един от основателите на наратологията – Цветан Тодоров – за идейните корени на формализма и структурализма стига до констатацията: „Маларме наследява Бодлер, който се възхищава от Е.По, а последният е възприел идеите на Колридж, чиито теоретически работи се явяват кратки изложения на доктрината на немския романтизъм, следователно, и на Новалис“ (Тодоров 1998:348)

Изследвайки творчеството на Едгар По, френският поет и теоретик Пол Валери отбелязва, че никога преди Едгар По проблемът за литературата не е бил разглеждан в своите предпоставки и свеждан до проблем на психологията, никога не е бил подеман със средствата на анализ, в който логиката и механиката на ефектите са съзнателно използвани. За първи път отношенията между творбата и читателя са осветлявани и задавани като позитивни фундаменти на изкуството.

Пак на Пол Валери принадлежат идеите за „произволност на повествованието – на посоката и на продължението му“, за литературното занимание като обхватна комбинаторна игра вътре в една вече съществуваща система, каквато е езикът. Валери е упрекван, че довежда литературното творчество до математиката и че би искал да направи таблица с алгоритми за литераторите. Сергей Айзенщайн също е упрекван за математически изчисление при подбора на драматургичния материал.

Потвърждаването на подобни сходства в стратегията за избор на материала и определяне на възможностите за него-

вите трансформации не е случайно, то говори за обективна закономерност в творческия процес.

Владимир Пропп с „Морфология на вълшебната приказка“ (1928 г.) и „Исторически корени на вълшебната приказка“ (1946 г.) набелязва изключително продуктивен подход към изучаване на повествователната синтагматика. Пропп успява да докаже въз основа на анализа на повече от сто приказки, че какъвто и сюжет да се разработва в конкретната приказка, тя винаги се развива по една и съща схема. Той изследва причинността, последователността, динамиката, структурообразуващите действия, персонажите. Пропп доказва, че в метасюжета на приказката постоянните неща (инвариантите) са действията, независимо от индивидуалността на персонажите (вариантите).

По-късно Греймас работейки върху създаването на повествователна граматика използва митологичен материал като се опитва да синтезира „парадигматиката“ на Леви-Строс и „синтагматиката“ на В. Пропп.

„Героят с хиляди лица“ (1948 г.) на Джоузеф Кембъл повтаря в Юнгиански аспект идеята на Пропп за това, че приказките са повествователни схеми, предавани на поколенията като готови формули на човешките поведенчески модели, способни да оживеят от една нова нагласа. Подборът на събитията напомня повествователните функции на Пропп – напускане на дома, забрана, нарушаването ѝ, някой иска да има нещо, изпитания, получаване на вълшебно средство или помощник, борба или състезание между героя и антагониста, първоначалната беда или липса са преодолен и т.н. до щастливия край, където „врагът бива наказан“, а героят се жени и става цар.

В „Простите форми“ (1930 г.) немският изследовател Андре Жолес доказва, че всяка от тези форми (легенда, сага, мит, загадка, поговорка, казус, приказка, виц, меморабиле) притежава своя твърда сюжетна схема и свой въздействащ потенциал (напр. основните понятия на сагата са род, наследство и инцест и те определят вътрешната структура на космологичния ред, погледнат през тази призма – „Сага за Форсайтови“, „Буденброкови“, „Медея“, „Електра“ и др.).

Интересно е да се каже, че този автор се занимава с „обратимостта на сюжетите“ – една теза на Лотман (Лотман 1992:149), която е базирана на вече утвърдените повествователни матрици от Пропп.

Става ясно, че законите за структурите и механизмите на повествователния текст, както и опитът да се създаде модел за възможностите на литературния разказ, занимават поколениите изследователи.

Любопитно е, че нито „Морфология на вълшебната приказка“, нито „Простите форми“ на Андре Жолес оказват някакво влияние в литературата за доста дълъг период – чак до края на 60-те години, когато във Франция се заражда идеята за науката наратология.

„Библията“ на Холивуд – „Героят с хиляди лица“ също става приложима за киното доста след написването ѝ (1948) и то случайно – само благодарение на личното приятелство между Джордж Лукас и Джоузеф Кембъл, чийто чудесен резултат са „Междузвездни войни“.

Разсъждавайки за отношенията между наратологията и сценарийния сюжет трябва да отбележим приноса на един автор от преди 2500 години, чието произведение със значимостта си конституира общата теория на литературата, слага началото на първата систематизация на поетичното изкуство и в практиката неговите термини се ползват винаги, когато се говори за строеж на литературно или драматично произведение – Аристотел и неговата „Поетика“.

Идентифицирайки шестте основни компонента на трагедията, Аристотел ги формулира като 6 универсални елемента, които се съдържат във всеки драматичен сюжет, а именно: фабула (*mutoh's*), характери (*ethe*), език (*lexis*), мисъл (*dianoia*), зрелищна постановка (*opsis*) и музикална страна (*meloroia*).

Няма как да не забележим, че универсалните компоненти на драмата са присъщи елементи и на киносценария. Така както античната драма представлява синкретична творческа цялост, така в сценария откриваме трите сфери на драматургията: словесна, изобразителна и музикална, които изграждат неговите **визуална, словесна и музикална образни системи**, намиращи се помежду си в триединна връзка, която Айзенщайн нарича **полфоничност**. Това е закономерност, която се вижда във всеки киносюжет, независимо от начина, по който той е построен. А Юрий Лотман също говори за три типа повествование в киното: изобразително, словесно и музикално (звуково) (Лотман 1973:91) В нашата кинонаука тези въпроси представляват интерес за изследванията на Неделчо Милев (Милев 1998).

Най-влиятелните практики на наратологията са литовецът А. Дж. Греймас, българинът Цветан Тодоров и френските критици Жерар Жьонет, Клод Бремон и Ролан Барт, които се опитват да открият универсалната матрица, инвариантната структура на повествователния текст. Силно повлияна от трудовете на руските формалисти, наратологията бележи своя разцвет с развитието на структурализма във Франция през 60-те и 70-те години на 20 в. По липса на достатъчно място тук, ще спомена само възгледа на Цветан Тодоров за най-простия вид разказ – той се състои в преминаването от едно състояние на равновесие в друго. Тодоров изработва следната универсална схема за разказа:

Устойчива ситуация → Сила, която я нарушава → Неустойчивост → Действие на противоположна сила → Възстановяване на равновесието (Тодоров 1985:55)

На базата на разсъждения и изводи за киноспецификата на сценария, след преглед на възгледите на различни творци, които теоретично обосновават отделни аспекти на наратива, в дисертацията се прави изводът, че както за всяко литературно произведение, така и за киносценария са валидни следните наративни характеристики: цялостност, обособеност, самодостатъчност, кохерентност, интертекстуалност, комбинаторни ограничения, трансформации на повествованието, континуитет.

В сценарийният сюжет, обаче, описанието, говорът, действието са и *гледка със звук* – взаимното им допълване, дообяснение и комплексно въздействие е естетическият факт, върху който се гради спецификата на кинематографичния език и опит. Сценаристът е верен на природата на киното и създава, убеждава и внушава предимно с визуална и звукова, а не толкова със словесна реторика, разчитайки в огромна мяра на асоциативността и въображението на читателя. В корените на киноестетиката той търси възможността за образното мислене в сценария.

Смисловите внушения на един сценарий се „четат“ според стандартите на съвременната реалистична или модернистична поетика, при която механизмът за изграждането на смисъла почива върху подтекстовите значения на отделните образи, разбираани като знаци-символи на определени житейски реалии и ценности.

Текстът на дисертацията съдържа и разсъждения за епистемологическия и онтологическия аспект на повествованието



в съвременните телевизионни риалити шоу програми, с които съвременните зрители компенсират дефицита на общуване, отбелязва и възможността за развитие на разказваческото визуално изкуство с развитието на интерактивните медии, видеогригите или анимационните версии по любими филми.

Прави се изводът, че типологията на лимитираните човешки действия е подсказала възможността те да бъдат осмислени и класифицирани в софтуеърен порядък, което днес се проявява с тенденцията за автоматизирано развитие на сценарийния сюжет. В *Приложение 3* на дисертацията са изложени 5 от най-използваните компютърни програми за автоматизирано развитие на сценария.

## 1. 2. Фабула и сюжет

В дисертацията се приема и следва традицията на нашите литературни и кинотеоретици терминът „фабула“ да се ползва в духа на схващанията на руските формалисти – за означаване последователността на суровия събитийен материал, а „сюжет“ – за реда на завършеното цяло, представено с помощта на формалните похвати за конструиране. Ясно е, че общоестетическата и литературната опозиция на категориите фабула / сюжет се основава на структурирането на събитийния материал като системно изложение. В този смисъл можем да кажем, че изграждането на сценарийния филмов разказ е процес, чрез който сюжетът представя информацията на фабулата пред зрителя.

Някой би напомнил, че тези категории отдавна са осветлени от литературната и от кинотеорията. Отговорът на подобно съждение също не ще е оригинален, но пък е истинен, а той е, че това са вечни въпроси на всяко драматургично изкуство, които именно поради това са вечни, защото във всяка епоха и научно-практическа ситуация множество автори се трудят наново върху тях. Поредното им осветляване е продиктувано от развитието в самото изкуство, а и от промените в научните парадигми, от натрупването в по-общите теоретични области и т.н. Например в съвременната американска сценаристика перипетията се нарича „повратна точка“ (turning point). Някои сценарийни теоретици препоръчват две повратни точки, други – шест до десет. Ясно е, че колкото повече са перипетияте (повратните точки) – толкова по-голяма е динамиката на филмовото действие.

Идеята на Аристотел за преход от незнание към знание е очевидно продуктивна в историята на литературната теория. Разказваческото изкуство потвърждава със своето развитие през вековете универсалния характер на тази постановка. Нейното ползване в практиката става традиция за поколения творци през вековете. Трансформациите в повествованието (формулирани от Цветан Тодоров) са важна типологична особеност на наратива и в дисертацията се изказва хипотезата, че те могат да послужат на сценариста да диагностицира и структурира смислово материала при съставянето на сценарийната фабула, тъй като сценарийните сюжети (подобно на различните видове трансформации в повествованието) винаги разказват за установяването и трансформациите на човешките стойности (от... към... )

## 1. 3. Единство на фабулните събития. Атракциони.

Първата посока на разсъждение по проблемите за единството на фабулните събития в киносценария е за необходимостта от сценарийна структура. Както когато човек говори, е принуден да структурира изказа си, за да бъде разбран, така и сценаристът се нуждае от структурата, за да бъде разбран. Именно в този смисъл определението на американския сценарийен теоритик Робърт Маккий за сценарийната структура е пределно изчерпателно: „Структурата е подбор от събития в живота на характерите, в които те са композирани в стратегическа последователност да предизвикат специфични емоции и да изразяват специфично виждане за живота.“ (McKee 1997:38) Днес е единодушно мнението, че добрият сценарийен разказ се базира както на бляскаво вдъхновение и творческа интуиция, така и на майсторски изградената структура.

В дисертационния текст са разгледани различните предложения на американските сценарийни теоретици Сид Филд, Кристин Томсън, Дейвид Бордуел, Робърт Маккий, които по различен начин в своите книги доказват тази необходимост.

В киното разказите са за някакъв вид процес – падение, осъзнаване и т.н. на герои или общество. Действието, което разказва за това, винаги разказва за преход от едни стойности към други. Обикновено от щастие към нещастие. В този смисъл структурирането в три акта на което и да е действие-процес, действие-преход дава идеалната възможност за детайлното му наблюдение от зрителя в неговото начало,

развитие и край. Единството на фабулните събития зависи от уменията на сценариста да подбира и описва случки, които със своя смисъл визуално да доказват и внушават стойностите, за които се разказва.

Само когато се вземе една малка част от живота и се намери последователността от случки, които имат разбираемо и съединимо причинно-следствено начало, среда и край, се постига единност на разказа. Можем да кажем, че дължината на целия разказ и премахването на такива случки и инциденти в живота, които не могат да формират единност зависи от творческия избор на сценариста – т.е. фабулата се ражда в резултат на избирателната логика в процеса на писане и дали ще притежава качеството стратегическа организираност зависи само от автора.

Създавайки филмовото действие и персонажите, авторът едновременно убеждава, доставя естетическа наслада и предизвиква чувства. Да покажеш и внушиш в сценария – значи да докажеш със звукозрима реторика, ползвайки трите сфери на драматургията: словесна, визуална и звуково-музикална.

Във филмовото творчество (към което в не малка мяра принадлежи и сценарийното изкуство) монтажът е метод за реализация на единството и това, по мое мнение, важи и в първата фаза на писане на сценария, когато авторът мисли и за жанровото селектиране на драматургичния материал.

В тази подглава схващанията на Айзенщайн за „монтажа на атракционни“ ме интересуват не от гледна точка на монтажа, а от гледна точка на атракцията като фабулно градиво, избрано заради евентуалното си тройно въздействие (словесно, визуално, звуково-музикално). Айзенщайн избира атракционите с математическа пресметливост: „еди-какъв процент материал, който фиксира вниманието, еди-какъв процент материал, който предизвиква злоба и т.н.“ (Айзенщайн 1976:48-49)

С идеята за формиране на определени чувства у зрителя, съвременните сценарийни теоретици обясняват постоянните и променливи параметри на киножанровете. Схващана като особен елемент на градежа, който упражнява силно емоционално въздействие, задоволявайки определени потребности и очаквания, атракцията може (и е) диференцираща жанра. Всеки жанр показва трайно предпочитание към определен вид атракции.

В нашата литературна и кинотеория Огнян Сапарев е изследовател и анализатор на развлекателността на изкуството и привлекателността на масовата култура. Той типологизира

атракцията според мястото и функцията ѝ в структурата на творбата като атракция-обстановка (напр. екзотиката), атракция-персонаж (кинозвездите, редки животни или чудовища) и атракция-действие (приключението, битката, преследването) (Сапарев 1975:68)

#### 1. 4. Видове фабули

Ако вземем предвид определени характеризиращи фабулата черти като конфликт, причинност, синхроничност, герой, хронотоп, финал, то можем да обособим 4 вида фабули в конструирането на сценарийния материал: класическа, епизодична, многофабулна и антифабулна, които откриваме в чист или смесен вид както в класическите филми, така и в съвременните.

##### 1. 4. 1. Класическа

Аристотел ни е завещал описание на класическата фабула – с ярък външен конфликт, герой с цел, причинност на действията, логична реалност, линейно време, завършен край. Тези характеристики в разказването са класически в най-истинския смисъл. Те са преживели векове, народи и култури, вечни и транскултурни, фундаментални за всяко човешко общество – цивилизовано или примитивно, те стигат назад през вековете до устното разказване. Маккий нарича класическата фабула вечна фабула. (McKee 1997:45) Филми с класическа (вечна) фабула са: „Броненосецът Потьомкин“ (1925), „Великата илюзия“ (1937), „Кръстникът“ (1974), „Четири сватби и едно погребение“ (1994), „Морето в мен“ (2004), българският класически филм „Козият рог“ (1972).

Макар да е високомерно пренебрегвана от някои, класическата фабулна конструкция се ползва успешно и днес. Традиционно тя е с най-много зрители и е отличен образователен модел в сценарийното обучение.

В текста на този параграф от дисертацията се разглеждат изискванията на Аристотел за изграждане на характерите, както и препоръките на американските сценарийни теоретици характеристиката на персонажа да включва три измерения: физическо – как изглежда, социологическо – как живее и психологическо – как се държи. Изтъква се, че в основата на всяка художествена концепция лежи концепцията за личността.

Митологичните фабули по времето на великите драматурзи Софокъл и Еврипид са нещо повече от художествено пригодни сюжети с действия и персонажи – те са готови конструкции от идеологически смисъл – не само в пределите на литературата, но и като популярна история, в политическата сфера, в тогавашната научна и религиозна практика. Можем да твърдим, че следвайки тази традиция, съвременните фабули в разказвателните сценарийни структури също са идеологически конструкции, които отразяват чрез подбора на сценариста нагласи и състояния на обществото през даден етап на неговото съществуване.

Правят се разсъждения по различните характеризиращи класическата фабула черти: конфликт, причинност, финал. За първи път в текста се въвежда терминът „скорост на сюжета“, като той се свързва с уменията на сценариста да вмества своя разказ във времето на кинопрожекцията.

#### 1. 4. 2. Епизодична

В този параграф описанието на епизодичната фабула от Аристотел, нейните драматургични характеристики, изтъкнати както от съветският кинотеоретик Виктор Дьомин, така и от американския сценарийен теоретик Робърт Маккий. води до извода, че киноразказите с подобна фабула са не по-малко интригуващи и носещи удоволствие на зрителя – „Амаркорд“, „Поляната с диви ягоди“, „Червената пустиня“, „Абсолвентът“, „Относно Шмит“, „Американски прелести“ и т.н. При тях принципите на киноразказа също са валидни, но се реализират по един по-особен начин – действието може да бъде разположено в нелинейно време, с един или повече пасивни герои без цел, с отворен финал.

Ако вярваме на мъдростта на англичаните, родили пословицата „Зад всяка случайност се усмихва Господ!“, с което намекават, че случайностите винаги са стратегически организирани, ще кажем, че този похват на фабулно изграждане когато е различен от каузалния, изисква от сценариста отново прецизен избор в изграждането му. С други думи, съвпаденията са дълбоко премислени, изчислени за ефекта им върху развитието на сценарийното действие или както би казал Виктор Дьомин „случайността е дреха на закономерността“ (Дьомин 1969:206).

В текста на този параграф се цитират и автори, които ползват епизодичната конструкция в своите произведения

(Едгар Алън По, Шерууд Андерсън), както и такива, които коментират нейните творчески възможности (Айзенщайн, Н. Георгиев).

#### 1. 4. 3. Многофабулна

Многофабулната конструкция може да се състои от две или повече успоредно протичащи във времето или няколко различни във времето действия. Тя е използвана от зората на кино (Д. Грифит – „Нетърпимост“) до ден днешен („Магнолия“, „Буре с барут“, „Часовете“, „Вавилон“) В дисертационния труд се прави анализ на българския филм „Маймуни през зимата“, цитира се теоретикът Уилям Хогарт, който обяснява единството на многофабулната конструкция в разказването с принципа на сплитането и ловджийския инстинкт в психологията на човека.

#### 1. 4. 4. Антифабулна

Тази конструкция е изградена на принципа на синхроничността, нелинейното време, нелогичната реалност. Антифабулното (или безфабулното, както го нарича Дьомин) изграждане в киносценаристиката „следва примера на антиромана и антидрамата“ (McKee1997:54). Разказите с такава фабулна конструкция се отличават с неопределеността на героите и пространствено-времените връзки. („Андалузкото куче“, „Миналата година в Мариенбад“, „Малхоланд Драйв“, „Инланд емпайър“, „Мemento“). В тях сценаристите намаляват елементите на класическата фабула, разместват ги, променят ги, без да се интересуват дали те са разбираеми.

И все пак терминът антифабулен строеж е в значителна степен условен, защото при такива творби обикновено има елементи на сюжетно развитие. В литературознанието те са известни с термина извънфабулни елементи – това са преди всичко описания от различен вид: на мястото на действие, на жилището, на пейзажа, на дрехите на героя, на съня му и т.н.

Тези описания са „надежден метод за разгръщане на сюжета, за разкриване същността на едно или друго явление не с помощта на събитие, а с фокусиране на погледа върху подробностите“ (Дьомин 1969:47). Езикът на подробностите се оказва онова, което отличава произведенията, основаващите се на такава фабулна конструкция.

#### 1. 4. 5. Комуникативен статус на сценарийния жанр

Категорията жанр в киносценаристиката се употребява често и с различни значения. В дисертацията с категорията жанр обозначавам типова норма на художествения дискурс, която дава препоръчителни насоки за избор от наличните комуникативни и художествени парадигми – сюжетна схема и мотиви, типичен персонаж, предметен свят, набор от определени действия, специфична идеология, визуални стереотипи на персонажи и обстановки.

Убедена съм, че жанрът е важен не толкова за класификациите (които са важни за продуцентите, филморазпространителите, кинокритиците и зрителите), колкото за самата творческа дейност на сценариста. За да може сценаристът да предаде някаква информация на читателя (зрителя) и тази информация да доведе до определено практическо следствие (изграждане на очакване, на хипотеза), той трябва да построи сюжет, който да държи сметка за езика (кода), за комуникативната ситуация, за медията, за очакваната ответна реакция и т.н. Известно практическо познаване на жанровите закономерности, на възможностите, които дават избраните изразни средства, е условие, без което не може да се провежда художествената комуникация на сценария.

Проектирането на различни смислови рамки върху сценарийния сюжет може да извлече различни правдоподобности (жанрове), които да въздействат на зрителите. При условие, че приемаме дефиницията за жанра като комуникативен акт, характеризиращ се с определени комуникативни цели, установени и приемани от членовете на професионалното или академично общество, в рамките на което той се поражда.

Героят в сценарийния сюжет е основната фигура във въздействиения му механизъм. Целта на съвременните сценаристи е да въздействат чрез него възможно най-ефективно върху публиката и да бъдат разбрани както от елита, така и от масовата публика.

Ако съпоставим функциите на различни типове герои, създадени в различни епохи и в различни жанрове, ще видим, че героят на вълшебната приказка, на класическата антична трагедия, на модерния роман са различни не само по поведение, но и по функциите, които изпълняват във въздействиения механизъм на художествената комуникация.

Общото за тези герои е фактът, че с всички тях възприемателят се съпоставя, идентифицира или дистанцира. Като съпоставя съдбата на героя и своите собствени възгледи за живота си, възприемателят изгражда някакви модели за поведение и ценностна система, преживява и разрешава измъчващите го социални и емоционални конфликти.

От начина, по който читателят се идентифицира с героя на художествената творба зависи и характерът на въздействиения процес, а в крайна сметка и обществената функция на дадената творба.

Немският литературовед Ханс Роберт Яус ползва тази теория на идентификацията между автор, герой и читател и създава една схема, която разпределя литературните герои в пет основни групи, в съответствие с типа идентификация, който е характерен за даден художествен жанр: асоциативна, адмиративна, катарзисна, симпатизираща и иронична.

Жанрово-разказвателните условности на творбата създават специфични очаквания, които са изградени, насочвани, отлагани, измамвани, задоволявани или осуетявани. Те са организирани в система, чиито елементи са зависими помежду си така, че цялата система зависи от работата на всяка част. С тях драматургът изгражда любопитство, съспенс, смях и т.н. Публиката трябва да е подготвена да разбере формалните разказвателни условности чрез познаване на живота и на други филмови творби. По този начин тя разбира единството на филма – откривайки разказвателно-сюжетната и стилистичната системи в цялостната структура на филма.

Сюжетът е най-цялостната, най-високата формално-съдържателна инстанция в йерархията на художествената конструкция. Над него е формално-съдържателното единство на жанра, което предопределя адресата. В киното жанровите емблеми (образи-символи) имат, в сравнение с литературата, по-категорична знаково-символна стойност, с която киносценаристът се съобразява.

Въз основа на иконографията им и на някои техни нарративни схеми в дисертационния текст се описват жанровите характеристиките на криминалния и фантастичния филм.

## 1. 5. Композиция. Екстатична композиция

Главният фактор за оригиналността на бъдещия филм не е първоначалната история (макар и тя да е важна), а структурирането ѝ, с което авторът разпределя действието и характеристиките във времето – в епизодите и сцените. Фрагментарност, алогичност, колаж от асоциации – такъв е обичайният синтаксис на съвременното киноизкуство. А ролята на сценарийната композиция е да зададе посоката на естетическото преживяване, да го формира и да определи параметрите му. Тъй като в сценариите се използват различни композиционни похвати, може да се очаква, че резултатите като въздействие са разнообразни и затова различните жанрове и произведения не ни ангажират еднакво.

Съвременните литературоведи смятат, че в композицията се включва формалното подреждане на съдържанието във времето. Хронологическата форма е линейна или фугатна. Линейната форма е присъща на литературата (респективно и на киното). Тя се съобразява с традицията – случилото се най-напред предхожда останалото, случилото се последно е накрая – така както е в живота. Фугатната форма е характерна за експериментите на модернистите – те си позволяват волности с хронологията на основание, че литературата съвсем не е животът и няма нужда да прилича на него. Разбира се, произведенията с линейна форма може да отреждат повече или по-малко време за четенето на сходни блокове повествователно време.

Фугатните произведения „пренареждат хронологическата поредица така, че първите и последните събития следват не порядъка, в който са настъпили, а принципа да направят най-силно впечатление (обикновено като се съпоставят). Ако структурирането се използва добре, то постига тематични и естетически предимства, които възмездяват пожертвания разказ и напрежението.“ (Фаулър 1994:265)

Днешните филмови произведения показват, че е възможно съвместното съществуване на най-различни композиционни принципи в една и съща творба. Тъй като структурата е въпрос на подреждане, тя включва формалното подреждане на съдържанието във времето и пространството с единствената цел – авторският замисъл да въздейства максимално върху зрителя. Различните модели за композиране на киносценария се разглеждат от Р. Маккий, Сид Филд, Кристин Томсън, Дейвид Бордуел, Джон Труби. Прави се изводът, че през вековете класическите пет акта на атическата трагедия

са се трансформирали най-често в три акта, които можем да забележим в структурата на много съвременни филми. Триактната структура не е правило, а организационна концепция на автора, който с нейна помощ определя, подрежда, степенува стратегически важността, развитието и въздействието на филмовото действие. Идеята е системата от три акта да конструира някакъв процес като се опитва да определя точно в кои моменти от структурата на историята се случва нещо важно.

В този параграф на дисертационния труд се разглеждат подробно драматургичните особености и мястото на различните актове в киносценария, като се прави паралел между типологията на наратива (по Цветан Тодоров), структурата на старогръцката драма и съвременната американска 3-актна структура, чийто обобщен модел се разглежда по-подробно в *Приложение 1*.

Айзенщайн смята човека и неговото поведение за идеален модел на композиция и затова нееднократно изказва мисълта за екстатичната композиция, за това колко е важна „човечността на композицията“. Айзенщайн пръв в киното теоретизира и практикува акомулирането на сетивната енергия у зрителя, която може да го доведе до екстаз в емоциите при възприятие.

Познанието и експлоатацията на двата основни човешки инстинкта – инстинктът за самосъхранение и сексуалният инстинкт са в основата на образотворчеството на страха при Хичкок и на екстатичната композиция при Айзенщайн. Формулираните от Айзенщайн принципи на екстатичната композиция придобиват универсално естетическо значение, актуални са и днес.

Природата на съвременния художник, свързана с фрагментарността и безпорядъка, с дисхармоничността на изкуството от началото на 21 в., се оказва твърде близка по артистичния си дух до тази на Айзенщайн и е склонна да споделя неговия теоретичен и творчески опит за екстатичната композиция.

## 1. 6. Извори на сюжетни ядра в сценарийния наратив

Митовете – древни и съвременни създават онзи необходим за всяко човешко същество емоционално-символен свят, който да му вдъхне усещане за вписаност в битието, сигурност и устойчивост сред една враждебна вселена на опасността, преходност и тленност. Именно това превръща митологията в един от универсалните канали за протичане на човешката култура, значително надхвърлящ представата за някаква примитивна форма на съзнание.

Защото е медиативна като структура и функция, а и по силата на своята изконна символичност, митологията се оказва удобен език на разказваческото сценарийно изкуство за описание на вечните модели на личното и обществено поведение, на същностните закони в социалния и природния космос.

Всеки аспект на мита може да се персонафицира в отделен образ (например амбивалентният персонаж на мита се разпада на множество различни персонажи), събитие, сюжетна линия, стилистичен мотив. Съветския семиотик Юрий Лотман в труда си „Литература и митология“ посочва, че не е трудно да се проследи генезисът на всеки тип герой назад, към неговия митологичен прототип, особено когато се анализират двойниците, героите с еднакви имена, лайтмотивите и др. Това е валидно и за киносценария. (например във филма „Матрицата“ Тринити се превежда като Троица, Морфей, Персефона, Ниоба идват от гръцката митология, Сион (Сион) и Небуканезър – от Стария Завет, Меровингий е името на средновековна династия на франките и т.н.)

Чрез психологическите механизми на идентификацията и рецептивната нагласа зрителите възприемат наративите, идентифицират се с героите, култивират поведението си. Затова наблюдаваме успехите на митологизиращите наративи в киното, рекламата, риалити форматите.

Можем да обобщим, без твърде буквално да провеждаме аналогията между структурата на литературния език с тази на киното, че Лотман бележи пределно изчерпателно творческите възможности на мита при сътворяване и структуриране на произведението. Взаимодействието на митовите, реалността, различните култури и социални общности може да се използва много умело и убедително в изграждането на сценарийните сюжети, които „играт“ с основните чувства на човека и проблемите му, отнасящи се до неговия микросвят и връзката му с обществото.

Както митовите разказват за движение от хаос към космос, така и сценарийният сюжет проследява трансформацията на нещо или някого от... към.... „Особеното междинно положение на мотивите, тяхната относителна малобройност, ги прави подходяща основа за типологизиране и класифициране на повърхностните изяви на сюжета и проникването в дълбочина вероятно трябва да върви по линията творба – жанр – митос (мотив) – архетип (дълбинна структура). Приблизително на нивото на митоса (мотива) би трябвало да се търси т.нар. от Андре Жолес „проста форма“ (Аретов 2005:5).

Повествованието за подвизите на героя обхваща някои разновидности на черния роман, трилъра, в старогръцката литература – епоса за Ахил и Одисей и т.н. Подобна типология с опита си да се потърсят дълбинните структури, които стоят зад нея е удобна със своята универсалност.

Американските сценарийни теоретици препоръчват подобен подход в сюжетното изграждане – намиране на мита и архетипите, които ще определят „пътешествието“ на главния герой. Как става това? Какво е необходимо? Откриването на конструктивни наративни модели и съчетаването им в единна и цялостна структура гарантира смисъла и въздействието на сценария. Те може да се окажат резултат от сложно съчетание на различни културни механизми, включително и модерни.

Като такъв пример е даден анализът на Александър Панов „Птиците“ на Алфред Хичкок от гледна точка на историческата поетика, който след ерудирана теоретична наративно-философска аргументация предлага извода, че този филм е с неимоверно дълбока смислова структура, в която органично се съчетават някои от най-важните проблеми от хуманитарната мисъл на 20 век. „От една страна имаме проблема за превръщането на индивида в личност, чрез екзистенциалното изпитание на героя (постигнато с помощта на приказния модел). От друга страна – утвърждаване на специфичните закони в устройството на човешкия свят, постигнато с помощта на механизма на сагата, който ни показва социалния инцест и затварянето на очите от страна на едно общество. От трета страна, се поставя въпросът за персоналната отговорност на личността и свързаното с нея колективно благо (трагедията) ...Подобна стратегия на художествено въздействие е типично постмодерна – въвличаща възприемателя в един лабиринт на скрити смисли и въздействени потенциали.“ (Панов 2004:491).

Във филмово изкуство на Айзенщайн постоянно оживяват древни архетипни ситуации. В статията „Как е направена „Генералната линия“ той говори за „атавизма“ на филма и прави списък на използваните митологични сюжети и образи, на които е базирал конкретният си филмов сюжет: 1. Мойсей и скала. Граал. Сепаратор. 2. Похищението на Европа. Марфа и бик. 3. Бик. Апис. Апокалипсис 4. Давид и Голиат (Жаров и Васка).

Както казва Виктор Шкловски, „В Генералната линия“ предметите са не просто заснети, те не са фотографии и не са символи, а знаци, извикващи у зрителя смислови редове.“ (Шкловский 1966: 102).

В края на този параграф по-скоро маркирам, отколкото отбелязвам възможностите на психоанализата като система от възгледи и понятия, която е в състояние да насочи, от една страна, да обясни по-късно, от друга, работата на сценаристите и тяхното умение да постигнат въздействащ продукт. Въвличането в сферите на подсъзнателното (най-близо до работата на съзнанието по време на сън), на дълбинни времеви пластове улеснява разрушаването на преградите между сън и реалност и участва в създаването на механизма, създаващ кинематографични образи. Драматургът конструира символите съзнателно, но възприемането на тяхното значение става на подсъзнателно ниво. Създаването на символа има за цел да внуши на зрителя повече, отколкото може да му даде просто възприятие на външното съдържание.

Функцията на психоаналитичната интерпретация е да трансформира несъзнаваното в съзнавано като реорганизира, преподреди, пренасочи и канализира хаоса на първичните инстинкти към пространството на съзнаването. Филмовият наратив има подобна функция – чрез своята композиция да структурира според авторския замисъл хаотичната реалност в организирана, подредена и смислена цялост. За киното е важно несъзнаваното да бъде изразено *видимо и звучещо*, т.е. чрез звукозрими образи.

Киното е мястото, където се допират несъзнавано и съзнавано, защото като създава една фикционална действителност, творецът работи на границата между съзнавано и несъзнавано.

В труда си „Психоанализа и литература“ Юнг разглежда литературно-художественото творчество като „психологическо и визионално“, т.е. като проява на жизнения опит на съзнанието и като изява на извънвременните дълбини на архетиповете.

На финала на първа глава се прави изводът, че най-важният и най-често срещан начин за реализация на сюжета в киното – фабулното изграждане, в съвременните филми често е смесен. На мястото на Аристотеловия миметичен модел днес все по-често идва комбинацията, колажът на различни жизнено и художествени пластове. Това фабулно раздробяване в киното изразява с монтажен порядък нахъсаността на подсъзнателни процеси, чието разказване-показване и въздействие нямат конкуренция в останалите изкуства.

Но ако се запитаме на какво се подчиняват всички сценарийни фабули, т.е. каква е универсалната граматика на драматичния им език, ще трябва да осмислим избора и използването на принципите в сюжетното изграждане на киносценария.

## Втора глава

### ПРИНЦИПИ В СЮЖЕТНОТО ИЗГРАЖДАНЕ НА КИНОСЦЕНАРИЯ

В тази глава (стр. 101 – 127) се разглеждат наратологичните категории време, наклонение и разказвачески глас, които осигуряват различни повествователни техники при изграждането на сюжета. Теоретично се представят универсалните градежни принципи на сценарийния наратив (особено драматично събитие, разказна логика, начини на свързване на епизодите, разказвателни условности), които помагат при създаването на всяка сюжетна разказвателна структура.

Всяка фабула може да бъде представена чрез сюжета по много и твърде различни начини, в зависимост от избора на сценариста. Изработването на сюжета (т.е. изграждането на особеностите в условията изобразен свят) е изключително важен момент в творческата му работа. Прави са тези, които казват, че фабулата има съвсем относително значение. Съчиняването ѝ предхожда избора на принципите в разработването на сюжета, т.е. измислянето на съдържанието предхожда измислянето на формата. Казано с други думи, съчиняването на фабулата трябва да стане преди изграждането на сюжета, който не отразява върно действията и ситуацияите, а съдържа редица умишлени пропуски и непълноти.

С помощта на принципите за сюжетно изграждане е възможно да се търси най-неопределената и амбивалентна трактовка на пространството и времето. Възможностите в това направление са изследвани предимно от литературната наука. В киното те са повече в процес на практическо осмисляне за писането на сценария, особено ако имаме предвид американската сценарийна теория.

Някои автори твърдят, че работните варианти, през които минава сюжетът в намирането на окончателната си форма в киносценария, са най-малко шест.

В тази глава се позовавам на твърденията на авторите: Цветан Тодоров (предимно „Поетика на прозата“),

Тери Игълтън („Теория на литературата“), Дейвид Бордуел („Разказването в игралния филм“), Робърт Маккий („Сюжетът“), Неделчо Милев („Теория за филмовите елементи“ и „Пътят към психо-физическия монолог“) и Златороса Неделчева-Белафанте (доклада ѝ „Наратологията от Цветан Тодоров и Ж.Жьонет до А.Рабател и Р.Ривара“, изнесен на Юбилейната научна конференция „Цветан Тодоров – теоретик и хуманист“ – 10 и 11 декември 2004 г. в СУ „Св.Кл.Охридски“).

Методологическата рамка в настоящата глава се опира на комплексен подход, включващ теоретични знания и методи, почерпани от наратологията, семантиката, семиотиката, реториката и разбира се, кинотеорията и кинопрактиката.

От раждането си до днес кинодраматургията се ползва от изпробваните закономерности на литературата и нейната теория. Особено полезни са тези, които е установила наратологията, чиито корени можем да открием при изследванията на руските формалисти. Именно по тази причина американският сценарист теоретик Дейвид Бордуел изтъква, че възможностите за изграждане формата на сюжета „е дело на руските формалисти и е задължителна за теорията на разказа“ (Bordwell 1985:49).

Кои са повествователните принципи, с които се оформя сюжетът на сценария?

Тези принципи са познати от принципите на разказите, които ни съпътстват цял живот – ние ги слушаме, четем и разказваме от детството си – приказки, митове, романи, Библията, биографии на известни личности, телевизионните шоу програми „Море от любов“, „Имате поща“ и т.н. Дори когато спим, не можем да избягаме от тях, защото схващаме и преживяваме сънищата си като малки разкази и си ги спомняме, конструираме и преразказваме във формата на такива.

Може би с разказ хората изразяват начина, по който разбират света. Сценаристите имат същата цел.

Сценарийният сюжет като структура от условно пространство обикновено разкрива концепция, възглед за света. Построяването му по законите на киното е разнообразно, с принципи, които всеки автор трябва „да види“ как работят ефективно именно в намисления от него сюжет.

Киносценаристът подрежда, оформя истории в разкази като се съобразява със зрителя. Когато зрителят отива на

кино, той има очаквания, характерни за разказвателната форма – ще има герои и действие, което ще ги въввлече в определени взаимоотношения. По този начин зрителят е готов да дешифрира епизодите и изображенията, а също така и да осъзнава собствената си идентичност.

Художественото въображение на сценариста създава своите образи освен по силата на психологическите си особености (комбинация на представи, хиперболизация, схематизация и пр.), но и с принципите на наратива.

Тъй като елементите на наратива (идея, тема, конфликт, характери, хронотоп, композиция, жанр, смисъл) са взаимно-бусловени и са взаимносвързани, логично е принципите на сюжетното изграждане да влияят както върху всеки един от тях, така и върху целостта му.

С тяхна помощ сценаристът изработва сюжета и дава възможност на зрителя да гради емоционални и рационални връзки между тях. Това конструиране става според няколко принципа, които в дисертацията се разглеждат в отделни параграфи.

## 2. 1. Особено Драматично Събитие

В този параграф първо се спирам подробно на различните наименования, давани от отделни автори (Б. Богданов, В. Дьомин, Д. Бордуел, Р. Маккий) на това основно събитие в разказа, което има парадигматичен смисъл. Аристотел го определя като „преход към щастие или нещастие“.

Поради концептуалната сила на модела, изразяващ прехода от една стойност в друга, в съществуването на човешкия разказ изобщо, но също и в изкуството, ние можем да го открием с най-разнообразни определения – като „нарушаване на забрана“ (Проп), като „зовът за приключение“ (Кембъл), Особено Драматично Събитие (Виктор Дьомин), „подтикващ инцидент“ (Маккий), при Бордуел – „отличителен случай“.

Понеже смятам събитизацията (и нейното йерархично построяване) за непреходно средство на кинодраматургията, то ще наричам драматичният преход в едно произведение с термина на Виктор Дьомин, който сякаш най-добре характеризира съдбовния за персонажа смисъл на случването, а именно – Особено Драматично Събитие.

Всъщност, всички гореизброени названия описват една функция на това събитие, а именно – пречупване на пър-



вичния начин на живот, нарушаване на неговия обичаен ход. Това особено драматично събитие е лост, с който може да се поддържа в ход механизмът на историята до самия ѝ край.

То е това обединяващо начало, което придава на филма единство, свързвайки често непоследователния ред на събитията в органично и неразривно действие и – довеждайки до максималната точка на напрежение – до разрешение.

ОДС, казано най-общо, има ключова, основна роля, която определя смислово и емоционално цялото произведение. ОДС се измисля, определя от сценариста и зависи от много фактори, свързани с личността му: жанрово-стилови предпочитания, предварително проучвани от него материали, лично пристрастие към тема или проблем и т.н. В описването на ОДС авторът се съсредоточава върху конфликта и описва смисъла на действието и реакциите на героите, а в особената драматична ситуация се фокусира върху подробностите – детайли от средата, звуци, серия от съвпадения, които заместват истинските закономерности. Но както вече споменахме „Зад всяка случайност се усмивва Господ!“.

Събитизацията и нейното йерархично построяване в киносценария може да се драматизира (с методите на драмата – т.е. да се измислят сблъсъци, конфликти между две страни) и да се дедраматизира (с принципи, противоположни на драмата). Традиционни средства за построяването на драматизацията са интригата и фабулата или съпоставянето на две величини с противоположни стойности.

По-нататък в дисертационния труд се разглежда ситуирането на ОДС в сценарийната експозиция и нейните видове в зависимост от начина, по който ОДС е изградено в нея (концентрирана, забавена, разпръсната, обратна).

## 2. 2. Разказна логика

Разказната логика на сценария може да се изгради на принципа на каузални и/или некаузални (синхронични) връзки. Зрителят схваща фабулата като конструира отношенията между действията, слага свои рационални и емоционални акценти. Сюжетът може така да подреди събитията, че да блокира или усложни конструирането на принципните връзки.

## 2. 3. Време

Драматургичната категория време показва хронологията, продължителността и честотата на действието в наратива. Съществува темпорална обвързаност между драматичен герой, драматично действие и адекватното представяне на събитието, конфликта.

Съществуващата опозиция между диететично и „екранно“ време (времето на прожекцията на екрана) дава основание да твърдим, че една от основните функции на кинематографичния разказ се състои в „превръщането на едно време в друго“, по думите на Кристиян Мец.

Свеждането на времето на фабулата до време на сюжета е сред основните проблеми, които трябва да разреши повествованието на сценария и представлява голямо изпитание за оригиналното професионално мислене на сценариста.

Много от начинаещите сценаристи не могат да избягат от клопката на диететичното (реалното) време. Например те описват как техният герой става, пресича стаята, отваря вратата, заключва я след себе си, отива до колата, отваря я, влиза вътре, завърта ключа на двигателя. Досадата на зрителите е неминуема в случай, че тези действия не са натоварени с допълнителен смисъл или конфликт сами по себе си.

Времето на разказа има няколко аспекта, добре анализирани от Жерар Жьонет. Те са се превърнали в класически. В такава светлина разглеждат времето и американските сценарийни учители Бордуел (Bordwell 1985:77-82) и Маккий (McKee 1997:68,69), както и английският литературовед Тери Игълтън (Игълтън 2001:127). В дисертационния труд всеки аспект на категорията време е описан с драматургичните си характеристики. Тук те ще бъдат изредени в конспективен порядък:

Последователност. Чрез нея конструираме събитията на фабулата във всякакъв ред, включително и различните отклонения от този ред – пролепсис (нещо, което се случва предварително) и аналепсис (ретроспекция).

Вторият аспект е продължителността. С нея означаваме времето, в продължение на което се случват разказваните събития. Освен това този аспект показва как повествованието може да пропуска епизоди, да ги разширява, да ги обобщава, да прекъсва за малко и т.н. Драматургът сам мотивира манипулациите с времето.

Жьонет определя аспекта продължителност като въвежда още едно понятие – скорост на сюжета – отношението между времетраенето на фабулата, измервано в минути, часове, дни, месеци, години и дължината на текста, измервана в редове и страници (Genette 1972:123) На базата на дефиницията за скорост на сюжета, Жьонет говори за 4 вида продължителност: сцена, резюме, пауза, елипса, които тук само ще споменем, защото тяхното изследване дава представа за възможностите и комбинирането им, с което се създава ритъмът на сценарийния разказ.

Тук изразявам хипотезата, че именно тези 4 вида продължителност на текста са първообразите на 4-те градивни съставки в сценарийния текст: акт, епизод, сцена, кадър (такт), които представляват киноспецифичното устройство на сценарийната разказвателна структура, за което настояват в последните години някои американски сценарийни теоретици (например Робърт Маккий и Пол Гулино), без обаче да споменават теоретичното си основание за това.

Съобразявайки се със скоростта на сюжета, сценаристът композира сценарийната разказвателна структура. (виж *Приложение 4*). Той пропуска, съкращава или разтяга времето. Или пък прави комбинация от тези възможности за игра с времето. Ритъмът в сценария е такъв, какъвто го иска сценаристът – бърз, бавен, прекъснат, неправилен. Ако той не е заложен от сценариста, то режисьорът и монтажистът едва ли ще могат да разрешат проблема с него. Но в стремежа си към ритмичен разказ сценаристът не трябва да забравя смисловата страна на сценария, неговото сюжетно-смислово натоварване.

Третият аспект на драматургичната категория време е честотата – тя също касае отношението фабула-сюжет и в практиката съществува в няколко вида: еднократност (еднократност на разказа), повтораемост (или повтарящ се разказ), многократност (разказ за събития, които се случват много пъти и се разказват само веднъж).

Повторенията може да не са елементи на повествованието или звена от сюжетното развитие. Те могат да бъдат акцентирани образи, явления, метафорични или обобщени образи. Най-често повторението се наблюдава във филми, които правят впечатление с конвенционалността си – комедии, трилъри, фантастика и т.н. Няма фиксирани принципи в изграждането на повторението в киноповествованието, които всички творци трябва да следват. Знаейки за необходимостта от него, всеки автор сам си ги изработва, съобразявайки се

с възможността на зрителите активно да участват в разбирането на разказа.

## 2. 4. Пространство

Описанието на пространството рамкира и епизодите, и историческите паралели, и атмосферата, и психологическата ориентация – т.е. то е в „плътта“ на филмовите образи, взаимно обусловени и взаимнозависими.

Зрителят си прави схеми и хипотези за пространството като се води от подсказванията на сюжета за причинност и време. По думите на Ян Мукаржовски, който през 30-те г. анализира времето и пространството в киното, „специфичното филмово пространство не е нито действително пространство, нито илюзия, а е пространство на значения. Фрагментите на пространството, показани от поредните образи, са негови частични знаци, а техният комплекс „означава“ цялото пространство.“

Изключителната пълнота в реализма на киното е в това, че то е едновременно и пространствено, и времево. Всъщност, киното превръща понятието време в понятие за пространство. Средството, с което се извършва тази магия е монтажът, с чиято помощ филмът преодолява линейната си природа и на вниманието на зрителя се представят обекти, които никога не са съществували в действителност.

## 2. 5. Наклонение (модус). Перспектива (Гледна точка)

Друга главна категория в наратологията е наклонение (модус) и се отнася до начина на представяне на събитията в текста. Разделя се на „дистанция“ и „перспектива“.

Дистанцията показва отношението на повествователя към това, което разказва – тя е начинът, по който авторът се дистанцира, когато предава историята и гради сюжета. Дистанцията се подразделя на диегезис и мимезис.

Още Платон говори за принципа на двата различни начина на разказване.

При подражателния наротив (мимезис) авторът говори пряко, чрез характеристиките „като че ли той е някой друг“. (Plato 1963:638) На този принцип са изградени огромна част от епическите (разказ, новела, повест, роман, мит, легенда, предание, приказка) и драматическите видове (трагедия, драма, комедия, фарс, водевил).

За другия начин на предаване на историята – диегезис – говорим, когато авторът сам по себе си е говорител и дори не се опитва да предложи да говори друг. Лирическите поеми могат да са пример в това отношение.

Терминът диегезис е съживен от френския структуралист Етиен Сурио в 1953 г., когато описва разказването във филма и от тогава терминът намира широко приложение и в литературната теория. (Genette 1980:27)

Диегезисът днес е допустим термин за конструирането на измисления свят на филмовия разказ. Диегетичната последователност на събитията като единно цяло съществува, независимо от разказването им в сюжета, който представлява вид особено, едно от многото възможни отражения на тези събития. Филмологът Етиен Сурио определя диегезиса като „всичко, което би се случило съгласно филмовата фикция, всичко, което тази фикция би включвала, ако предположим, че е вярна.“ (Торк 1991:81).

В съвременното кино повечето творби са с класически тип повествование – т.е. разказът се води пряко, сякаш от само себе си. Подобна „обективност“ оставя у зрителите внушението, че каквото и да било друг повествователен изказ е априорно изключен. Златното ключе за изграждането на оригинална сценарийна разказвателна структура е в ръцете на сценариста. Тъй като не съществува творба, в която да не е на лице възможността да се манипулира с времето (на фабулата и на сюжета), от сценариста зависи с какви творчески подбрани сюжетноизграждащи принципи ще си послужи, за да даде израз или да прикрие неговата двойственост. Един от тези принципи е изграждането на разказа чрез използването на перспективата.

Перспектива е гледната точка, която, според Жьонет, ограничава информацията в разказа. Става въпрос за позицията, от която се поднася сюжетът на читателя (зрителя). Няма история, която да не може да бъде разказана посредством различни повествователни похвати или да бъде предадена чрез неограничен брой разкази (гледни точки).

Във връзка с перспективата, Жьонет определя своята три-полносна класификация на повествованието: с нулева фокализация (нефокусирано) – повествование, което се води от всезнаещ разказвач, който е извън действието, историята се предава пряко, сякаш се разказва от само себе си, без посредничеството на разказвач (мимезис); с вътрешно фокусиране – разказвачът е с фиксирана позиция, с променяща се позиция или са представени гледните точки на няколко герои; с външно фокусиране

– разказвачът знае по-малко от героите и разказва историята като външен наблюдател, неутрално и обективно.

Както може да се предположи, фокализацията е променлива величина и в един и същ текст може да се редуват две или повече разновидности. Когато са налице две гледни точки, Жьонет говори за двойна фокализация, а когато те са повече – за полимодалност. С приведените примери („Мemento“, „Джаки Браун“, „Път към отмъщение“, „Гражданинът Кейн“) в дисертационния труд се показва как гледната точка е свързана с изграждането на информираността в сюжета. В художествено отношение можем да кажем, че множествеността на гледните точки в разказа създава неговата диалогичност.

Огнян Сапарев в книгата си „Литературната комуникация“ обръща внимание на механизма на гледната точка в развлекателните жанрове, който създава емоционални ефекти и улеснява идентификация на зрителя.

## 2. 6. Разказвачески глас

Тази категория в наратологията съставя самия акт на разказване, а също така вида разказвач и адресата на разказването. Според Цв.Тодоров тази категория изразява присъствието на самият акт на изказване в резултата, т.е. във вече изказаното или в самия текст. Степента на присъствие на разказвача в даден текст може да варира много.

Разказвачът може да бъде: хетеродиегетичен, т.е. да отсъства от собствения си разказ – което за киното означава глас зад кадър („Троя“). Това е един от основните начини за изграждане на разказа в документалното кино, когато се разказва за отдавна отминали събития и герои, както и в телевизията, на чиято комуникативна природа той много повече съответства („Отчаяни съпруги“); хомодиегетичен (когато е вътре в разказа – както 101 годишната Роуз в „Титаник“) и автодиегетичен (когато не само е вътре в разказа, но представлява и негов главен герой – „Американски прелести“, „Светът е голям и спасение дебне отвсякъде“).

Описвайки разказваческият глас, наратологията утвърждава най-разнообразни комбинации между времето на повествованието и времето, за което се разказва, между разказването на историята и събитията, за които се разказва и т.н. Възможно е събитията да се разкажат преди, след или докато те стават. Изборът за представянето им пред зрителя е на сценариста.

## 2. 7. Информираност

Сюжетът съчетава информацията с цел да подпомага и направлява конструирането на фабулата в съзнанието на зрителя. Киноизображението предлага много богата информация, която трябва да се асимилира твърде бързо. Обхватът и дълбочината на информацията раздвижват различни елементи на сценарийния текст в неговата цялост и логично се допълват – те засягат характера, сюжета или композицията и раждат „доказателствения“ материал при възприемането.

В киното съобразяването с масовия вкус е по-силно и по-функционално, отколкото в литературата. Това съображение води до използване на комуникативни клишета. Прагът на възприемане е подвижен, той подлежи на възпитание – и непрекъснато се променя. Азбучна истина е, че във филма информацията се подава пряко – чрез действието, диалога и монолога на героите или косвено – чрез детайли, жестове, мълчаливи ситуации, абстрактни образи, например календари, часовници и т.н. – с които се показва ходът на времето. Дозирането на информацията е важен сюжетоизграждащ принцип, с който авторът манипулира интереса на зрителя чрез различната степен на осведомеността му и така направлява разказвателната му дейност. Информираността е пряко свързана с гледната точка и разказваческия глас в разказа.

За да ограничи или разшири достъпа на зрителя до информацията на фабулата, сюжетът организира информацията по два признака: обхват и дълбочина, които са независими и променливи величини.

Обхватът на информацията може да помогне за създаване на: 1. Всезнаещо разказване – при което зрителите знаят повече, отколкото който и да е от героите. Такъв вид разказване е подходящо за епос и ние го наблюдаваме във филми като „Раждането на една нация“, „Гладиатор“, „Смело сърце“, „Троя“ и др.; 2. Ограничено разказване – зрителят знае това, което знае и героите, поради което се създава по-голямо любопитство и изненада – т.е. в хода на филмовото действие зрителят получава новата информация заедно с героя. Такъв тип разказване е подходящ за детективски истории.

Тук трябва да кажем, че подобно разделение на всезнаещо и ограничено разказване, в зависимост от обхвата на информацията едва ли може да се срещне в чист вид във филмовата практика. Ясно е, че в голяма степен то е условно и

теоретично и изяснява повече как формата на филма функционира във връзка с целите на разказа, отколкото реалността в кинопрактиката – където всезнаещото и ограниченото разказване се смесват в разнообразни пропорции и комбинации.

Организирането на информацията по признака дълбочина означава дали се представя външното поведение на героя или пък се описват фантазиите, сънищата, представите, кошмарите му. Когато сценаристът навлиза в човешката психика и емоции и разказва сънища, спомени, вътрешни мисли, халюцинации, представи и т.н. той създава субективна или перцептуална дълбочина, в която зрителят вижда и чува така, както вижда и чува героят. Често във филмовата реализация на този тип сценарийно разказване се ползва субективна камера. Още „Тайните на една душа“ (1926) на реж. В. Пабст представя мечтите на главния герой.

Обхватът и дълбочината на информацията могат да се свързват разнообразно. Например във филмите на Хичкок съществуват епизоди с голяма субективност, свързани с епизоди с всезнаещ обхват на информацията. Вероятно обхватът и дълбочината на информацията се оправдават с композиционните, реалистичните и/или отвъдтекстовите основания на сценария.

## 2. 8. Начини за свързване на епизодите (пунктуация)

В техническо отношение моделите за свързване между отделните епизоди и сцени се наричат от някои теоретици на киното „пунктуация“. Това са затъмнения, оттъмнения, просветлявания, разтваряния, смяна на надписи за място, надписи за време. Тези стилистични модели подканят очакванията на зрителя и го въвличат в динамичния процес на възприемането. Говорейки за тях, не можем да не се докоснем до проблема за монтажа, тъй като той като начин на мислене се явява основа на филмовата композиция.

Добре е сценаристът да се ръководи от това, което е установил Кулешов – съдържанието на всеки кадър поотделно е с неутрален смисъл, но когато при монтажа (респ. в сценария) се съчетае с други кадри, става въздействащ в определена насока.

Свързването на епизодите и сцените на принципа на резкия контраст или преплитането на сюжетните линии представлява съществен момент на драматургичното майсторство.

Сценаристът знае и се съобразява с това, че по принцип киното черпи своя живец от проследяването на връзките между образите, чувствата, персонажите. В това особено много му влияят съвремените научни изследвания с новите си знания за самия човек, за сложните явления в природата и обществото, за понятието антима̀терия, понятието синхроничност и т.н. Резултатите от тези научни изследвания са в пряка връзка с киносценария, защото отразяват нов тип мислене и възприятие, което най-точно се вижда в променената логика на монтажните връзки.

Ако сценаристът не винаги може да „види“ визуалния стил на бъдещия филм, то за сглобяването му като цяло трябва да измисли и посочи подходи, които да се облягат на разказвателната му същност. В дисертацията се разглеждат именно разказвателният тип филми, а не неразказвателните, но трябва да кажа, че и в двата случая сглобяването е задължително – защото, както вече се убедихме, това спомага да се оформя стилът на киноразказа.

Преходът е важен не само защото свършва една сцена и започва друга, но и затова, че и самият преход сам по себе си съставлява съществена част на действието, изменяйки значението на отделните картини и придавайки им постъпателно значение. Проблемът на сценариста при прехода от сцена към сцена не рядко се свързва с желанието му да улесни зрителя при възприятието, сюжетът да се излага гладко и разбираемо.

Липсващата пунктуация увеличава вниманието и енергията на зрителя. Той се активира да се ориентира за времето и пространството, за причинните връзки на произходящото в момента на екрана. Тази творческа възможност не е убягнала от вниманието на Шкловски. В статията си „Сюжетът в киноизкуството“ той отбелязва: „Аз ще пиша отново за тази изумителна особеност на киното – липсата на мотивираност на връзките между частите на сценария.“ (Шкловски:1984:164).

Киносценарият, като всяко драматично произведение, бора̀ви с универсалните градежни принципи на наратива, които сценаристът избира, за да изгражда конкретния му смисъл.

Сюжетната интерпретация на действието в сценария има за задача да направи странна (чрез остранението, дефамилиаризацията) последователността в сценарийния разказ. Това тя постига с творческия подбор на наратологичните принципи и категории, които осигуряват различни повествователни техники за интерпретация на действието, с оглед на комуникативната им функция.

### Трета глава

## КИНОСПЕЦИФИЧНОТО УСТРОЙСТВО НА РАЗКАЗВАТЕЛНАТА СТРУКТУРА КАТО ЕЗИКОВО СРЕДСТВО В КИНОСЦЕНАРИЯ

В трета глава (127 – 170 стр.) се обосновава необходимостта от изучаването и практическото използване на киноспецифичното устройство на разказвателната структура в киносценария като езиково средство, прави се преглед на мнения по този въпрос в руската класическа филмова теория, във френската и американската сценарийна теория, както и в българската кинотеория.

У нас все още няма авторски разработки върху проблематиката за изразяване на сценарийния сюжет чрез киноспецифичното му устройство. Липсват разработки и за монтажа като основен формален и съдържателен елемент в изграждането на сценария. Дисертационният труд разглежда киноспецифичното устройство на разказвателната сюжетна структура в духа на филмовата семиотика, която запазва употребата на понятието кинематографичен език като необходима методологическа абстракция, но го употребява в широкия смисъл на изразно средство, езикова дейност, а не на строго формализирана конвенционална система.

Някои сценарийни теоретици в Америка утвърждават, че съществува не формула, а по-скоро естествен ред в сценария, който идва от характеристиките и конфликтите им, построени органично с формата на тактове, сцени, епизоди и актове. Те представляват естествените сегменти, изграждащи финалната обработка на сценарийния сюжет и представляват киноспецифичното му устройство.

Всъщност, това са добре забравените постановки от руската класическа кинотеория, за което ще стане дума по-долу. Американците изтъкват специфични основания и обяснения за кинотермините по този въпрос, но с различни имена, от което произтича голяма неразбория. Но не само те имат принос за това.

Кинотермините акт, епизод, сцена, кадър (такт) не са просто названия, които трябва да се запомнят, те ни помагат да разберем истинската природа на творческия процес при сценарийното писане в последния му етап, за да научим как да въздействаме максимално ефективно върху възприятието на зрителя.

Смятам, че по три много съществени причини трябва да се знае киноспецифичното устройство на разказвателната структура в киносценария.

Първо. Сценарият се пише за филм, който е темпорално лимитиран поради самия характер на представянето му – т.е. сюжетът трябва да е стратегически структуриран, с разнообразие в интензивността на възприятието. Тази „неизбежна концентрация на разказа придава важно значение на движението и ритъма, налага много внимателен подбор на съществените елементи на действието и изграждането на гъвкави връзки между тях“ (Торк 1991:82).

Авторите създават сценарийния сюжет като свързват и подреждат сцените и епизодите по определен начин, който няма нищо общо с начините, по които протича реалното (фабулно-то) действие. С комуникативни цели – за постигане на тревожно, дисхармонично или динамично чувство в редуването на сцените в киносценария се ползва монтажното писане.

Монтажът в киното може да се сравни с лингвистичните операции при изречението. Монтажният принцип на мислене и писане определя кинодраматурга като вербален монтажист, който владее екранната лингвистика и се съобразява с екранната поетика. Сценаристът избира, подчертава и съчетава определени отрязъци от действителността, въздействайки по този начин на вродените човешки инстинкти на зрителите.

Второ. За всички видове изкуства с ограничено времетраене разделението на части е органична необходимост и авторът поема отговорността за нея. Разделението концентрира интереса, допринася за логиката и яснотата на повествованието и подсилва възбудената от него емоция.

Руските киноклазици твърдят, че филмът се прави не толкова от това, което става в кадрите, а от това, което се случва между тях и от това, което се получава вследствие на сблъсъка им – т.е. благодарение на монтирането им, на монтажа като цяло, сочен като специфично изразно средство на киното. Филмът представя сюжета като асоциативно-мисловен киноразказ, действено протичащ в естетизирано пространство-време. При всички лингвистични уговорки и резер-

ви той оформя във филмово послание поредица от кадри и вътрешнокадрово структурирани сцени така, както езикът си служи с думите-понятия и по-сложните смислови синтагми, а литературата – със словесни образи. Като дава информация, той установява свои звуко-зрими лингвистични принципи и естетически закономерности.

Трето. Окончателното професионално оформление на сценарийния сюжет става благодарение познанията за киноспецифичните му възможности. Сценаристът разбива видимия свят и отново го споява по образ и подобие на своите представи, според законите, които управляват вътрешното му светоусещане. В този смисъл можем да твърдим, че специфичният език, с който се изразява сценаристът е монтажен, кинематографичен език, с него авторът съчетава синтагматичното ниво на комбиниране с парадигматичното ниво на подбор. Синтагматичното ниво е ниво на комбиниране, на навързване на разказа, на линейно разгръщане на повествованието. В него елементите са едновременно представени в един и същ фрагмент от текста и всеки от тях извлича своята стойност от онова, което го предхожда и следва. Парадигматичното ниво е ниво на подбор и на вертикално позоваване, изграждащо асоциативни отношения. Невъзможно е да се изгради парадигмата на един код, без в същото време да се изгради и неговата синтагма, както и обратното. Това е така, защото самата филмова структура изисква да бъде третирана като една цялост, формирана от взаимнообвързани феномени, от които всеки зависи от другите и може да бъде това, което е, само в отношението си с тях.

Споделям твърдението на Мец, че филмът се проявява като чисто синтагматична инстанция и съм убедена, че усилието на сценариста в този последен сценарийен етап има за цел именно постигането на хомогенност и непрекъснатост на филмовата среда в изграждането на филмовия разказ.

Проучванията върху текстовете от руски (Пудовкин, Кулешов, Айзенщайн) и американски автори (Маккий, Гулино, Ръсин и Даунс) дават достатъчно основание да се каже, че за уж тривиалните творчески проблеми на сценариста, свързани с киноспецификата в процеса на писане, с течение на годините са били усвоени общоприети постулати за функцията на специфичното устройство на сценарийната разказвателна структура, с които си служат професионалистите и се обучават студентите по сценаристика.

### 3. 1. Кадър (Такт)

„Кадър-план е най-малката автономна и органична единица на филмовото повествование.“ (Знеполски 1986:646).

В кадъра като в капка се съдържат компонентите на цялото – физическо, формално и смислово съдържание на филма и е ясно, че той притежава уникална знакова природа със сложни семиотични измерения, в какъвто дух го тълкува и Неделчо Милев: „Този термин е употребяван по аналогия с членението на Станиславски: той определя сценичната задача като молекулярен съставен елемент на театралното действие. Със същият успех може да се употреби и Айзенщайновия термин атракцион. Формулировката е работна. Тя има предвид минималната комплексна единица на филмовото действие-повествование.“ (Милев 1998:63).

Съвременната американска теория за сценарийното писане представя теоретичната възможност сценарийният текст да се организира в сцени и да се поднесе с помощта на най-малки откъси на филмовия разказ, представляващи усъвършенстван съвременен аналог на кадъра (затова ние тук ги приемаме за равнозначни). За целта американците ползват термина beat (такт). Робърт Маккий го определя като „смяна в поведението на действието/реакцията. Такт след такт тази смяна в поведението очертава поврата в сцената.“ (McKee 1997:37). Препоръката сценаристът да разделя всяка сцена на тактове отразява прецизността, с която американците търсят по-ефективни специфично драматургични начини да изграждат конкретно, вълнуващо и ясно драматургичния ритъм на филмовото действие.

По своята същност тактът представлява основно градиво в построяването на всяка сцена, осигурява темпо и динамика на разказа, изгражда филмовата хомогенност и непрекъснатост на средата и действието. С цел да илюстрирам каква е ролята и функцията на мисленото определяне на кадъра (такта) в изграждането на сцената в дисертационния труд давам два примера – с българския филм „Маймуни през зимата“ и със студентския сценарий „Саксията“.

Кадърът (тактът) конституира отделен момент или действие в границите на сцената. Поредицата от кадри (тактове) се свързва заедно – въвеждайки, организирайки и завършвайки сцената.

### 3. 2. Сцена

Кулешов определя сцената „като поредица от съставлящи я моменти.“ (Кулешов1984:83). Теоретично погледнато, всяка сцена представлява случка от сюжета. Композиционните особености на сцената носят в себе си концентрат от онова, което характеризира стиловите особености на филма (сценария като цяло). Според функциите им в сюжета сцените са: главни и второстепенни. Лев Кулешов е учел студентите си да описват всички сцени в т.нар. разграфени листове, които подреждал „в реда, по който те трябва да минат на екрана и така добивал представа за развитието на филмовото действие.“ (Пудовкин 1973:23) Твърде вероятно е тези „разграфени листове“ на Кулешов да са дали идеята на днешните американски сценарийни теоретици да въведат понятието „сценични карти“ (Р. Маккий, Ръсин, Даунс) или – „индекс карти“ (Stern 1999:30) или „лист за такт“ на австралиеца Великовски и да настояват за ползването им в работата на сценариста. Американците са установили, че числото на сцените и епизодите за всеки сценарий е различно, но практиката показва, че обикновено 40-60 карти обемат напълно съдържанието на игралния филм.

### 3. 3. Изграждане на сцена

Всяка добре написана сцена представлява миниатюрен разказ. За изграждането на кинематографично въздействаща сцена авторът трябва да създаде словесно описание на чувственото в живота чрез: образ, звук, дейност и говор. В тази част на дисертационния текст се проследяват 5-те стъпки за осмисляне на материала преди сценаристът да разработи и напише сцената, те се допълват както със собствени разсъждения и анализи, така и с разработката на действащите лица в „Иван Грозни“ на Айзенщайн.

Целта на всяка сцена е по някакъв начин да бъде част от основната цел в основното филмово действие, както и да допринесе с някакъв аспект за обогатяването на целия киноразказ. Именно чрез езика си, на сценарийно ниво е възможно да изразим сложността или привидността на всякакъв проблем. Точно тук, в създаването на сцената е мястото – чрез стратегически обмислено съдържание и форма на бъдещите кадри (тактове) детайлно да покажем смисъла на отделната сцена, принадлежността ѝ към съответния жанр.

### 3. 4. Епизод

Епизодът е част от филмовото повествование, основна, обширна и автономна филмова единица, изградена от определено количество сцени, които се намират във взаимодействие помежду си. Поради отношението си към определено драматургично действие, последователността от сцени в епизода образува едно цяло. Нерядко всеки епизод има свой вътрешен кулминационен момент.

В драматургичен план епизодът е по-завършен от сцената и представлява повече или по-малко завършена част от художествено произведение, която има относителна самостоятелност в цялостното съдържание на филма.

Обикновено това е кратък и много често завършен случай от живота на героите. Игралният филм съдържа 7-8 епизода, а според Дж. Х. Лоусън те може да са 20.

Развитието на филмовото действие може да се определи и като непрекъснатата последователност на събитията. В писането на сценария тя се изразява в детайлна организация на филмовото движение. Американските теоретици са на мнение, че авторът е необходимо да си представи темпото и реда на кадрите (тактовете), дължината на епизодите, темпа на диалога, използването на звука, т.е. всичко, което създава рисунька на завършения филм.

Употребата на епизодичния подход за писане на сценарии за игрални филми в САЩ е преподавана академично от Франк Даниел в Колумбийския университет от началото на 80-те години, а през 90-те – в Южна Калифорния, а наскоро и в университета Чапман. Американският сценарийен теоретик и преподавател Пол Гулино пръв написва книга за този тип сценарийно обучение (основните ѝ положения са коментирани в дисертационния труд) „Киносценарият. Епизодичният подход“ с надеждата „тази проста истина – че големите филми са съставени от малки филми – ще може да помогне на другите в замисъла и написването на сценарий за игрален филм“ (Gulino 2004:10-14).

За да се добие нагледна представа за драматургичната функционалност на структурирането на сюжета по епизоди, в дисертационния труд е представено съдържанието по епизоди на 83 минутния научно-популярен филм на Люк Жаке „Походът на императорите“. Подредени са в последователен ред епизодите му, от които се получава основният гръбнак на

филмовото действие – т.нар. аутлайн, който очертава цялостното композиционно движение на филмовия разказ. Вижда се, че всеки епизод изчерпва разказа си с определен брой сцени. Изброяването на конкретното съдържание на тези сцени (с помощта на сценичните карти) във всеки епизод представлява детайлният аутлайн на сценария. В дисертационния труд е показано графично как ще изглежда той за филма „Походът на императорите“ с цел това да послужи като модел за изготвяне на детайлен аутлайн за всеки един сценарийен киноразказ.

### 3. 5. Акт

Актовете очертават макроструктурата на сценария. Най-често те отговарят на завръзката, развитието и развързката в сценарийния разказ.

Повечето студентски работи (от 5 до 20 мин.), едноактната пиеса, късият разказ могат да имат 1 акт – серия от сцени, които оформят няколко епизода, изграждащи една голяма промяна, завършваща едноактния разказ.

Двуактни сценарии имат ситкомите, новелата. Но когато киноразказът е с по-голяма величина, например – пълнометражен филм, едноминутен ТВ епизод – трите акта са минимумът.

В съвременността популярността на структурата от три действия – се дължи както на класическата Аристотелова триактна драматична структура, така и на популяризирането ѝ от Сид Филд и трябва да кажем, че тя е най-често срещаният модел за сценарийното структуриране в обучението на студентите.



## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Сценарийният сюжет може да се разглежда като специфичен художествен текст. Той предполага обвързване с бъдещия филм. Може да се изследва с що-годе установен научен апарат за да се създаде специализирано литературоведски пласт – преобладаващо индуктивен и познавателен.

Поставените в началото на изследването задачи са изцяло изпълнени:

Доказвайки генетичната му свързаност с традициите на разказваческото изкуство, можем да твърдим, че сценарийният сюжет като мета-интертекстуално произведение се превръща в един от важните изходи, през които литературознанието може да прекрачва от кръга на своята специализираност в света на основните човешки проблеми, с които се занимава киноизкуството.

Бяха проучени, анализирани и критически осмислени разнообразни връзки между наративните практики и модели на макро и микро равнище с цел изясняване механизма на разказването в киносценария. Този преглед на резултати от наратологични изследвания установи, че както за всяко литературно произведение, така и за киносценария са валидни следните наративни характеристики: цялостност, обособеност, самодостатъчност, кохерентност, интертекстуалност, комбинаторни ограничения, трансформации на повествованието, континуитет. В сценарийният сюжет обаче описанието, говорът, действието, звукът са и *гледка със звук* – взаимното им допълване, дообяснение и комплексно въздействие е естетически факт, върху който се гради спецификата на кинематографичния език и опит.

Съвременната разказвателна сценарийна структура е резултат от еволюцията на разказваческото умение в драмата, мита, поетиката на романа. Тази еволюция утвърждава класически и открива нови парадигми за съдържанието и формата на съвременния сценарийен сюжет.

След проучване и критическо осмисляне на огромен теоретичен и филмов материал, бяха описани драматургичните характеристики на основните видове фабулни конструкции:

класическа, епизодична, многофабулна и антифабулна. Приносният момент е тяхното описание чрез присъщата взаимовръзка между диахрония и синхрония.

Доказа се, че въздействената стратегия на сценарийния сюжет се гради на утвърдени наративни схеми и визуални стереотипи. Във връзка с това се изясниха кои наратологични принципи са важни за популярността на масовото кино (жанрово кино, реалити формати), без то да е противопоставено на арт киното.

Методологическата рамка в този труд се опира на комплексен подход, включващ теоретични знания и методи, почерпани от наратологията, рецептивната естетика, семантиката, семиотиката, реториката, и разбира се, кинотеорията и кинопрактиката. Избраната методология разширява познанията ни за отношенията между автор, творба – възприемател и се опитва да обясни наратологическите измерения (начин на създаване и начин на възприятие) на сценарийния сюжет.

Надявам се науката наратология, схващана като опит да се „специфицира“ предметът на литературознанието в художествеността на творбата, да се възприема и ползва от сценаристите в практическите ѝ аспекти.

Структурата на сценария е организационната концепция на автора, с чиято помощ той определя, подрежда, степенува стратегически важността и въздействието на филмовото действие.

Сюжетната изработка на киносценария има за задача да направи странна (чрез остранението) последователността от събития във филмовия разказ. Това тя постига с творческото разбиране (и избиране) на наратологичните принципи и категории, които осигуряват различни повествователни техники с различна комуникативна функция при изграждането на сюжета.

Сценарист, който разбира, че основната му задача е да задържи вниманието на публиката върху това „какво ще се случи след това“ – е свободен да го направи по начин, който въображението или изобретателността му му подсказват.

Убедихме се, че времето на филмовата прожекция изисква и специфично ограничава възможността за постигане на цялостност, трансформация и самоконтрол на сценарийната структура, поради което изисква от нея качеството единност

на разказвателните елементи (независимо с каква фабулна конструкция са изградени).

В настоящото изследване за първи път в българската сценарийна и кинотеория специфицирайки се конкретизират, във връзка с приложението им в практиката, творчески постановки на наратологични принципи и наратологичните категории време, модус, разказвачески глас, които осигуряват различни повествователни техники при изграждането на киносюжета. Убедихме се, че сценарият изразява чрез себе си литературни модели, неговата вътрешно присъща поетика е специфично изградена от автора, който творчески манипулира с инструментариума на наратологичните категории и принципи.

Можем да кажем, че сценарият е асоциативно-мисловен киноразказ, мислен да протича действено в естетизираното пространство-време на филма. При всички лингвистични уговорки и резерви, той оформя във филмовото послание поредица от кадри и сцени така, както езикът си служи с думите-понятия и по-сложни смислови синтагми, а литературата – със смислови образи.

Съвременните киносценаристи пишат сценариите си като свързват и подреждат кадрите, сцените, актовете по определен начин, който няма нищо общо с начините, по които протича реалното (фабулното) действие. Те се съобразяват със спецификата на своето изкуство – а именно – отделните сцени се определят не толкова от съдържанието си, а от отношенията им с другите елементи в съседни или далечни сцени. В такъв смисъл можем да кажем, че сценаристът оформя финално сценарийният сюжет повече парадигматично, отколкото синтагматично, за да постигне хомогенност и непрекъснатост на филмовия разказ, който е специфично лимитиран във времето от кинопрожекцията.

С оглед на практическото им използване за окончателната композиция на сценарийния сюжет, задълбочено бяха изследвани елементите в киноспецифичното устройство на сценарийната структура като езиково средство – кадър (такт), сцена (и нейното изграждане), епизод, акт. Тези познания улесняват кинематографичния изказ на сценариста, който оформя сегментиран, максимално конкретен драматургичен материал за заснемане.

В труда има пет приложения, които илюстрират и допълват информацията от основния текст.

С фигурите нагледно, чрез графично изобразяване се илюстрират сходствата във структурите на старогръцката драма, съвременната триактна американска структура, типологията на наратива, според Цветан Тодоров.

Анализирането на редица кинотворби в този текст показва, че съвременната сценарийна разказвателна структура поражда и нарушава очаквания, представлява сложна вътрешна игра между постоянство и произволност, между норми и отклонения, класически образци и драматично дефамилиаризиране, особено ярко в съвременните киноформати. Тя се намира в процес на непрекъснато динамично и трансформационно развитие, при което се постигат нови оригинални образи и форми, в съответствие със съдържанието на творбите, във връзка с насоките на обществото и изкуството.

Ако сценаристът разбира, че всички модели и принципи, които среща в сценарийната теория или в учебниците по писане на сценарии трябва да използва само като инструменти за постигане на крайната си цел, той ще има възможността да ги използва по много по-интересни начини, отколкото ако сляпо се придържа към тях като към някаква магична формула.

Днес различните тенденции в преподавателските практики се явяват като нови парадигми (в зависимост от възгледите, опита и уменията на всеки преподавател), и когато са отчетливо изявени, създават среда на плодотворен еkleктизъм.

Самоналага се изводът, че времето на класическите школи е отминало, че заниманието сценарийно писане не е подвластно на една строго определена теория и метод.

## СПРАВКА ЗА НАУЧНИТЕ ПРИНОСИ НА ДИСЕРТАЦИЯТА

1. Като цяло дисертационният труд е в поле, което е слабо изследвано в българската хуманитаристика. Обучението по сценарийно писане в България не може да се похвали с литература и преводи на български и в това отношение дисертацията прави важна стъпка, тъй като тълкува познати само на отделни специалисти текстове и запознава с изтъкнати теоретици и практики в сценарийната област, чиито трудове не са издавани у нас.

2. Анализарането на наратологията като възможен теоретичен фундамент на киносценария представлява полезно увеличаване на знанията както в сценарийната област, така и в кинотеорията. Проучени, изследвани и критически осмислени са редица теоретични постановки за наратива в литературата и игралното кино, посочена е кинематографичната специфика на сценарийния наратив, който се създава, за да убеждава и внушава предимно с визуална и звукова, а не толкова със словесна реторика.

3. В настоящото изследване за първи път в българската литературна и кинотеория се конкретизират, във връзка с приложението им в киносценарийната практика, творчески постановки на наратологични принципи и наратологичните категории време, модус, разказвачески глас, осигуряващи различни повествователни техники при изграждането на сценарийния сюжет. Установи се, че вътрешно присъщата на сценария поетика се изгражда от автора, който творчески манипулира с инструментариума на наратологичните категории и принципи.

4. Работата е приносна по отношение изследването на киноспецифичното устройство на сценарийната структура като езиково средство – проблем, досега не разработван у нас в специфичния му сценарийен аспект. Доказва се, че понятието

*скорост на сюжета* има практическо приложение за киноспецифичното структуриране на драматургичния материал. Това е и първи опит в полето на българското литературознание да се направи паралел по този въпрос между руската класическа кинотеория и съвременното американско сценарийно обучение.

5. За пръв път у нас се предлагат разработки с чисто практически цели – как се изгражда сцена, как се създава детайлен аутлайн за поепизодично изграждане на сценарийния сюжет със сценични карти.

## ЦИТИРАНА В АВТОРЕФЕРАТА ЛИТЕРАТУРА

1. Тодоров, Цветан. *Поетика на прозата*, С., НП, 1985
2. Лотман, Юрий. *Култура и информация*, С., изд. „Наука и изкуство“ 1992
3. Милев, Неделчо. *Теория за елементите на киното*, изд. на СУ, С., 1998, трето изд.
4. McKee, Robert, *Story*, Harper Collins Publishers, NY., 1997
5. Айзенщайн, С. М., Избрани произведения в 3 тома, С. НИ, 1971 / 1977
6. Сапарев, Огнян, *Литературната комуникация*, Пловдив, Пловдивско университетско издателство, 1994
7. Дьомин, Виктор, *Филм без интрига*, НИ, С., 1969
8. Фаулър, Роджър, *Речник на съвременните литературни термини*, С., НИ, 1994
9. Аретов, Николай, *Митология на литературата за пресъплнения*, електронно издателство LiterNet 12.02.2005
10. Панов, Александър, „Птиците“ на Алфред Хичкок от гледна точка на историческата поетика“ в: *Да отгледаш мисъла – сборник в чест на Радосвет Коларов*, София, издателски център „Боян Пенев“, 2004
11. Шкловский, В. М. *За сорок лет*, изд. Искусство, М., 1966
12. Bordwell, David, *Narration in the Fiction Film*, The University of Wisconsin Press, 1985
13. Игълтън, Тери, *Теория на литературата*, С., Унив. изд. „Св. Кл. Охридски“, 2001
14. Genette, Gerard, *Figures III*, Paris, Ed. du Seuil, 1972
15. Торок, Жан-Пол. „Теория на сценария“, сп. Кино, бр. 5, 1991
16. Знеполски, Ивайло. Из историята на филмовата мисъл – I ч., С., НИ, 1986
17. Кулешов, Лев. „Теорията на монтажа и американизмът“, в: *Съветска филмова теория на 20-те години*, изд. „Наука и изкуство“, С., 1984
18. Пудовкин, Всеволод, *Теория и критика. Избрано*, С., изд. НИ, 1973
19. Stern Bret, *How to shoot a feature film for under \$ 10,000 : and not go to jail*, Raintree County Press, 1999, Harper Collins Publishers Inc. 2000, 2002
20. Gulino, Paul, *Screenwriting. The Sequence Approach*, The Continuum Internatoinal Publishig Group, New York, London, 2004

## ПУБЛИКАЦИИ ПО ДИСЕРТАЦИОННАТА ТЕМА

1. Христова, Светла. „Действието като проблем в сценарното писане“ – [www.nbu.bg](http://www.nbu.bg) Доклад, изнесен пред общоуниверситетският семинар „Науката, разбираана и правена“, водещи – проф. Б. Богданов, дфн, доц. д-р Орлин Тодоров, проф. Христо Тодоров, 6. 01. 2006 г., 13 стр.
2. Христова, Светла. „По пътя към себепознанието“, сп. Кино, бр. 2, 2007, стр.50 – 52
3. Христова, Светла. „Някои наратологични категории и принципи в сюжетното изграждане на киносценария“, сп. Кино, бр. 2, 2008, стр.53 – 59