



НОВ БЪЛГАРСКИ УНИВЕРСИТЕТ

Департамент „Кино, реклама и шоубизнес“

# **Драматургичното пространство на анимацията**

## **АВТОРЕФЕРАТ**

на дисертационен труд

за присъждане на образователна и научна степен  
„доктор“

**Докторант: доц. Невелина Попова**  
**Научен ръководител: проф. Анри Кулев**

**София, 2015г.**

Дисертационният труд е с обем 268 страници. Библиографията на използваната литература съдържа 201 заглавия на български и чуждестранни автори. Филмографията е от 167 заглавия на анимационни филми. Отделно има филмография от 69 заглавия на студентски миниатюри. Илюстративният материал към дисертационния труд е събран в 3 отделни приложения: илюстрации-кадри от цитирани филми, илюстрации-кадри от студентски миниатюри и илюстрации от комикси на млади художници, като към тях е приложен списък. Общият обем на приложенията е 23 страници.

Дисертационният труд е структуриран в три големи части, с увод, заключение и научни приноси.

Дисертацията е обсъдена и насочена за защита от департамент „Кино, реклама и шоубизнес“ при Нов български университет на 21. 10. 2015.

Защитата на дисертационния труд ще се състои на.... март от.....ч., в зала..... в НБУ.

### **Научно жури:**

проф. Анри Кулев  
проф. д-р Надежда Маринчевска  
проф. Вера Найденова, д.и.  
доц. Правда Кирова  
доц. д-р Радостина Нейкова  
резервни членове:  
проф. Георги Дюлгеров  
проф. д-р Ингеборг Братоева

# *Съдържание на дисертационния труд*

## **Увод**

### *Първа глава: Анимационната драматургия като специфична драматургична сфера*

#### **1.1. Единство през призмата на драматургичното пространство**

#### **1.2. Специфики на материала в киното и анимацията. Изобразителните кодове – водещи в анимационния замисъл**

#### **1.3. Откровената условност на анимацията като драматургичен проблем**

#### **1.4. Персонажът – типаж в анимацията**

#### **1.5. Митологичното в анимационната драматургия**

- Дълбинните връзки между митологичното и анимационното мислене. Всеобщото Всеобщо одушевяване и персонификация
- Промяната, самият процес, неспирното движение
- Въображението и митологичното мислене. Яков Голосовкер: “логика на чудото”!
- Тълкуването на мита. Нива на смисли
- Закони и оксиморони в логиката на чудото
- Всеобщ закон на метаморфозите.
- Предлогизмът на митологичното мислене - няма „или – или”
- Метафоричността в мита и анимацията
- Времето и пространството в мита и анимацията
- Различните драматургични решения при работа с митологичен материал

### *Втора глава: Драматургичните подходи и модели при изграждането на анимационния сценарий*

**2.1. Различни класификации на драматургичните модели в киното и анимацията.**

**2.2. Литературните повествователни и поетично-философски кодове като определящи за драматургичните структури**

**2.3. За повествователните и драматичните кодове в анимационния сюжет**

- Основните повествователни кодове: Фабула и сюжет. Конфликт.
- Описателно и драматическо повествование. *Поетика на киното* на Красимир Крумов
- Аспекти на повествованието според Бордуел и Томпсън.
- Морфологичният модел на Владимир Проп като кинодраматургична композиционна матрица.

**2.4. За поетичните кодове в анимацията: *Приказка на приказките***

- Субективността
- Структурирането на материала - около чувството и мисълта, а не около историята
- Фрагментарност
- Асоциативност и многосъставност на образите
- Висока степен на структурираност и ритмични музикални кодове
- Лайтмотивите и паралелизма в поетичния сюжет.
- Цялостта на творбата
- Метафори и символи
- Внушението
- Символният потенциал на митовете и архетипите.
- Функционалното битие на образите в контекста на цялото.
- Между монологичното и диалогичното

- Модернистични изобразителни кодове: множественост на гледните точки, кинетични принципи и игра с мащабите.
- Хибридность и движение към разнородност в съвременните изкуства;
- Сюрреалистични трансформации и деперсонализация
- *Приказка на приказките* – сценарна заявка

## **2.5. Специфичните драматургични принципи и универсалните тропи в анимационния сюжет. Анимационните жанрове като традиционна и подвижна система**

- Анимационната кондензация на повествователния сюжет
- Живото пространство на анимацията като благодатен контекст за магични изненади, анимационни гегове, визуални парадокси
- Персонажният свят и разказвателната динамика
- Метаморфозата
- Метафората, символът и другите универсални тропи в анимацията
- За проблематичния статут на изобразителната метафора
- Метафората в киното и анимацията.
- Pars pro toto: синекдохата и анимационният сюжет
- Alegорията и анимацията
- Вътрешната динамика на образите в анимацията: разширяване на смисловите полета от метонимията и метафората – към символа
- Комедийните разновидности в анимацията. Анимационният гег.
- Анимационната хореография
- Анимационната техника, материалът и неговата фактурност
- Звуковата картина, задкадровият глас, диалогът и надписите като стратегия
- Асоциативността и анимацията

- Стилистичните фигури в повествователните структури
- Оживялата картина ( карикатура, комикс) като анимационен сюжет.
- Сюрреалистичната поетика и анимацията
- Документалното начало в анимационния сюжет
- Пародията като основен драматургичен подход в анимацията
- Жанровете в анимацията

## **2.6. Сценарият като жив организъм. Особенности на сценарния запис при кратките поетични и експериментални форми. Значението на синопсиса**

### ***Трета глава: Съвременни драматургични практики в анимационното пространство***

#### **3.1. Анимационните сценарии на Христо Ганев**

#### **3.2. Експресивността като обща тенденция и като ключ към успеха на българските анимационни филми за периода 2009 – 2013**

#### **3.3. Екранизациите в българската анимация**

#### **3.4. Анимационната поезия на *Щрих и стих***

#### **3.5. Няколко анимационни сюжета на един куклен форум**

#### **3.6. Драматургичните възможности на студентската анимационна миниатюра**

#### **3.7. Кратките комиксови сюжети на младите от *Комиксер***

## **Заключение**

## **Научни приноси на дисертационния труд**

## **Библиография**

## **Филмография**

**Списък на цитираните студентски миниатюри от международния маратон  
*10x10x13 и 10x10x14***

### ***Приложения***

**Илюстрации – кадри от цитирани филми в дисертационния труд**

**Илюстрации – кадри от студентските миниатюри, създадени по време**

**на международния маратон в двете му издания – *10x10 x13 и 10x10 x14***

**Илюстрации от комиксите на младите художници от *Ко-миксер*.**

***Списък на илюстрациите***

## *Обща характеристика на дисертационния труд*

**Темата** на дисертационния ми труд „Драматургичното пространство на анимацията” е анимационната драматургия. Изборът на тази тема за мен съвсем не е случаен – той е свързан с преподавателската ми работа: вече 20 години преподавам анимационна драматургия в НБУ. В България все още няма отделно изследване, посветено на анимационната драматургия – тя засега е неразработено теоретично поле. Този факт сам по себе си говори, че усилието ми да осмисля съвременните драматургични практики в анимацията е навременно и **актуално**.

**Предмет** на това изследване са различните драматургични модели в анимацията и подходите за тяхното изграждане. Моята гледна точка в случая е гледната точка на преподавателя, който се опитва да систематизира необятната изплъзваща се материя, стремейки се едновременно и към яснота, и към разширяване на хоризонтите пред студентите. Опирайки се на реалната практика, аз изследвам различните драматургични модели и структури в анимацията, предимно чрез кратките ѝ форми, най-вече чрез анимационните миниатюри: едно доста разтегливо понятие, побиращо в себе си филми от една до десетина минути. По-голямата част и от фестивалните, и от студентските филми, са с такова времетраене.

Затова **целта** на този труд е да систематизирам в един цялостен текст различните аспекти на драматургичното мислене и сценарното писане в анимацията, ключовите стратегии при изграждането на анимационния сюжет.



Ето и **задачите** на това изследване:

- Да се открият спецификите на анимационната драматургия като пространствена, художническа драматургия - в общото драматургично пространство на киното, литературата и другите изкуства, защитавайки гледната точка, че тя е част от кинодраматургията.
- Да се разкрият връзките между изобразителните кодове на филма и сценарния замисъл, проявявайки „модернистичната” същност на анимационното изкуство.
- Анимационният сценарий да се разгледа като жив организъм, да се осмислят сложностите при сценарния запис на различните поетични и експериментални филми, изключителното значение на синопсиса.
- Да се систематизират различните драматургични модели и жанрове в анимацията; множеството кодове, определящи драматургичните стратегии при изграждането на анимационния сюжет. Да се изследва функционирането на поетично –философските кодове – като определящи и изключително важни за драматургичното пространство на анимацията, в тяхното многообразие.
- Да се представи и защити като добре работеща методология динамичното единство между повествователните и поетично-философски кодове.
- Да се изследва действието на метафората и другите универсални тропи и стилистични фигури в общото символно

пространство на конкретни анимационни филми.

- Да се разкрият връзките между митологичното и анимационното мислене – в плазматичното анимационно пространство.
- Да се приложи представената методология конкретно, на широкото поле на различни съвременни драматургични практики от анимационното пространство.

Така формулирани, повечето от тези задачи са **отворени въпроси – хипотези**, които се проверяват и доказват по време на дългото обиколно пътуване през света на анимацията.

**Методологията** при едно такова дълго пътуване, в което непрекъснато се търсят връзки с други изкуства, естествено предполага интердисциплинарност, структуралистично мислене, сравнителен анализ. За мен, обаче, водещ подход си остава херменевтичният. Убедена съм, че в текстовете, посветени на изкуството, уменията да проникваш чувствително в различните художествени светове е от изключителна важност. Това е още по-насъщно в една толкова жива работа, каквато е преподавателската. Естествено е също текст, свързан с преподаването, да се опира на различни дидактични методи: в опитите да се изградят формални системи и модели, да се сегментира и обобщава, да се систематизира материала, да се уточнява терминологията, да се търси диалогичност и преки пътища към младите. За да могат познанията да се реализират в практическата им работа по сценариите и филмите. Затова наличието на преподавателски интонации в този текст също е разбираемо и поне за мен – неизбежно.

Както се вижда от заглавието, аз избирам **пространствената гледна**

**точка** за проникването в света на анимационната драматургия. Изразът „драматургично пространство“ реално отсъства като отделно обособено понятие; той за мен е по-скоро работен термин, преносна обобщаваща фигура на смислов синтез, отколкото категория. Това, разбира се, не означава, че такова пространство няма. То е подразбиращо се и определя драматургията на всяка творба, с неизменното ѝ уникално решение във времето и пространството. Ярки и разпознаваеми са личните художически пространства в анимацията, всяко със своята стилизация и степен на условност, със своя пейзаж, персонажен свят, художествен почерк и динамика. Затова пък за по-голямата част от съвременната комерсиална анимация, заливаща телевизионните екрани, е характерно именно липсата на запомнящо се пространствено решение, усещането за клише, за стандартна модулност, за неорганични манга елементи. Фокусирайки се в своето изследване върху авторската и студентската анимация, аз съвсем естествено избрах пространствената призма.

Подбраните примери в голямата си част са свързани с преподавателската ми работа, най-често са от българската анимация или са работи на нашите студенти.

Дисертационният труд е структуриран в три големи глави, със задължителните увод, заключение, научни приноси. Първите две глави са теоретични. Те са организирани в отделните подглави, всяка от които изследва определен драматургичен проблем. Третата глава има приложен характер. Целта на така структурирания материал е да се изгради една цялостна и едновременно с това многостранна картина на съвременното драматургичното пространство в анимацията.

## *Структура и съдържание на дисертационния труд*

**Уводът** разкрива преди всичко мотивацията ми да пристъпя към това изследване, трайната ми привързаност и посветеност на драматургичното пространство на анимацията. Многогодишната ми практика като преподавател по анимационна драматургия е в основата на тази посветеност. Във всекидневната си практика постоянно се убеждавам в необходимостта от едно по-сериозно и цялостно изследване на драматургичното многообразие в анимацията и от разчупване на стереотипните драматургични схеми от наръчниците. Те са фокусирани предимно върху повествователните структури при пълнометражните филми и просто не са достатъчни, за да обяснят функционирането на необозримо богатия и многовариантен анимационен свят. Достъпността на дигиталните технологии и различните анимационни техники съвсем демократизира териториите на анимационното изкуство и броят на студентските филми през последните години рязко се увеличи. Днес възможностите за експерименти в кратките анимационни форми са практически необозрими, независимо дали авторите са водещи аниматори или студенти. Затова убедено се фокусирам върху драматургията на кратките анимационни филми. Тъкмо те очакват да бъде изследвани по-задълбочено, с различните им възможности да разказват истории и да внушават идеи и чувства. Липсите и празнотите на това специфично драматургично поле са многобройни. Поетично-философските структури в тяхното многообразие най-често са водещи при кратките анимационни сюжети, а те засега са най-неизследвани. Моят труд със своята насоченост

е поредната пътека към динамичната драматургична картина в съвременното анимационно пространство.

В увода правя преглед на използваната от мен теоретична литература, на авторите, които са ми били водачи в това дълго пътуване и на които съм безкрайно благодарна за разкритите хоризонти и споделени идеи. Липсата на тясно специализирана литература по анимационна драматургия се компенсира с множеството сериозни изследвания от света на анимацията и кинодраматургията, с интердисциплинарните трудове по поезика, естетика, философия и история на изкуствата – най-вече изобразителните изкуства, литературата, киното, сценичните изкуства.

Кръстопътното място на анимацията в голямото семейство на съвременните изкуства я прави особено чувствителна към различните съвременни тенденции, в които отново се проявява нейната доказана през годините „модернистична“ същност.

От почти необозримото множество на имена и трудове, не мога да не спомена с особена благодарност книгите на Надежда Маринчевска, Красимира Герчева и Пол Уелс, които ми бяха настолни през всичките тези години.

В увода също така представям темата, предмета, целта и задачите на дисертационния труд.

Дисертационният труд е разделен на три основни части.

## **Първа глава**

### ***Анимационната драматургия като специфична драматургична сфера***

В тази първа теоретична част аз изследвам връзките на анимационната

драматургия с кинодраматургията и с различните литературни и изобразителни пространства. Защиствам тезата, че анимационната драматургия е част от кинодраматургията, но е достатъчно самостоятелна драматургична сфера.

В отделните подглави, чрез конкретни примери, разглеждам анимационната специфика на ниво драматургичен материал, степен на условност, персонажен свят; както и близостта между мита и анимацията.

### *1.1. Единство през призмата на драматургичното пространство*

В несвършващия спор дали анимацията е вид кино или е самостоятелно изкуство, аз подкрепям първата гледна точка, като се придържам към традиционното деление на киното на игрално, документално и анимационно. Мисля, че при съвременните хибридни тенденции и при все по-използвания термин „екранни изкуства”, съхраняването на спецификите в рамките на общото киноединство е по-продуктивно. Основният ми довод в случая е принадлежността и на трите вида кино към едно общо кинодраматургично пространство. Сценарният процес е основна типологична характеристика на киното. Сценарната практика и етапите в създаването на филма са убедителен довод против обособяването на анимацията като отделно “осмо” изкуство. Въпреки отчетливите специфики на трите вида кино, основните драматургични компоненти винаги са едни и същи - и в игралното, и в анимационното, и в документалното кино: тема и идея, сюжет и фабула, конфликт, персонажи, композиция, диалог и звуково решение, визията и движенията на камерата.

### *1.2. Специфики на материала в киното и анимацията.*

## *Изобразителните кодове – водещи в анимационния замисъл*

Изобразителните кодове са определящи и водещи в света на анимацията. Истинският анимационен сюжет се ражда от и заедно със съответния изобразителен материал и съответната анимационна техника: рисунка върху хартия или класическа плакова технология, изрезка, живопис под камера, рисунка върху лента, кукла или друг обем; ротоскопия, пиксилация на човешка фигура, пясък, карфичен екран, компютърна анимация... Възможностите са безгранични, художниците в анимацията измислят и използват какво ли не. Материалът и съответната техника винаги задават уникалните си изобразителни кодове и предопределят типа разказ, чрез който се изгражда трансформираната анимационна реалност. Самото изображение и изкуствено създаденото движение често се превръщат в същинския сюжет, следвайки тайнството на художествените импровизации.

### *1.3. „Откровената условност“ на анимацията като драматургичен проблем*

Всяка условност започва с преодоляването на копието и натуроподобието. Степента на условност означава степен на обобщеност, нива на дистанциране, уникална гледна точка. Всичко това са общи проблеми на кинодраматургията. И на всяко изкуство. Но именно анимацията е изкуството на откровената условност – тя винаги е игра, „феър плей“. Затова намирането на своята гледна точка и на своя стилизиран образ на света е задължително условие за раждането на добра анимационна творба. Поради изкуствено създаденото движение всичко в анимацията е белязано с условност, всичко е рожба на фантазията, дори когато се обработват и манипулират реални човешки образи.

Степента на условност се решава когато авторът намери своята „крачка” спрямо даден материал. В драматургичната всеобвързаност това означава, че той е намерил ключа към структурата, към времето и пространството на филмовия разказ.

Като особено благодатен пример за осмисляне на анимационната условност разглеждам филма на полския режисьор Ричард Чекала „Син“. В него традиционната миграционна тема е решена чрез пределна кондензация на разказа и чрез поредица от обобщени, изкристализирали образи на отчуждението. Чекала е изградил едно мрачно, впечатляващо анимационно пространство от почти статични графични фигури, лица и детайли, поразяващи със своята скулптурност, с тежкия си обем, внушаващи обречеността на този затворен, замръзнал сякаш в безнадеждната борба за оцеляване, живот.

#### *1.4. Персонажът – типаж в анимацията*

Осмислянето на персонажа като част от сюжета е основополагащо драматургично знание. Сюжетът, освен фабулната събитийност обхваща и характеристиките, в тяхното развитие. Пътят ни към спецификите на персонажа в анимацията неизбежно минава през сравненията с персонажа в игралното кино. В Дисниевия модел на разказ и персонажно изграждане веднага може да се разпознае класическия приказен модел и така наречената „американска парадигма” на холивудското кино. В тази глава разглеждам персонажния анимационен свят през призмата на идентификацията и системата на немския литературовед Ханс Робърт Яус, като го разполагам в широкия диапазон между повествователно „илюзионистичната” Дисниева традиция и знаково решените условни типажки. Преосмислям тезата, че анимацията като вид



кино не може да регистрира реакциите и емоционалното състояние на персонажа, че тя обичайно създава дистанция между герой и зрител, активирайки чисто естетическото възприятие на зрителя. Това обичайно е така при условно решения знаков анимационен типаж. Етимологията на самия термин „типаж” разкрива като основна негова характеристика доминирането на типичното. При самото му създаване, чрез карикатурен образ и условна рисунка, в него се влагат психологически характеристики, които се възприемат моментално от зрителя. Самото измисляне на типажа, неговото изобразително решение и материал са драматургичен проблем, характерен само за този вид кино. Вместо пълнота и многостранно разгръщане на образа при типажа обичайно имаме пределна лаконичност, неизменност и завършеност. Тази лаконичност – на рисунъка или обема, се налага не само по естетически, но и по технологични причини – в тъй трудоемкото изкуство на хилядите рисунки. Активността и външната динамика на типажа не противоречат на неговата вътрешна неизменност. Предварителният стадий на измислянето в случая изисква огромна драматургична работа и енергия, защото нашият сътворен герой е особен, той носи нужната информация още с появяването си. Тези принципи анимационната драматургия взема от карикатурата. Там има такава драматургична концентрация, остра и смислово категорична в деформациите, която да съобщава чрез визията биографията, социалния статус и характера на героя. Всяка карикатура е потенциален анимационен сюжет.

Груповият типаж в анимацията е специфично драматургично явление, свързано с условността и стилизацията на анимационното

пространство. Той дава големи възможности, когато се изследват различни социални явления и психологически състояния на тълпата.

При измислянето на персонажа – типаж работата на сценариста е неотделима от работата на художника. Когато това са две различни личности, сценаристът, пишейки, трябва да може да “нарисува” във въображението си своите герои. Да съживи първи своята измислица. Да й даде глас и походка, мимика и жест, задавайки траекториите, по които ще потеглят художникът и режисьорът.

Различните изобразителни техники и различните материали също са определящи при раждането и раздвижването на типажа. Въпросът е да се използва максимално спецификата на конкретния материал още на ниво замисъл, превръщайки ограниченията му в качество.

Средата – като фон или като активно действащо лице, раждащо се заедно с типажа, е основен драматургичен проблем в анимацията, както е и в игралното кино. Важно е да има органично единство между средата и героя – и в обемната триизмерност, и в двуизмерността на анимационното пространство.

Днес общата анимационна картина е категорично променена.

Все по-голяма част от сюжетите в съвременната анимация са свързани с навлизане във вътрешния свят на героите, в най-интимните им преживявания. Това често се случва на територията на хибридните анимационно-документалните филми, които стават все повече през последните години. Това са все дълбоко емоционални филми. Анимационните образи от един документален сюжет дават възможност да се проникне дълбоко във вътрешните светове на реалните хора и да се разгърнат като субективна визия, често сюрреално, социално

значими теми. Анимационната условност и експесивност помагат на авторите да преодолеят обичайните етични проблеми, възникващи при чистата документалистика, особено когато се изследват различни травми и комплекси.

### *1.5. Митологичното в анимационната драматургия*

Тази последна пета част от първата глава е посветена на връзките и близостта между митологичното и анимационното пространство. И в митологичното, и в анимационното мислене властва „логиката на чудото“. В анимацията “философията на ставането” се изразява чрез постоянното движение на формите и пространствата, чрез техните безкрайни анаморфози и метаморфози. Сергей Айзенщайн определя това пространство като “плазматично”. Той вижда в него „първичен бунт на материята“ - срещу всяка статичност и зададеност, характерен за всеки творчески акт и най-вече за анимацията. Пространствата на мита и анимацията си приличат по произволното нарушаване на природните закони - в тях цари абсолютният, всевластен „закон на желанието“. Всичко в тях може да бъде сменено и подменено само на основата на един признак. В това се проявява митологичното отношение между „частта и цялото“: “pars pro toto“. Няма йерархия при този тип отношения, и всичко е еднакво важно и от еднакво значение, защото в основата му е заложено неразчленимото единство на мита.

На този принцип в анимацията функционира един от любимите похвати на много аниматори – дезинтеграцията или обратно – съчленението на анимационните форми.

Характерна и за двете пространства е буквализираната метафора. Тя произлиза от едно типично за мита явление, в което намира израз

чувствената му конкретност, неотделимостта на материалното от духовното. Буквализираната метафора се разгръща в самия образ, буквално и осезаемо. Крилатият кон Пегас в мита е буквално крилат, Надеждата - буквално сляпа, а Нике, победата - буквално *окриляваща* и крилата. Като визия това “буквализиране” на митологичната метафора се осъществява блестящо единствено в анимацията. Там само можем да видим как гората *плаче*, как нечие сърце *се топи* или *вледенява*, без това да изглежда бутафорно.

Митологичното и анимационното пространство си приличат по своята подвижност, по непредсказуемите си многосъставни форми - тератоморфни – предметоморфни, по „всепроникаемостта“ в различни точки на вселената, по своите огромни мащаби. За тях няма предел и ограничения, те могат да покрият всичко съществуващо - реално и фантазно, както във вселената, така и в човешкия свят.

По отношение на времето в мита и анимацията приликите са още повече. Обща тяхна характеристика е отсъствието на линейно историческо време; тук то е циклично и повтаряемо. С това се обяснава обратимостта и “липсата на смърт” - както в много митове, така и в много анимационни филми. Там цари вечното настояще. За анимационното и митологичното време е характерно и едновременното протичане на различни времеви потоци и това намира широко приложение в анимацията, като любим похват, с който са решени едни от най-добрите филми на автори като Прийт Пярн и Пол Дрисен. Във всички случаи корените на времевата и пространствена кондензация, която е определяща за анимационния сюжет, могат да се търсят в мита.

Митът за нас е неизчерпаем кладенец на резервни смисли и вечни сюжети. Убедена съм, че знанието и разбирането на това дълбинно родство между анимацията и митологията, е особено плодотворно за работата на всеки аниматор.

## **Втора глава**

### ***Драматургичните подходи и модели при изграждането на анимационния сценарий***

Втората теоретична част от дисертационния труд е посветена на сценарните структури и на кодовете, които определят драматургията на един анимационен филм, на тяхната вътрешна динамика.

Представям различни подходи и жанрови класификации – устойчиви и подвижни, като мотивирам предпочитаната от мен широка двуделна класификация на повествователни и поетично-философски драматургични модели. Другите раздели на тази глава изследват универсалните тропи и стилистичните фигури в анимационното пространство, специфичаните драматургични принципи при изграждането на анимационния сюжет, комедийното начало и пародията като основна анимационна стратегия.

Анимационният сценарий се представя като жив организъм, преминаващ през различни стадии; специално внимание се обръща на сложностите при сценарния запис, особено при кратките поетични и експериментални филми.

Като примери са приведени различни кратки анимационни филми от българската и световната анимация, сред които има и студентски филми. Както филмите, така и проблемните зони понякога се повтарят -

в различните контексти. Така се осъществява едно кръгово същностно пътуване през основните драматургични полета, през които преминава всеки анимационен филм от замисъла до реализацията си.

Потребността от едно систематизиране на тази тъй обширна проблематика е повече от очевидна. Прицелът на тези усилия има практически характер – той е конкретно свързан с разбирането и прилагането на различните подходи при осъществяването на всеки анимационен замисъл.

### *2.1. Различни класификации на драматургичните модели в киното и анимацията*

Естествено и логично е общите кодове, модели и закономерности при изграждането на киносюжета да са валидни и за анимацията. Която и обща и наложила се в сценарната литература структурна класификация да изберем - онагледената фабулна динамика между *архетипната, минифабулната и антифабулната* структура в триъгълника Робърт Маккий или четирите фабулни конструкции на Светла Христова – *класическа, епизодична, многофабулна и антифабулна*, най-често в тях ще видим фабулността като крайъгълен камък. Безспорно е, че универсалните повествователни структури са валидни за анимацията. Валидни – да, но не са достатъчни, поради същностните характеристики на самото анимационно изкуство, които вече определихме като „откровената условност“ на образната система, изобразителната художническа драматургия и плазматичността на образите. Това именно ни отправя към по-широки и многокодови класификации. Сред многото книги по сценарно писане, които буквално наводниха пазара от края на 70-те години на миналия век до сега, за мен е особено ценна

книгата на Дейвид Бордуел и Кристин Томпсън *Филмово изкуство* - с цялостното си разбиране на киносюжета и в частност на повествованието като формална система. В нея авторите предлагат една много добре работеща базисна класификация: на ***повествователни и неповествователни формални системи***, които от своя страна се разделят на категориални, реторични, абстрактни и асоциативни.

Това двучастно разделение лично за мен е много продуктивно, то е същностно за преподавателската ми методология, изградена през годините. Всъщност моята систематизация е вариант на тяхната. Една такава широка двусъставна система побира в себе си с лекота различните класификации, без да ги омаловажава. Тя е като една голяма пространна рамка, хвърляща мостове и към традициите на сюжета в литературата, театъра и другите изкуства. Тезата ми е, че в основата на различните драматургични стратегии при изграждането на анимационния сценарий стоят множество кодове: изобразителни, литературни, пародийни, комично-сатирични, музикални, хореографски. В това разделение няма претенции за всеобхватност, то е условно, с конкретна практическа насоченост.

На полето на анимационните драматургични изследвания от последните години за мен безспорно се открояват трудовете на Пол Уелс. Макар повечето от тях да не са заявени като книги по сценаристика, в различните естетически контексти те директно се занимават с драматургичните проблеми на съвременната анимация.

## *2.2. Литературните повествователни и поетично-философски кодове като определящи за драматургичните структури*

Проправяйки мостове от анимацията и киното към литературата,

в тази част от моя труд аз систематизирам и извеждам като основни за драматургичните структури именно литературните кодове.

Те са в основата на моята добре работеща двуделна класификация – на повествователни и поетично-философски модели и съответните кодове.

В основата на необходимостта ми да разгледам анимационната драматургия от този „литературен“ ракурс е вътрешната ми съпротива срещу наложилата се практика кинодраматургията да се определя предимно като повествование, а драматургичните стратегии да се разглеждат предимно през повествователната призма на разказаната история. В книгата на Стан Хейуърд и в другите анимационни сценарни пособия механизмите на разказване в анимацията някак автоматично се пренасят от класическата триактна американска парадигма в игралното кино към света на анимацията. Това във всички случаи е непълна картина, в която повечето филми от реалната практика просто не могат да си намерят мястото.

Нямам претенции, че откривам топлата вода. Просто вграждам и моите усилия, свързани с анимационния сценарий, в една почти вековна традиция: споровете около поетичната и прозаичната природа на киното са почти на годините на седмото изкуство.

Опитвайки се да не затъна в необятното теоретично поле, тук неизбежно трябва да направя някои терминологични уговорки по отношение на двете понятия - поезия и проза.

При едно по-сериозно навлизане в тази материя първоначалната интуитивна яснота се сблъсква с една объркваща терминологична синонимност: поезия и лирика, поезия и поетика, проза, епос,



повествование... В това, разбира се, няма нищо страшно, то се предопределя от различното утвърждаване на тези термини във времето.

Сложно е съотношението проза и епос, макар те масивно да се препокриват - и по линия на повествованието, и на общото си жанрово многообразие. В настоящата работа оперираме с термина „повествователен”. В тези несвършващи и малко плашещи лабиринти опозицията „проза – поезия” остава основна „надродова” опозиция. Прекосявайки границите на различните изкуства през вековете, тя успява да запази архаичната си бинарна яснота, което я прави функционална при различни теории и изкуства. Очевидно е, че поетичното днес все по-често надскача родовите си очертания и се свързва с поетиката на различни хибридни форми.

Тезата, която защитавам, е, че между поезията и прозата няма непроходими стени, че границите им, особено в съвременното изкуство, са изключително подвижни, особено в хибридните му форми и жанрови вариации.

И така, *повествователните кодове* са свързани винаги с фабулата, с начините на разказването на историята и съответно, с персонажите. Като основни повествователни кодове определяме фабулата и събитийността, конфликта, основното драматично събитие, изходната ситуация, персонажите, хронотопа / „сетинга” на историята; причинно-следствените връзки, подаването на информацията и гледната точка – като аспекти на повествованието; и, разбира се, триактната композиция - с всички елементи на повествователния сюжет. Те са много добре и систематизирано разработени от различни съвременни автори в книгите по сценаристика.

*Поетичните кодове* са по-трудни за дефиниране. Те са свързани с противоречивата родова природа на поезията, във всички случаи с високата степен на организираност и сугестивност на поетичния език. Със субективността, асоциативността, лайтмотивната организация, липсата на история, фрагментарността.

С обичайните за него прозорливост и дълбочина Никола Георгиев обобщава, че поезията не би могла да се определи чрез отделните ѝ свойства, каквито са „субективността, сгъстеността, емоционалната изразителност и музикалността”, а чрез нейната „многосъставност”. Тъкмо динамиката на тази многосъставност обрича, според него, на неуспех различните усилия да се улови „лирическото” или ”поетичното” в неговата цялост.

Тезата, която защитавам последователно и многократно в надграждащите се кръгове на този труд е, че **повествователните и поетичните кодове са оплетени в неразделно единство в рамките и на отделната творба, и на различните драматургични модели.** Тяхното разбиране от авторите и осмисленото им прилагане в практиката е от изключително значение за постигането на максимална изразителност на конкретния филм. Градивният подход е не да ги противопоставяме, а да ги разглеждаме като взаимно допълващи се - в живия организъм на творбата.

### *2.3. За повествователните и драматичните кодове в анимационния сюжет*

След като вече определихме основните повествователни кодове, тук ние продължаваме да ги осмисляме в дълбочина, като се спираме на идеите на избрани автори, които ги осветляват от различни гледни точки.

Представям конспективно, като особено ценни и градивни идеи за постигане на търсената драматургична яснота - описателното и драматическото повествование според *Поетика на киното* на Красимир Крумов; аспектите на повествованието според Бордуел и Томпсън; и, разбира се, морфологичния модел на Владимир Пропп - като класическа кинодраматургична композиционна матрица.

#### *2.4. За поетичните кодове в анимацията:*

##### *„Приказка на приказките“*

„Приказка на приказките“ на Юрий Норщейн е особено благодатен филм за осмисляне на поетичните кодове в анимацията, за проникване в тяхната сложна и изплъзваща се природа. Този филм завладява с мощното си чувство, ритъм, с изобразителната си стихия, навлизайки дълбоко в индивидуалната и националната генетична памет, в реалната история, в общото ни културно и в частност поетическото ни наследство. Живописната многослойна изрезка на Юрий Норщейн и Франческа Ярбусова прекосява границата между зримото и незримото, разтваря сърцевината на живота, осветява същностите.

Един дълбоко личен и символистичен филм, мощен и многосъставен в споеността на образите, филм – симфония...

Неслучайно избирам точно този филм, за да изследвам основните поетичните кодове в анимацията. И да ги систематизирам, доколкото е възможно – в множеството контексти.

В автореферата, поради липса на пространство, ги изреждам конспективно, просто за да е ясна посоката на моето дълго и посветено

пътуване към света на Юрий Норщейн. Ето ги:

- Субективността
- Структурирането на материала - около чувството и мисълта, а не около историята
- Фрагментарност
- Асоциативност и многосъставност на образите
- Висока степен на структурираност и ритмични музикални кодове
- Лайтмотивите и паралелизма в поетичния сюжет.
- Цялостта на творбата
- Метафори и символи.
- Внушението
- Символният потенциал на митовете и архетипите.
- Функционалното битие на образите в контекста на цялото.
- Между монологичното и диалогичното
- Модернистични изобразителни кодове: множественост на гледните точки, кинетични принципи и игра с мащабите
- Хибриднаост и движение към разнородност в съвременните изкуства
- сюрреалистични трансформации и деперсонализация

На финала, следвайки невидимите нишки на поетичната цялост, прилагам и сценарната заявка за *Приказка на приказките*. Сценаристи на филма са Людмила Петрушевская и Юрий Норщейн.

## *2.5. Специфичните драматургични принципи и универсалните тропи в изграждането на анимационния сюжет.*

*Анимационните жанрове като традиционна и подвижна система*

Този текст е централен и обобщаващ за цялото изследване. Той неслучайно е така дълъг и изглежда несъразмерно огромен като обем спрямо останалите подглави. В него многостранно и с множество примери се изследват различните аспекти на анимационната изразителност. Както в предишната глава, поради значимостта на всяко едно подзаглавие, аз само ги изреждам конспективно в автореферата, колкото да се очертаят по-конкретно различните полета на анимационната изразителност. Застъпването на някои от тях с вече представени аналогични полета в други части на дисертационния труд не е пропуск; то е неизбежно при една такава базисна и надграждащата се спираловидно теоретична конструкция. Ето ги и самите полета - пътеки на специфичната анимационна изразителност:

- Анимационната кондензация на повествователния сюжет
- Живото пространство на анимацията като благодатен контекст за магични изненади, анимационни гегове, визуални парадокси
- Персонажният свят и разказвателната динамика
- Метаморфозата
- Метафората, символът и другите универсални тропи в анимацията
- За проблематичния статут на изобразителната метафора
- Метафората в киното и анимацията.
- Pars pro toto: синекдохата и анимационният сюжет
- Алегорията и анимацията
- Вътрешната динамика на образите в анимацията: разширяване на смисловите полета от метонимията и метафората – към символа
- Комедийните разновидности в анимацията. Анимационният гег.

- Анимационната хореография
- Анимационната техника, материалът и неговата фактурност
- Звуковата картина, задкадровият глас, диалогът и надписите като стратегия
- Асоциативността и анимацията
- Стилистичните фигури в повествователните структури
- Оживялата картина ( карикатура, комикс) като анимационен сюжет.
- Сюрреалистичната поетика и анимацията
- Документалното начало в анимационния сюжет
- Пародията като основен драматургичен подход в анимацията

Накрая разглеждам и жанровете в анимацията - като традиционно устойчива и едновременно с това подвижна система. Жанрът също е въпрос на избор и драматургична стратегия.

Приемам, че съществуващите, исторически утвърдени жанрове са добра отправна точка за живото разнообразие на анимацията – в контекста на общото, характерно за всички съвременни изкуства, движение към хибридность.

Така през годините, в практиката и в реалната история, са се утвърдили специфични видове анимационни филми. Те са групирани по различни параметри – като сюжетни структури, времетраене, тематика, връзка с аудиторията и др. Дали ще ги наречем синонимно жанрове или просто видове, няма особено значение. В повествователните модели по-често говорим за *жанр*, докато при експерименталните поетично-асоциативни форми като че ли по-често се употребява *вид, разновидност*.

Във всеки фестивален каталог можем да срещнем по една работеща анимационна класификация: пълнометражни, краткометражни, студентски, детски, телевизионни, експериментални филми и т.н.

В процеса на работата си и аз правя своите работни класификации. Като пример за такава работеща поджанрова класификация мога да приведа различните разновидности на анимационната миниатюра. Освен утвърдените специфично анимационни жанрове на класическия американски „картуун“ и притчовата миниатюра, тук е добре да обособим като отделни подвидове сатиричната миниатюра, екзистенциалната миниатюра, поетично- философската миниатюра и т.н. Те, разбира се, постоянно преплитат своите територии – не само помежду си, но и с различните експериментални безфабулни миниатюри, заличавайки на практика всички усилия за точна систематизация.

Териториите на анимационното пространство наистина са Неизбродни и всеки опит да уловим и систематизираме различните специфично анимационни изразни средства за водене на разказа в анимацията винаги ще извежда до безкрайното многообразие от сюжетни варианти. От тяхното съжителство и симбиози се оформя реалната анимационна картина. Там някъде, в полето на синтеза между разказа и експресивността, се раждат и анимационните откровения.

#### *2.6. Сценарият като жив организъм. Особенности на сценарния запис при кратките поетични и експериментални форми.*

##### *Значението на синопсиса*

Днес сценарият – и в игралното, и в анимационното кино, като специфичен литературен вид със своя самостойна естетическа стойност и свой живот като текст и извън филма, е особено застрашен. Късна рожба

гутенберговата епоха, литературният сценарий в наши дни би могъл да бъде включен в една разширена Червена книга на изчезващите видове.

Споровете около природата на сценария са стари колкото самото кино. Дори най-беглата историческа справка за процеса на неговото утвърждаване веднага ще разкрие трудната му противоречива съдба и особения му междинен статут сред литературните събратя. Киносценарият винаги е бил особеното дете на амбициозните си родители – литературата и киното. В утвърждаването на специфичния сценарен език през годините винаги са съществували две противоборстващи гледни точки. И двете, разбира се, имат своите основания и своето право на съществуване.

Според първата гледна точка киносценарият е полуфабрикатен приложен текст, който няма свой самостоятелен живот извън филма. Според другата гледна точка сценарият е литературна творба със своя уникална естетическа стойност. Пластична, конкретно-зрима, чуваема, структурирана драматургично литература. Първооснова и първообраз на бъдещия филм. Макар да е предназначен за екрана и от гледна точка на финалния резултат той да е само етап от раждането на филма, добрият литературен сценарий, заедно с всичките си специфични кинематографични качества, винаги има своята цялост и може да се чете и като самостоятелна литературна творба. Именно затова се нарича „литературен” сценарий.

В 30-те години на миналия век на европейската киносцена вече можем да говорим за утвърждаване на сценария като нов, специфичен литературен вид. Отвъд океана развитието на американската сценаристика тръгва по други релси; нейното развитие откровено се предопределя от формирането на холивудската система на кинопроизводство –



с пряката ѝ утилитарност и с доминиращия продуцентски принцип: „Разделяй и владей!“.

В съвременния киносвят през последните две десетилетия на миналия век се утвърди така наречения „мастер формат“ на сценария. Той постепенно и трайно измести преобладаващия преди това в европейската практика литературен запис, при който сценариите се четяха като киноповести.

Не е тайна, че интернет е най-ползваният от студентите канал за набавяне на информация и знания. Точно там се извършва и най-масовата профанация на качествения „мастер формат“ в сценаристиката. Защото тези програми създават илюзията, че сценарната работа е нещо лесно достъпно и лесно усвояемо. Много от проходящите в сценарното писане, които нямат драматургичен усет, с радост се вкопчват във форматирането като в панацея.

На полето на анимационния сценарий днес сценарната криза е особено осезаема. Особено при кратките поетични и експериментални форми, с които работим по време на обучението на студентите. Как да предадеш неуловимото движение на рисунъка и колорита, прехода между образите? Как се постигат внушенията?

Усещането за непреводимост на изобразителния анимационен език в полето на словесността е съвсем разбираемо. Буквалното описание на отделни образи най-често не води до нищо добро.

Сергей Айзенщайн не случайно нарича сценария „емоционален шифър“ за режисьора. В своята статия „За формата на сценария“ той подчертава, че на добрия режисьор не му е нужно да получи от сценариста точни указания за движението на камерата, защото той самият ще направи

това в режисьорския си сценарий.

Бъдещото визуално и драматургично решение винаги се носи от добрия сценарий. При кратките експериментални форми в анимацията, особено при работа с абстрактни образи, самото сценарно изразяване е интересен словесен експеримент. Сценарният запис и синопсисът в тези случаи може да се припокриват, защото е много важно да се представи ключа към цялостното анимационно решение, избрания изобразителен стил, техниката, внушенията, философията на творбата. На това поле често въвеждащите думи на сценариста са от изключително значение, за да се задвижи асоциативния сюжет. Абстрактният сюжет обичайно има своя музикална лейтмотивна драматургия и затова още при първоначалната сценарна заявка трябва да носи емоционалните внушения на бъдещия филм.

Разбирам необходимостта от сценарни стандарти и ценя усилията те да бъдат създадени. Само че нека те да бъдат по-обща и да оставят възможност за творческото им приложение. Отговорността към творческия потенциал на всеки конкретен замисъл го изисква.

Убедена съм, че „мастер форматът“ е изключително полезен и градивно дисциплиниращ - с разделянето на текста по сцени и с определянето на мястото и времето на действието в началото на всяка сцена. Моят съвет към по-младите колеги, обаче, е да спрат с форматирането дотук. За анимационния сценарий на кратките форми по-свободният литературен изказ е не само допустим, но и препоръчителен.

За съжаление метафоричното и емоционално сценарно слово днес се среща все по-рядко. Суховатите и претрупани с професионални

термини сценарни текстове са реалната ни сценарна картина. Тези текстове по своята същност са режисьорски сценарии, а в анимацията като сценарий често се представя записан покадрово сториборд. Това винаги се вижда с просто око.

Това е тревожната подмяна, за която говоря. Подмяна, в която, перефразирайки евангелския текст, „буквата” за пореден път убива „духа”.

Истинският професионализъм в сценарната работа е в умението да се изгради един цялостен филмов свят и той започва отвъд форматите. Те са просто едно задължително начално познание, въпрос на самодисциплина.

Професионализмът е и етика, и избор. Зад него винаги стои личност. Все по-изчезващи неща от все по-прагматизирания ни век...

За мен е оптимистично, че днес в междинните сценарни формати личният глас на пишещия неизбежно се завръща. В кратките есеистични представяния на всеки бъдещ филм винаги прозира личността на автора, неговото мислене, мотивацията му, естетическите му търсения и пристрастия. Литературните качества на тези текстове не са без значение. Тук няма как да се скриеш. Така, чрез междинните форми в сценарната работа се получава една своеобразна кръгова компенсация: синопсисът се превръща в опора на застрашения от обезличаване същински сценарен текст.

### **Трета глава**

#### ***Съвременни драматургични практики в анимационното пространство***

В тази глава аз предлагам моя поглед към различни съвременни

драматургични практики. Тя има изцяло приложен характер. Изградена е мозаечно, от отделни текстове, като в основата на повечето от тях стоят доклади от мои участия в научни конференции.

В началото представям анимационните сценарии на Христо Ганев - като класически образци за анимационни литературни сценарии, утвърждаващи поетично-философския изказ в българската сценарна практика.

Следващите текстове са посветени на екранизациите в българската анимация, на филми и експресивни тенденции от съвременния ни анимационен пейзаж, на авангардните търсения и анимационната поезия на омнибусния *Щрих и стих*, на паралелите между пластичните сюжети в кукления театър и анимацията, които разглеждам в по-широки културологични контексти.

В двата последни текста от тази глава - *Драматургичните възможности на студентската анимационна миниатюра* и *Кратките комиксови сюжети на младите художници от „Ко-миксер“* изследвам работите и търсенията на наши настоящи и бивши студенти по анимация.

Разнообразната картина, която ни се открива в тази глава, сама по себе си е доказателство за актуалността на заявената от мен теза, че поетично-философските кодове са от изключителното значение за съвременния анимационен сюжет.

### ***Заключение и изводи***

Задачите, които си бях поставила, имаха една основна цел – да систематизирам в цялостен текст различните аспекти на

драматургичното мислене и сценарното писане в анимацията.

У нас досега няма отделно изследване, посветено изцяло на анимационната драматургия. Съзнавам сложностите, произтичащи от широкия обхват на темата, но това е неизбежно при всяко първо основно изследване на определена сфера. Драматургичното пространство на анимацията е наистина необятно и за да се роди този текст, трябваше да поставя някакви граници, да намеря своята гледна точка. За мен тя е преподавателската – в нея органично се събират и теоретичните полета, и практическата насоченост на един такъв труд.

Затова във фокуса на търсенията ми съвсем естествено се оказва драматургията на кратките анимационни форми. Това е свързано както с реалната драматургична картина в българската анимация, където традиционно преобладават кратките филми, така и с всекидневната ми преподавателска работа.

В основните ми драматургични тези за анимационните структури и състоянието на съвременното сценарно писане отстоявам разбирането си за необходимостта да се разчупят наложилите се модели и формати, с които проходащият сценарист се среща в повечето съвременни учебни пособия по сценаристика. Убедена съм, че е необходимо да се изгради един по-широк драматургичен инструментариум, с който да се обхванат реалните процеси на киноразказа. Това са общи проблеми на кинодраматургията, които се отнасят до всички видове кино. Просто в анимационното пространство този недостиг и тази криза на изказа са особено осезаеми. Оставайки базисни, традиционните повествователни драматургични модели наистина не могат да поберат огромното сюжетно многообразие.

Затова за мен беше така важно да разработя идеите си за поетично-философските кодове в анимационната драматургия. В огромното сценарно поле, сред различни модели и методологии, това е същностна част от моята добре работеща система. Предлагам я като достатъчно ясна и прегледна. И изпробвана през годините на преподавателската ми работа.

Като отделни маркирани, но неразработени полета, всяко едно от които е материал за бъдещи цялостни изследвания, остават драматургията на анимационните пълнометражни филми и сериали, детската анимация, специфичната интерактивна драматургия на компютърните игри.

Вярвам в смисъла на дългогодишните ми усилия и изминатия път. Трябваше да се постави някакво начало.

Надявам се този мой дългогодишен труд, при всичките си непълноти, да е постигнал основните задачи, които си бях поставила.

Също така се надявам той да стане една добра основа за бъдеща книга по анимационна драматургия – едновременно теоретична и с практична насоченост.

## *Научни приноси на дисертационния труд*

1. В България все още няма теоретична разработка, посветена на анимационната драматургия. Това е първото цялостно изследване на драматургичното многообразие в анимацията.
2. Дисертационният труд разкрива спецификите на анимационната драматургия като пространствена, художническа драматургия – в общото драматургично пространство на киното, литературата и другите изкуства, защитавайки гледната точка, че тя е част от кинодраматургията. Изследват се връзките между изобразителните кодове на филма и сценарния замисъл, проявявайки „модернистичната” същност на анимационното изкуство.
3. В дисертацията се систематизират различните драматургични модели и жанрове в анимацията; множеството кодове, определящи драматургичните стратегии при изграждането на анимационния сюжет.
4. Предлага се като добре работеща драматургична методология динамичното единство между повествователните и поетично-философски кодове.
5. Дисертационният труд дефинира и изследва действието на различните поетично-философските кодове в анимационната драматургия. Независимо дали те са структурополагащи (когато сюжетът се структурира около чувството и мисълта) или просто присъстващи в текстовете, структурирани чрез историята, тяхното разбиране е винаги от изключително значение за постигане на максимална изразителност.

6. Изследва се действието на метафората, символите и другите универсални тропи и стилистични фигури в пространството на анимационни филми, като се търси тяхното взаимодействие и вътрешна динамика.
7. Изследват се задълбочено връзките между митологичното и анимационното мислене – в плазматичното анимационно пространство.
8. Анимационният сценарий се разглежда като жив организъм, непобиращ се в съществуващите формати. Проблематизирани са сложностите при сценарния запис – при улавяне на същността в различните поетични и експериментални филми, връзката на сценарното слово с изобразителното решение на филма, необходимостта от уникална словесно-изобразителна сплав за всеки замисъл. На преден план при експерименталните форми се извежда значението на синопсиса.
9. Принос с конкретен приложен характер е разработването на различните драматургични модели на студентската анимационна миниатюра – в нейното ясно и обозримо пространство. Тези модели съзнателно са сведени до варианти на сценарни упражнения и намират всекидневното си приложение в конкретната ни драматургична работа със студентите.



## Научни публикации, свързани с дисертационния труд

1. "Паралели между кукления театър и анимационното кино – сюжети и пластическо изразяване"; в сп. "Проблеми на изкуството", кн.3/2012 , изд. на ИИИЗ на БАН.
2. "Все по-многобройна, жива и пъстра" - публикация на за третата анимационна работилница „Варвара – 2012” в сп. „Кино”, кн. 6/2012 г.
3. "Приказка на приказките" и поетичните кодове в анимационната драматургия" - в сборника „Звуко-зримият образ“, департамент „Кино, реклама и шоубизнес“, изд. НБУ, 2013.
4. „Застрашеният литературен сценарий в съвременния медиен свят“ – в сп. „Кино“, кн. 4-5, 2013.
5. „Митологичните ядра и сюжетните им трансформации в преподаването и творчеството“ – в електронното издание „Проблеми на постмодерността“, том 3, бр.2, изд. Философския факултет на ЮЗУ „Неофит Рилски“, 2013.
6. „Анимационните сценарии на Христо Ганев“ – предговор на сборника с анимационни сценарии на Христо Ганев „Вятър работа“, изд. НФЦ, 2014.
7. „Съвременно българско анимационно кино. Експресивността като обща тенденция“ – в сп. „Кино“, кн. 6, 2014.
8. „ За митовете, преподаването и творчеството“ – в сб. „Митове, творци и време“, под редакцията на Лилия Старева, изд. „Жанет 45“, под печат.
9. „Експресивността като обща тенденция и като ключ към успеха на българските анимационни филми в периода 2009-2013 година“ – в годишник на департамент „Кино, реклама и шоубизнес“, НБУ , 2015г.
10. „Кратките комиксови сюжети на младите от Ко-миксер“ – в сп. "Проблеми на изкуството", кн.1, 2015г., изд. на ИИИЗ на БАН.
11. „ Драматургичните възможности на анимационната миниатюра“ - в „Изкуствоведски четения 2014”, изд. на ИИИЗ на БАН.
12. „Анимационните повествования“ – под печат - в сборника „Докторантски четения“ на департамент „Изкуствознание и история

на културата“, НБУ, 2015.

13. „Екранизациите в българската анимация“ - предстои публикация в годишника на департамент „Кино, реклама и шоубизнес“, изд. НБУ, 2016.
14. „Анимационната поезия на *Щрих и стих*“ – под печат - в “Изкуствоведски четения 2015”, изд. на ИИИЗ на БАН.