

ПРОГРАМА „АНИМАЦИОННО КИНО“



ФИЛМЪТ ПРИКАЗКА НА ПРИКАЗКИТЕ И ПОЕТИЧНИТЕ КОДОВЕ В АНИМАЦИОННАТА ДРАМАТУРГИЯ



Невелина Миткова Попова

Резюме: Статията изследва поетичните кодове в полето на анимационната драматургия, особеностите на изграждането специфичния изобразително-асоциативен киносюжет в анимацията, при който водещо е не повествованието, а лайтмотивното разгръщане на образите и внушенията. Знаменитият филм на Юрий Норщейн е отправната точка за това пътуване, в което се търсят универсалните закономерности на поетичното при този тип кинодраматургична структура и се прехвърлят мостове към изобразителните изкуства и музиката, поезията и театъра.

Ключови думи: анимационна драматургия, поетични кодове, лайтмотив, асоциативност, фрагментарност, метафоричност, символен потенциал.

Една узряла червена ябълка е паднала нейде сред тревите и дъждовните капки блестят по кората ѝ като сълзи...

Едно бебе суче от майчината гърд... Светлината струи и осветява детето и майката в тяхната изначална и вечна неразлъчност...

Едно вълче, приличащо на детска играчка, гледа към детето, после се обръща към нас : очите му са добри, разбиращи, тъжни...

Звучи приспивната песен, с която са израснали всички руски деца: „Баю, баюшки, баю... Не сядай отстрани, защото ще дойде сивото вълче и ще те отнесе в гората..."

Ябълката вече свети между горските дървета под галещия приспивен ритъм и заедно с появата на заглавието: „Сказка сказок“, в гората започва един стремителен, златист, светлинен листопад... Приспивната мелодия се превръща в странен марш, отчетлив, силен, вещаещ драматичност, и заедно с внезапното си предусещане ние се озовава-

ме в осветения коридор на една изба. Рязкото движение на камерата ни понася към края на коридора, към заливащата всичко ослепителна светлина...

Внезапно зазвучава Моцарт, многобагрената живописност се сменя с приглушената пастелна графичност на кадъра, в която се срещаме с едно скачащо момиченце и с един като че ли взет от Пикасо Минотавър, въртящ въженцето на детето. После дългата кръгова панорама ни отвежда към творческите мъки на Поета и неговия „учен котарак“ (известен образ от поезията на Пушкин). Поетът къса ръкописите и иска да тръгне нанякъде, но след миг се връща и взима лирата, а излегналият се до мастилницата котарак става и му подава перодръжката... Една голяма риба плува в пространството... Една майка поклаща количката, в която спи детето ѝ; после идва скачащото до преди малко момиченце и я сменя, а майката започва да пере... Междувременно минава рибар с една риба в ръка и с рибарска мрежа на гръб; рибарят сменя момиченцето при количката, то взима лирата на Поета; останалият сам Минотавър започва да скача с въженцето на момиченцето; ученият котарак слиза от масата на поета и дръпва рибата за опашката, тя го цапардосва и той отлита неизвестно къде; момиченцето вече се е върнало при Минотавъра, върти въженцето, Минотавърът тежко скача...

Къде сме? Каква е тази странна идилия, този „пикник“, чиито участници са дошли от толкова различни времена и духовни пространства, навярно за да ги обединят в едно цяло: това са все устойчиви и лесно разпознаваеми образи от мита, приказката, литературната и националната памет...

Рязка смяна на звука: нещо се сгромолясва, трещи, вятърът откъртва стълбовете и отнася прострениите бели чаршафи; в завърналия се живописен пейзаж се връзва тракането по релси и острият пронизителен писък на заминаващ влак, самият влак разцепва диагонално кадъра покрай златисто-червените есенни дървета... Един самотен лист прелита към тъмния хоризонт и се скрива зад опустелия стар дом... Някой кове настойчиво и методично: заковават прозорците на безлюдната стара къща, сякаш затварят очите ѝ... Само Вълчо броди сам между къщата и струпаните нелепо коли, оглеждайки се в джантите им. Ето ги скръбните му очи – питащи, жалещи... Запалват колите, забуботват моторите, в листопада лумва огън, а Вълчо се връща под навеса на къщата и вперва поглед в нас през капещите бакърени листа... Киха, излитат птици, той започва да върти някакво колело, сякаш люлее дете в люлка, припявайки все същата приспивна песен... Листата капят, все по-обилно... и все по-уморено...

И вече е зима. Побеляла е къщата със закованите прозорци, побелял е светът... Но в пещта на запустелия дом гори огън... Една самотна женска фигура го подклажда. И изведнъж зазвучава танго!... Любимото военно танго от Отечествената война – *Уморени от слънцето*... Двойките танцуват – вкопчени един в друг в призрачното червеникаво пространство на раздялата... Звучи песента, танцуват живите, покривката с приборите и газената лампа се вдига като вълна от масата; а отгоре, от уличната лампа, светлината ги прегръща в последната им прегръдка, защото само след миг през призрачното червеникаво пространство ще си отидат завинаги мъжете, ще се слоят в безкрайните редици на каските и щиковеите, а под лампата ще останат осиротелите женски силуети... Сами жени, замръзнали скулптурно в различните варианти на очакването, посред ослепителни лунни пътеки, сякаш са в река или море – от болки и надежда.

Ето ги вече и триъгълниците на писмата – като простреляни птици те се появяват от тъмното и слизат с порива на вятъра. С прегънатите букви на не едно известие пристига смъртта... Тангото секва и зазвучава Бах – необратимо и безутешно... После светът скръбно притихва, безлюден, осветен от все същата червеникава светлина на уличната лампа. Отново чуваме прощалното любимо танго... И отново – заминаващ влак, неспирен листопад... И един самотно блуждаещ лист – замръзнал в златистото си изящество и обреченост...

Къде сме наистина?

В самата сърцевина на един филм, който аз много обичам. Изумителният филм на Юрий Норщейн *Сказка сказок – Приказка на приказките*. Прежеждайки заглавието, сякаш губим вътрешния му ритъм. И не само ритъма, и не само заглавието... Прекрасно съзнавам риска, който поемам с опита да предам с думи внушенията на този филм. Да преведа образите от анимационния език на словесния. *Приказка на приказките* в своята тотална поетичност е непреводим филм. Защото поетичното слово и поетичният образ в своето неповторимо уникално битие са белязани с непреводимост.

И все пак – да вървим!

Едва ли има по-благодатен филм от филма на Юрий Норщейн като отправна точка при едно обсъждане на поетичните кодове в анимационната драматургия.

Това е филм – откровение, филм, в който поетичните принципи не просто доминират, той е изцяло изграден от тях. Освен многобройните си награди, които няма да изреждам, през 1984 г. на Олимпийския фестивал на изкуствата в Лос Анжелис той е признат за най-добрия анимационен филм на всички времена. Споменавам го не от пиетет към на-

градите, а тъй като това е признание не само за филма и неговия автор, но за една цяла тенденция, която във филма на Норщейн се разгръща пределно, категорично и крайно – тенденцията на асоциативния поетичен анимационен разказ.

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 символистичен филм, мощен и многосъставен в споеността на образите, филм – симфония... Разбира се, че е невъзможно да се преведе сложната анимационна образност на словесния език. Но пътят към спецификите на анимационната драматургия неизбежно минава и през това мое, изглеждащо обречено, усилие.

Малка, но необходима теоретична скоба

Като изходна позиция в това мое пътуване е убедеността ми, че анимационната драматургия е част от кинодраматургията. Затова са естествени препратките ми към някои от съществуващите кинодраматургични изследвания; те компенсират отсъствието на специфични теоретични разработки за сценарийната работа в анимацията.

Очевидно е, че принципите, върху които Юрий Норщейн е изградил своя филм, са различни от доминиращите в съвременните учебници по сценаристика принципи на триактното киноповествование – на т. нар. *американска парадигма*. Сред основните нейни застъпници са утвърдени автори като Сид Фийлд и Линда Зегер. При цялото ми уважение към техните трудове, аз мисля, че те разглеждат сценарийното творчество с фокус върху повествователните модели, изпускайки широкото поле на асоциативните поетични филмови структури. Попълването на тези празноти, конкретно в анимационната драматургия, е една от мотивациите ми да пристъпя към тази работа.

Сред изключенията през последните години (поне в моето полезрение), са книгите *Филмовото изкуство* на Дейвид Бордуел и Кристин Томпсън, *Поетика на киното* на Красимир Крумов и *Сценарийният сюжет* на Светла Христова. Всяка една от тези книги е особено ценна с широтата на погледа и с личния опит да изгради своя цялостна система и дори терминология на филмовия разказ, приканвайки читателя към сериозен професионален диалог. Сложността на материята, особено при Красимир Крумов, води до известна императивност: от читателя

се изисква не само подготовка, но и нагласа за специална съпричастност, за да се усвои предложението му терминологичен апарат. Но аз съм благодарна на тези автори за реабилитацията на сценарийния свят и език в неговата многовариантност. Идеите на Красимир Крумов за описателното и драматическото повествование²⁰⁶, на Светла Христова за четирите типа кино фабули²⁰⁷ и на Бордуел/Томпсън за асоциативността²⁰⁸, са особено ценни за мен. Не мога да не спомена с благодарност и по-отдалечените във времето книги на Ефим Добин – *Поетика на киноизкуството*²⁰⁹ и *Филм без интрига*²¹⁰ на Виктор Дьомин, изследващи също родствените връзки между поезията и киното. Още по-далече зад тях са трудовете на превърналите се отдавна в класици автори от руската формалистична школа Виктор Шкловски, Юрий Тинянов, Борис Айхенбаум и от френския авангард – Луи Делюк и Абел Ганс, както и филмите – визуални поеми на Дзига Вертов и Валтер Рутман, на Фернан Леже, Рене Клер и Викинг Егелинг... Пак в това пространство, в самата му сърцевина, са филмите и прозренията на Андрей Тарковски. Така че полето, в което полагам и моите скромни усилия, е многолетно и богато.

В настоящата работа аз реших да използвам термина код. Мисля, че той е особено подходящ за това изследване. Кодът като „неутрално оръдие на анализ“, като „определена логика на отношения“, като „общовалиден формален модел и принцип на разбиране“²¹¹, позволява сякаш най-добре да се изследва поетичното в различните варианти и модели на неговото функциониране, като се прехвърлят мостове между анимацията, литературата и другите изкуства. Защото тези универсални кодове функционират при всички сценарийни модели, всеки път специфично, в зависимост от контекста. И това знание е добра методологична основа – както за прощаващия в сценарийното писане, така и за анализиращия конкретния материал професионалист.

²⁰⁶ Крумов, К. (2000). *Поетика на киното*. София: Agata.

²⁰⁷ Христова, С. (2010). *Сценарийният сюжет*. София: Издателство на Нов български университет.

²⁰⁸ Bordwell, D. / Thompson, K. (1986/1979). *Film Art*. New York: Newbery Award Records, Random House.

²⁰⁹ Добин, Е. (1966). *Поетика на киноизкуството*. София: Наука и изкуство.

²¹⁰ Дьомин, В. (1969). *Филм без интрига*. София: Наука и изкуство.

²¹¹ Знеполски, И. (1988). *Речник на филмовите термини*. В: Знеполски, И. (ред.) *Из историята на филмовата мисъл*. София: Наука и изкуство, с. 642.

Синтетичната природа на седмото изкуство превръща изначално кинодраматургията с нейното кръстопътно положение в част от големия диалог на съвременния свят. Както казва Вера Найденова, сценарийните пътеки, със своята отвореност и разнопосочност, са възможност за преодоляване на „монологичността“ на изолираното битие, те са част от сложната „полифония“ на различните гледни точки, от „свободната солидарност в името на усвояване на духовни пространства“...²¹²

Повествователните и поетичните кодове в анимационната драматургия са специфично литературни кодове. Винаги съм смятала, че дълбинните връзки между киното и литературата са особено плодотворни за заниманията ни по кинодраматургия.

Съществуват, разбира се, и други гледни точки, и други подходи, при които към отделните характеристики на киноразказа, в случая на анимационния разказ, се пристъпва, като се загърбват литературните традиции на анализ. Тези функционални и като че ли самодостатъчни подходи сякаш освобождават автора и анализиращия от излишното теоретично бреме. Това понякога изглежда градивно. Междинното положение на кинодраматургията като че ли го провокира. Примери за такъв функционален подход можем да намерим във всички книги по сценаристика. Финалният прицел на тази работа също е свързан с функционалността. Паралелно с това аз вярвам, че и по-дългата, „литературната“ пътека е необходима за сценариста – като едно от онези духовни усилия, чиито плодове не са винаги свързани с настоящия момент, а зреят бавно зад завесата на времето...

Крайно време е вече да се върнем към *Приказка на приказките*.

За материала на филма

Материалът на *Приказка на приказките* е пределно личен, пределно съкровен... В сценарийната си заявка двамата сценаристи – драматургът Людмила Петрушевская и Юрий Норщейн го определят като филм за паметта. Градивните частици са асоциативните образи и сцени. Те идват от целия живот на автора. Всичко в тях е преживяно, всичко е истинско. Например зад кърмещата жена като реални прототипи са леля му Белла през 45-та година, завърнала се с дете от войната, жена му

²¹² Найденова, В. (1992). *Екранизацията – вечен спор*. София: Наука и изкуство, с. 160.

Франческа и сина им Боря, както и Микеланджеловата *Ноц* от гробницата на Медичите във Флоренция.

Нека чуем какво казва по този повод самият Юрий Норщейн:

Приказка на приказките ми е особено скъп филм, много личен, най-изповедалният ми филм... Заглавието не е измислено от мен. Така се нарича едно стихотворение на Назъм Хикмет, което аз много обичам... Има още едно стихотворение, вградено в този филм – Покривка за всички на Пабло Неруда. Тези стихове постоянно са живели и живеят в мен, те сякаш са влезли във филма от само себе си. Почна ли да го анализирам, виждам, че този филм целият е изграден от нещата, с които живея... В него е всичко, което ми харесва, както и всичко, което не приемам, всичко, което обичам, което съм преживял и разбрал... Приказка на приказките си е живяла в мен отдавна, много преди да помисля за анимационната режисура... Имам един стар етюд, живопис, не помня точно от коя година – дали от годината, когато завършвах художественото училище или малко след това, когато дойдох в студията, но на този етюд съм нарисувал враните на дървото и снега. Това си е Приказка на приказките. И още един етюд имам, съвсем детски: на него е баба Варя, Варвара Тимохина, нашата съседка на Мариината гора – това също е Приказка на приказките. А всичко това е започнало още по-отдавна... Даже преди приспивната песен. А нея, приспивната песен, винаги си я нося в мен – помня как ходех насам-натам и все си я пеех, ей така, без да знам защо. Както не знам кога, как и защо се появи Вълчо. Той си е моят персонаж от детството. Персонаж... Да, този герой живееше в моето детство. Струва ми се, че след като аз си тръгнах оттам, той остана да живее сам-самичък в онзи наш стар дом в Мариината гора. Може би като домашния дух, нали всеки дом си има такъв дух... Не знам какво е станало с него, след като събориха дома ни...

В самото начало винаги виждам и покривката. Голяма, бяла, покриваща всички маси на двора. Масите, изнесени от комуналните квартири. Времето е слънчево, топло, есенно – истинско сиромашко лято... Покривката е на масите, и хората също са там, приседнали за малко, преди да си тръгнат завинаги от този дом. В тази последна среща трябваше да се появят всички, които са живели някога тук – и живите, и мъртвите. И всичко да се роди отново посред прощалните разговори. Цялата история на дома. В която всъщност е цялата история на страната ни...²¹³

²¹³ Норщейн, Ю./ Ярбусова Ф. (2006). Сказка сказок. Москва: Красная площадь, с. 12, 72, 11. Превод мой: Н.П.

Тези цитати са много ценен урок за вграждането на материала в сценарийния замисъл, за неуловимо-личните механизми, по които се гради асоциативната драматургия, за оксиморонната връзка: колкото по-лично-конкретно, толкова по-универсално-общо. Това, разбира се, предполага, богат вътрешен опит и голям запас от живи образи. Този урок с времето става все по-ценен за студентите – посред глобалното унифициране на образите и размиването на личностното присъствие в клишетата на масовата култура. Приложената в края на тази работа сценарийна заявка на двамата автори – Людмила Петрушевская и Юрий Норщейн, е великолепен пример за това, как духът на съкровения, лично изстрадан от автора материал от първоначалния текст остава водещ и обединява филмовия текст – на всички етапи от по-нататъшното му раждане и развитие... През каквито и промени да премине той в своята асоциативност.

Сега се връщаме към нашата задача – предстои ни да осмислим – чрез филма на Юрий Норщейн, основните поетични кодове в анимацията. И да ги систематизираме, доколкото е възможно – в множеството контексти.

1. Субективността

Да, първият и безспорен поетичен код в тази драматургия е субективността и той идва от лириката. В самата си същност, в своята крайна условност, анимацията е субективна визия и това, естествено, предопределя силното авторско начало в това изкуство. Азбучна истина е, че при класическото разделение на литературата на родове, лириката е царството на субективността. Още през 1927 г. Юрий Тинянов, една от водещите фигури сред руските формалисти, изследвайки дълбинните връзки между поетичното слово и изображението, стига до извода, че „единствената законна аналогия между киното и другите словесни изкуства е аналогията не с прозата, а с поезията.“²¹⁴ Това негово съждение, разбира се, също е субективно и белязано от крайност; то вероятно е предопределено от творческите му търсения в онзи момент. За мен обаче то е още едно основание да изследвам поетичните кодове в кинодраматургията, без да омаловажавам връзките на киното с прозата.

²¹⁴ Тинянов, Ю. (1997). *Поэтика. История литературы. Кино. Об основах кино*. Москва: Искусство, с. 326.

Още една теоретична скоба

Тук отново се налага направим някои терминологични уговорки по отношение на тези две основни понятия – поезия и проза. Ще се опитаме да не затъваме в необятното теоретично поле. Моята изходна теза 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. При по-сериозно навлизане в материята обаче, първоначалната интуитивна яснота се сблъсква с една объркваща терминологична синонимност: поезия и лирика, проза и повествование... В това, разбира се, няма нищо страшно, то се предопределя от различното утвърждаване на тези термини във времето.

В *Анализ на поетичния текст* Юрий Лотман ни припомня като аксиома твърдението, че всекидневната разговорна реч и речта на художествената проза са едно и също. Той цитира едно късно изказване на Борис Томашевски, друг знаменит теоретик на руския поетичен авангард: „ В началото на всички съждения за езика стои аксиомата, че прозата е естествената форма на организация на човешката реч.”²¹⁵ Следователно прозата е първична спрямо поезията.

Тръгвайки от тези съждения, самият Юрий Лотман стига до едно друго съотношение между тези два типа реч, според което именно стихотворната реч, с нейната по-особена музикална организация, е била първоначално единствено възможната реч за словесните изкуства. Понататък във времето вътре в словесните изкуства протича процес на разместване на характеристиките на двата типа реч, особено интензивен през XX век.

Част от този процес е родовото деление на литературата, при което се оказва, че лириката е „своеобразен исторически изтърсак”. Никола Георгиев ни припомня, че когато Платон и Аристотел „употребяват „епос” и „драма” като вече утвърдени термини, от думата „лирика” все още няма и помен”.²¹⁶ Приписването на родовото деление на Аристотел се оказва поредният мит. Думата „лирика” се появява едва в елинистичния период, свързана е с „лира” и най-често означава любовно стихотворение, за което особено важна е музикалността при изпълнението. Всички останали лирически видове, които само през Ренесанса са

²¹⁵ Лотман, Ю. (1972). *Анализ поетического текста*. Ленинград: Просвещение, с. 23.

²¹⁶ Георгиев, Н. (1994). *Анализ на лирическата творба*. София: Просвета, с. 8.

повече от петдесет, се подреждат „изброително“ след епоса и драмата, без да са включени в обобщаващо родово понятие. Обособяването на трите рода на литературната сцена е рожба на последните десетилетия на XVIII век и зад него стоят фигурите на Гьоте, Шелинг, Хумболд, Белински и др. Именно тогава старата и скромна по обем дума „лирика“ се въздига до ранга на родово понятие за поетичното творчество. И това неизбежно разширява нейните характеристики.

Отъждествяването на стихотворната реч и лириката с поезията е факт. Затова и ние също ще използваме синонимно определенията „лирични“ и „поетични“ и това няма да променя същността. Сложно си остава и 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“, защото повествованието винаги е било основната характеристика в полето на прозата.

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. Очевидно е, че поетичното днес все по-често надскача родовите си очертания и се свързва с поетиката на различни хибридни форми.

С обичайните за него прозорливост и дълбочина Никола Георгиев обобщава противоречивата родова природа на лириката – не 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 са се улови „лирическото“ или „поетичното“ в неговата цялост... Някъде там, сред тези изглеждащи обречени усилия, е и този скромен опит да се открият измеренията на поетичното в анимацията.

2. Структурирането на материала – около чувството и мисълта, а не около историята

Във филма на Юрий Норщейн няма една основна разказана история. Тук липсва основният повествователен код – центриран около една история разказ. В противовес на традиционното цялостно повествование, с последователно развиваща се фабула, всичко в *Приказка на приказките* е организирано около чувствата и мисълта на авторите – Юрий Норщейн и Людмила Петрушевская. И така, в *Приказка на*

приказките наблюдаваме как в състеното пространство на анимационната драматургия се оформя и функционира един класически, типологичен за лириката сюжет. В този сюжет възможната фабула изчезва и събитията остават да присъстват лайтмотивно, като ключови образи – знаци: в общото символно пространство, няма и класически персонажи.

Този сюжет, естествено, има своето вътрешно развитие. Пътуването през различните пространства на паметта – към радостта, че „живеем“, би могло да се сведе до някакъв модел, в който ще можем да открием вариации в присъствието на повтарящите се образи. Не линейна, не и кръгова е тази композиция. Вероятно бихме могли да я наречем спираловидна. С едно максимално експресивно начало, в което се полагат основите на градежа – от множеството лайтмотивни образи. В натрупването и вариациите на тези образи в средната част на филмовия сюжет можем да провидим характерното разрастване на напрежението, типично за класическите драматургични структури. Само че тук няма да срещнем класически персонажи, а множество знакови образи – типажи. Невидимият основен герой е постоянно присъстващият автор, с неговия всепроникващ субективен поглед, който ни превежда през всички образи. По аналогия с поезията, бихме могли да го наречем лирически герой, но това едва ли е необходимо. Той просто носи спояващата всичко гледна точка.

При осмислянето на този тип асоциативна структура аналогията с антифабулните (срещаме ги и като безфабулни) сценарийни конструкции се налага от само себе си. В своята монография Светла Христова разглежда класически примери за антифабулна структура в игралното кино, свързва ги с традициите на антиромана и антидрамата. Различните антифабулни построения в съвременното кино наистина „поставят ударение върху пространствения или фугатен принцип на изграждане, в противовес на хронологически направляваната форма“²¹⁷. *Приказка на приказките* остава встрани от току-що споменатите тенденции.

Приказка на приказките е изградена по законите на поезията. Затова ще търсим в определянето на нейната структура именно родовите поетични характеристики: асоциативност и лайтмотивност.

²¹⁷ Христова, С. (2010). *Сценарийният сюжет*. София: Издателство на Нов български университет, с. 102.

3. Фрагментарност

И така, самият материал в тъканта на филма е накъсан, фрагментарен. Това са отделни образи – по-кратки или по-дълги мигновения от спомените и вътрешните видения на авторите. Сценаристи на филма са Людмила Петрушевская и Юрий Норщейн. Преплитат се няколко различни пласта от дълбинния живот на душата, в които органично съжителстват архетипни образи от различни пространства. От мита е дошъл Минотавърът, от приказката – Вълчо и рибарят; от генетичната родова памет – приспивната песен, огънят в Дома и светлината в коридора, Поетът и ученият му котарак (тук литературната памет се е превърнала вече в генетична), а от реалната близка история изплуват образите на войната, раздялата, разрухата и най-разпознаваемият сред тях знак – тангото... Не е възможно да изредим всичко. За нас е важно да осезаем фрагментарността, недоизказаността като основен лиричен принцип на изказ.

Вероятно е време да преминем обратно по моста – към далечната 1919 година, в която Гео Милев пише своята статия *Фрагментът*. Оттам, от литературната ни памет, изниква *Фрагментът*. Ето какво пише нашият поет в своята известна статия, публикувана в сп. „Везни“ през 1919 г.:²¹⁸

„Изкуството е синтез: фрагмент. Едно художествено произведение е построено не върху ясни логични елементи, а върху далечни психологични асоциации.

Стил: синтез: фрагмент.

Фрагмент значи: да не кажеш всичко. Да не свържеш всички отделни части с логични мостчета.

Стилът, доведен до край, ражда фрагмент. Стилът създава художествения ефект.

Изкуството дири и изтръгва от нещата тяхната есенция; не нещата – а есенцията на нещата; не фактите – а смисъла на фактите: синтез.

Епос: логика: анализ: обективност.

Лирика: асоциация: синтез: субективност.

Лириката е изкуството на новото време.“

Вместо коментар: фрагментарността е основен поетичен код в анимационната драматургия. В нашата анимация този принцип на разказване се утвърждава трайно през 70-те и 80-те години на отминалия век с

²¹⁸ Милев, Г. (1995). *Поетът рисува*, т. 1. София: Христо Ботев, с. 178-179.

филмите на Анри Кулев и Николай Годоров, на Иван Веселинов, Иван Андонов, Слав Бакалов и другите по-млади, а и по-стари автори.

*„Принципно новото драматургично виждане на авторите, горчиво-иронично и стряскащо-гротесково, създава една мощна анимационна визия за пътищата на човечеството и объркания човек. Тази визия е различна, както са различни художествените светове на авторите, но тя се реализира винаги чрез силата на фрагмента.“*²¹⁹

4. Асоциативност и многосъставност на образите

Връщайки се към организацията на материала и неговото обединяване около чувството и мисълта, като основен лиричен код не можем да не изведем асоциативността, асоциативните връзки между образите.

Да, асоциацията е самият въздух за поезията. И за филма на Юрий Норщейн. Този филм просто се ражда от асоциациите в най-личното пространство на спомена.

Нека отново да чуем самия Норщейн:

*„В най-първото ми усещане филмът се появява като стихотворен ритъм – чувам го да шуми, да пулсира. В някакви мигове от тайните на съзнанието се изтръгва отделен жест. Нечие лице се обръща към мен от още неопределения филмов поток. В тъмнината под арката проблясва локва, и ти изведнъж разбираш, че точно на това място ще мине нечий силует, и за миг ще прикрие отражението на фенера. Или в теб ще нахлуе аромат на сняг. Снегът ще се изсипе във врата ти от яката на палтото, между снежните дървета ще се мерне една плетена червена шапчица, ленивото „Ка-р-р-р“ на враните ще прореже необятната тишина... Няма значение в коя точно част на филма ще „римуваш“ тези тъй зрими / засега единствено за теб/ редове. Щом са се появили, те ще си намерят мястото...“*²²⁰

Много е писано за интензивната асоциативност на поетичното слово. В своята книга *За лириката* Лидия Гинсбург изследва в отделна глава асоциативната поетика. Асоциативността на творчеството и асоциативността на възприемането са заложили в самата същност на поезията.

²¹⁹ Маринчевска, Н. (2001). *Българско анимационно кино 1915–1995*. София: Колибри, 2001, с. 168.

²²⁰ Норщейн, Ю./ Ярбусова Ф. (2006). *Сказка сказок*, Москва: Красная площадь, с. 74. Превод мой: Н.П.

Всичко в *Приказка на приказките* е белязано с тази интензивна асоциативност, която поражда богатството от значения на образите – в техните нюанси, вътрешна свобода и необичайни връзки помежду им. Пак в същото си изследване, този път по повод на Пастернак, сравнявайки го с футуристите, Лидия Гинзбург пише: „Поетът не е откривател на думи, а на нечувани отношения между думите.“²²¹

Категорично можем да отнесем тези думи и към Юрий Норщейн. Да, цялата тъкан на неговия филм е изградена от такива уникални, „нечувани“ отношения между образите – в блестящата, отнемаща дъха вертикална партитура на монтажа...

„Кинокадърът е мигновено запалване на съзнанието. Колосално уплътняване на творческата енергия. За да тръгне самата работа по филма обаче, трябва да се е появил един пергамент с разписан текст... Тогава от тази хартия започват да изникват някакви изображения... За мен това е абсолютно физическо усещане. Аз просто виждам как хартията се превръща в материални вещи, и как те се издигат над нея като пара над нагорещена повърхност.

*Но само когато личната, живата асоциация влезе във филма, той започва истински, някак от само себе си, да расте...“*²²²

Асоциативността, разбира се, не може да се разглежда изолирано; спецификата на материята предполага едно по-комплексно разглеждане на цялата група поетични връзки и кодове. Така на практика в анимацията се потвърждава представената по-горе теза на Никола Георгиев за „многосъставността“ на поетичния образ. От основна родова характеристика на лириката при нас тя се превръща в основен драматургичен код.

5. Висока степен на структурираност

Сега преминаваме към друга основна характеристика на поезията, която има пряко отношение към този тип драматургия: нейната висока степен на структурираност. Цветан Тодоров, сравнявайки поетичния език с прозата, го характеризира чрез „осезаемата му конструкция“.²²³ Михаил Бахтин пък говори за „кохерентността“ на поетичната реч.²²⁴

²²¹ Гинзбург, Л. (1983). *За лириката*. София: Наука и изкуство, с. 394.

²²² Норщейн, Ю./ Ярбусова Ф. (2006). *Сказка сказок*. Москва: Красная площадь, с. 197. Превод мой: Н.П.

²²³ Тодоров, Ц. (1982). *Три възгледа за поетичния език*. Литературна мисъл (4).

²²⁴ Бахтин, М. (1983). *Въпроси на литературната естетика*, с. 134-150.

В *Анализ на поетическия текст* Юрий Лотман подчертава, че тази висока степен на структурираност е свързана с онова особено смислово натоварване, при което поетичното слово се преобразява чрез цяла стилистична система, включваща художественото повторение, метафоричността, размера, римата, ритъма, мелодията, паралелизма на поетичния сюжет, цялостната му архитектура и т.н.²²⁵ Всичко, което се включва в тази стилистична система, е многосъставното множество от поетични кодове. Сред тях неизменно присъстват

6. Ритмичните музикални кодове

Убедена съм, че основно значение за изграждането на сценария и филма има вроденото чувство за ритъм, което носи всеки художник. Специфичните стихотворни средства като размера, римата и ритъма също могат да се приложат в сценарийната работа. Стихотворният размер и римата на един литературен текст се трансформират драматургично в специфичен ритъм, основополагащ за всеки конкретен анимационен филм. Чрез този ритъм творбата заживява органичния си живот. Към „ритмичната“ група бих добавила и мелодията, която по време на сценарийната работа наричаме интонация на текста. Да видиш и чуеш бъдещия си филм е едно от основните умения на всеки автор.

Стефан Маларме определя ритъма и римата като отговор на вечната човешка нужда от еднотонност, симетрия, новост. Поезията достига музиката чрез една организация, чиито корени лежат по-дълбоко в човешката душа, отколкото това се смята в която и да било класическа теория.²²⁶ Тези ритмични „музикални“ кодове от поезията присъстват в анимационната драматургия като „римуване на образи“. Задава се и ритъм на образите. Юрий Норщейн чува дори тишината: „*Тишината, която има своята звучност, но и своята плътност, както водата в езерото. Тишината, която продължава да звучи и в паузата, точно толкова, колкото е натрупаната предишна енергия. И това не може да се обясни с никакви закони.*“²²⁷ Всичко това започва още от сценария. Още там, в особената му словесна тъкан, образите могат да постигнат съзвучие и съответствие, да се завихрят в едно ключово за филма, темпо.

²²⁵ Лотман, Ю. (1972). *Анализ поетического текста*. Ленинград: Просвещение, с. 38.

²²⁶ Илиев, С. (ред.) (1979). *Слово и символ. Из естетиката на европейския символизъм*. София: Наука и изкуство, с. 11.

²²⁷ Норщгейн, Ю./ Ярубцова, Ф. (2006). *Сказка сказок*. Москва: Красная площадь, с. 86. Превод мой: Н.П.

„Визуалната музика“ на киното намира в анимацията своя определен израз. Абстрактните анимационни филми са блестящи примери за това. От филмите на Фернан Леже през Дисниевата *Фантазия* до Норман Мак Ларън – все тези същите принципи на организация на абстрактния асоциативен материал... Двете екранизации от 2009 г. – *Фарът* – по стихотворението *Пазачът на фара* от Жак Превер (филмът е дипломна работа на Велислава Господинова, НБУ) и *Анна Блуме* на Весела Данчева и Иван Богданов (по едноименната сюрреалистичната поема на Курт Швитерс) са филми с десетки световни награди, два наистина блестящи примера за стремителна, неударимо мощно звучаща „анимационна поезия“.

7. Лайтмотивите и паралелизма в поетичния сюжет

Сега искам да се спра на повторението и на паралелизма като основни принципи в изграждането на поетичния сюжет. Крайно време е да въведем още един термин, който идва в киното от поезията и от музиката: лайтмотивът. Като синоним на лайтмотива можем да използваме термина „рефрен“; и двете думи означават „повтарящ се мотив“.

Целият филм на Юрий Норщейн е изграден от лайтмотиви, които в своето вътрешно асоциативно съжителство и развитие изграждат образа на цялото: ябълката с дъждовните капки, сучещото бебе, старата къща, окъпана в есенна светлина и затрупвана от снега, групата от „пикника“, вятърът, вдигащ покривката, заминаващият влак, отдалечаващите се мъже, момченцето, отхапващо ябълка в снежния пейзаж и хранещо враните, очите на Вълчо, тангото, приспивната песен... Това изреждане може да продължи безкрайно, защото лайтмотивите са всъщност основните градивни единици на лирическия сюжет. Именно чрез тях този тип сюжет се разгръща, следвайки вътрешната динамика на чувството и мисълта.

8. Цялост на творбата

Ето че стигнахме до основополагащия принцип на творбата – нейната цялост. В „драматургичната азбука“ проблемът за цялостта винаги остава водещ, при всички драматургични модели. Всички елементи и построения добиват своя смисъл само в контекста на цялото. Това е основният, общовалиден драматургичен код и при повествователните, и при поетичните модели. Той е основният драматургичен проблем и пред всеки автор, който си служи с фрагмента и търси баланса между

фрагмента и цялото. Но нека отново да минем по моста между анимацията и поезията.

Пак в *Анализ на поетическия текст* Юрий Лотман определя стихотворението като сложно построен смисъл. Това означава, че с влизането си в единната цялостна структура на стихотворението, елементите на езика се оказват свързани в сложна система на отношения: на съпоставяне и противопоставяне, невъзможни в обикновените езикови конструкции.²²⁸ Изграждането на чувството за цялост на творбата е най-важното в работата на драматурга. За прохода в писането е от първостепенно значение да осъзнае значението на здравата спойка (в ключа на избрания модел), отговорността на всеки отделен елемент спрямо цялото, т.е. спрямо смисъла. Дори когато смисълът е да се докаже безсмислието на някаква ситуация... Без да е специфично поетичен код, проблемът за цялостта може да бъде разгледан в руслото на поетичната традиция чрез преосмисляне на понятията текст, подтекст и контекст. Именно това прави Лидия Гинзбург в своето изследване на асоциативната поетика. Тъй като в днешно време значението на асоциативността при възприятието на „новата“ поезия все повече нараства, за разлика от поезията на устойчивите стилове, границата между текста и подтекста често става неопределима. В тези случаи „цялата специфика на поетичната реч – асоциативността, обертоната, отношенията между смисловите единици, даже житейските и културните реалии, необходими за схващане на смисъла – всичко заплашва да се провали в подтекста. Какво остава тогава за текста? – пита изследователката – Думите в тяхното речниково значение?“ ... За нея е очевидно, че „трябва да се говори не за подтекст, а за текст – в неговия реален семантичен строеж, и за контекст, определящ значението на поетичните думи“²²⁹. Без да омаловажаваме значението на подтекста, особено при работата по диалога (това изключително важно драматургично умение!), мисля, че специфичното ориентиране към контекста при поетично-философските модели може да бъде особено плодотворно за работещите в анимацията. И не само за тях. Пак във връзка с цялостния контекст и възможностите за различно възприемане и тълкуване на творбата, Лидия Гинзбург предупреждава в своето изследване, че „възможностите за разбиране на поетичния текст съвсем не са безгранични. Безгранични са възможностите за неразбиране“ (Гинзбург, 1983, с. 402) Затова е нужно вни-

²²⁸ Лотман, Ю. (1972). *Анализ поетического текста*. Ленинград: Просвещение, с. 38-39.

²²⁹ Гинзбург, Л. (1983). *За лириката*. София: Наука и изкуство, с. 402.

мателно осмисляне на съотношението между казано (в нашия случай – и изобразено) и подразбиращо се. Както и изграждане на умение при анализа винаги да се отчитат намеренията на автора.

9. *Метафори и символи*

Най-после дойде ред да определим като специфични поетични кодове в анимационната драматургия метафоричността на образа и цялостното му символно възприятие. Метафората е сред най-старите преносни тропи и корените ѝ ни отправят към самото начало на поетичната реч, към характерното за архаичното и митологичното мислене всеобщо одушевяване, от което се раждат първите поетични образи. Метафората пренася качества от един обект върху друг (от одушевен на неодушевен и обратно) въз основа на тяхно сходство и най-простото и ясно нейно определение е „съкратено или елиптично сравнение”, т.е. при нея липсва междинното „като”. Например зад метафорите „славеев глас”, или „тя е нашият славей” стои сравнението: гласът ѝ е като на славей. В своята монография, посветена на метафоричното, Исак Паси определя метафората като всеобщ принцип на мисленето и действието. За него, както и за цитираните в студията му Мигел де Унамуно и Ортега-и-Гасет, самият принцип на метафоричното излиза от рамките на литературата и изкуствата, превръщайки се в универсален принцип на културата и на свободата – на търсещия познание и изказ човек. Метафорите са думи, „сгъстени под налягането на вековете” „завършена и съвършена форма на духовното, на творчеството и културата”.²³⁰ За нас в случая е важно, че метафоричното преобразяващо възприемане на света е израз на всеобщата взаимосвързаност и всепроникването между материалния и духовния свят, на всеобщото одушевяване. Анимационният свят по своята същност е реално възплъщение на тази всеобща одушевеност и взаимна връзка.

Минавайки за пореден път по нашия мост (също метафора!) между анимацията и поезията, бих искала да споделя и някои от изводите на Никола Георгиев за природата на метафората в лирическото произведение. Никола Георгиев нарича метафората „контекстуално явление”. Метафората се ражда от нещо, което ще наречем „контекстуална несъвместимост” – когато в даден контекст една дума или израз не може да действа със своя основен, „речников” смисъл. „Несъвместимостта обаче

²³⁰ Паси, И. (2001). *Метафората*. София: Труд, с. 25-26.

е частична, защото същият този контекст дава възможност на основата на приликата несъвместимата единица да разшири смисловия си обем и да включи в него нещо друго, което смислово и предметно може да бъде много далече от нея... Художествената метафора е индивидуално – концептуална и незадължителна извън контекста. Именно способността ѝ да поражда неразчленими и неизчерпаеми в дълбочина снопове значения я сродява така дълбоко с лириката...²³¹ Самият Юрий Норщейн постоянно изследва природата на словесната и визуалната метафора – във всички свои текстове. В тази част на работата си аз ще се спра предимно на монографията му *Сняг на тревата* – едно великолепно лично пътуване към анимационната образност, настолна книга за всеки аниматор.

В *Сняг на тревата* Юрий Норщейн разглежда визуалната метафора в анимацията в един много широк културологичен контекст, свързвайки я с историята на изобразителните изкуства. За разлика от словесната метафора, която дава възможност на всеки читател да я види по своему, „метафората в живописата ни притиска със своята материалност, натрапва ни своята материалност“²³². Именно от тази война на метафората с конкретната твърда материя се раждат и различните живописни течения в модерното изкуство, и анимацията – като възможност за „безкрайно обновление на статичното изображение в нашето възприятие и като върховно достижение на живописата“. В живописата и в анимацията „силата на разказа е равна на изобразителните средства“. Затова и богатството на художественото произведение е в безкрайните преходи от въпроса „какво?“ към въпроса „как?“²³³. Именно тези преходи създават условия за „изменчивост“, за преодоляване на твърдостта на изображенията. „Без енергията на линиите, без цветовете на разбития и разпръснат елмаз, изображението остава мъртво. Несъответствието между психологическите ни очаквания и предлаганите изобразителни условия придава на познатата ни реалност допълнителна енергия и я променя. Съединяването на несъединимото ражда метафората.“²³⁴ Само в изобразителните изкуства двете реалности на метафората могат буквално да се слоят в

²³¹ Георгиев, Н. (1994). *Анализ на лирическата творба*. София: Просвета, с. 100-101.

²³² Норщейн, Ю. (2005). *Снег на траве*. Москва: ВГИК, с. 8.

²³³ Норщейн, Ю. (2005). *Снег на траве*. Москва: ВГИК, с. 9.

²³⁴ Норщейн, 2005, с. 9. Превод мой – Н.П.

едно: предметът и това, с което той се сравнява. Затова буквализираната метафора е специфично драматургично упражнение за студентите по анимация.

Конкретността на разтеклите се часовници на Салвадор Дали ни шокира, тъй като носи енергията на изтичащото време. *„Метафората повишава енергията на изображението, прави го подвижно, т.е. присъединява към изображението самото време.“*²³⁵ Юрий Норштейн стига още по-далече в своите размисли, когато събитията от историята се превръщат в образен опит, те „съкращават и извисяват нашето разбиране на живота“²³⁶.

В *Приказка на приказките* можем да открием множество примери за метафорично светоусещане. Долитащите известия, лирата на поета, подклаждането на огъня, светлината в края на коридора – това са все примери за разгърната буквализирана метафора. Последната от изброените метафори, свързана с лутането и пътя, прераства в символ, ключов за осмислянето на целия филм: животът е едно дълго вървене и търсене из тъмни коридори, в края на които може би ще стигнем и до светлината ... Какви са значенията на тази ослепителна светлина и как е свързана тя с осветяването – основен лайтмотив, пронизващ целия филм? Не е възможно да отговорим еднозначно и изчерпателно на този въпрос, именно защото този образ вече е символ. Колкото и да е банално, всички пътища в изкуството водят не до Рим, а до символа. И до символизацията, като основа на творческия процес и възприятието.

Поради вечните хронични неясноти и семиотични усложнения в тази материя, особено важно е студентите да разберат добре природата на символа, колкото се може по-рано. Това е свързано с развитието на художественото им мислене, с неговата обобщаваща и структурираща сила. Неслучайно Лосев определя символа като „смисъла на вещта“, като „нейното обобщение“ и „закон“. Това е смисъл, който „конструира и поражда моделно“²³⁷. За по-доброто разбиране на символа е полезно да го съпоставим не само с метафората, но и с алегорията. Алегорията е характерна предимно за повествователните модели и най-често присъства в баснята и приказката. Алегорията винаги е конкретна и

²³⁵ Норштейн, 2005, с. 10.

²³⁶ Норштейн, 2005, с. 12.

²³⁷ Лосев, А. (1976). *Проблема символа в реалистическом искусстве*. Москва: Искусство, с. 65-66.

изчерпателна като смисъл в своята еднопосочност, докато символът се характеризира преди всичко със своята двусъставност и многозначност. С риск да се повторим, нека отново да се спрем на двусъставността на символа. За мен лично идеите на френските символисти и особено на Стефан Маларме са особено интересни и плодотворни за осмислянето на проблематиката на символа.

Маларме тръгва от *двойното състояние на словото*. На практика това означава, че символът, независимо за коя област на битието или изкуството става въпрос, винаги се разглежда в два плана: първият е задължителното му *емпирично, конкретно, всекидневно битие* – като предмет, слово, визуален образ, звук, изграден обем. Вторият е неговият *скрит, откъсен смисъл, вътрешната му езотерична система, намекът за съкровената мистическа реалност*. Оттук следва и многозначността на символа – негова основна характеристика, разграничаваща го от другите тропи: *„Символът има много значения, защото развива една безкрайна област от съответствия между външния емпиричен свят и висшата реалност.“*²³⁸

Това определение е заложено в манифеста на френските символисти. И неслучайно стихотворението на Шарл Бодлер *Съответствия* е програмно за всички тях. В „храма на природата“ и в „кънтежа на ехата“, през съответствията на всеки „мирис, цвят и звук“, Бодлер превежда лутащият се сред гората от символи човек, за да го сроди с „безкрайните неща“²³⁹. Символните значения са различни в различните културни традиции, защото символите се пораждат в лоното на културата и са културологични по своята същност. Затова тяхното изучаване е така насъщно за младия художник, който иска да се включи в диалога на времената.

Но въпреки усилията ни да ги разчетем, в един абсолютен смисъл символите си остават непреводими и над тях винаги витае една многозначна недоизказаност. Както и над самата поезия, с нейните вечно разтичащи се граници... Така че сме наясно: едва ли е възможно да изчерпим всички възможни значения на ослепителната светлина във филма на Норщейн. Или на приказния Вълчо с тъжните разбиращи очи – основният образ, преминаващ действено през всички пространства и свързващ отделните лайтмотиви на филма.

²³⁸ Илиев, С. (ред.) (1979). *Слово и символ. Из естетиката на европейския символизъм*. София: Наука и изкуство, с. 9-14.

²³⁹ Бодлер, Ш. (1998). *Цветя на злато и Малки поеми в проза*. София: Нов Златорог, с. 32.

10. Внушението

Сред множеството от идеи, които са ни останали в наследство от символистите, за нашата работа е особено важно да осмислим художествената образност преди всичко като внушение. Повишената сугестивност на анимационния образ е друг основен лиричен код в анимационната драматургия и тя отново има своите дълбоки корени в поетичното слово.

Приказка на приказките е изцяло филм на внушението. Разказът се разгръща чрез внушенията на отделните образи – те помежду си обменят емоционална енергия, сливайки се в мощната вълна на цялостното внушение. Още в *Манифеста на символизма* на Жан Мореас от 1886 г.²⁴⁰ се заявява, че основната роля на символа е да „внушава“, а не да съобщава, назовавайки нещата директно. Красотата на творбата за Бодлер и Маларме е плод на „постепенно отгатване“. „Внушението – ето мечтата!“ – заявяват те в опозиция на хладната разсъдителност и обективност на „наблюдаващите парнасци“, към които в началото на пътя си се е причислявал и самият Шарл Бодлер.²⁴¹

11. Символният потенциал на митовете и архетипите

Митологичното в анимационната драматургия е обект на отделно изследване. В сегашното ни пътуване обаче не можем да не свържем символните внушения на анимационния филм с присъствието на мита и архетипите в образната система на творбата. Митичният Минотавър на Юрий Норщейн е поредното доказателство за способността на мита да разширява психологичните и историческите пространства и, преодолявайки конкретното време, да се докосва до вечността. В тази безкрайна материя идеите на френските символисти Шарл Бодлер и Теофил Готие, Жан Мореас и Стефан Маларме остават основополагащи. Те определят художественото творчество като митотворчество. Благодарение на осмислянето на митологичните първообрази художественият процес носи на автора спасително проглеждане отвъд механизирани реалности на века. Така се осъществява едно постоянно актуализиране на архетипа. Митичните праобрази в идеите на символистите придобиват функцията на модели на битието. Символизацията е неизменна

²⁴⁰ Мореас, Ж. *Манифест на символизма* (1886). – В: Илиев (ред.) (1979). *Слово и символ. Из естетиката на европейския символизъм*. София: Наука и изкуство, с. 100.

²⁴¹ Илиев (ред.) (1979). *Слово и символ. Из естетиката на европейския символизъм*. София: Наука и изкуство, с. 14.

същностна част от митотворческия процес. Вътре в този процес философско-естетическата концепция на Платон за митичните праобрази като „образи, по които трябва да се отговоря“ се е превърнала в изходна позиция за разбирането на символа от античността до наши дни. Именно чрез символите и митовете творецът от всички сфери на изкуството реализира своята лична среща със свръхреалното и предлага своя приблизителен превод на „безкрайността на абсолютното“ ...²⁴²

12. Функционалното битие на образите в контекста на цялото

Друга идея, чиито корени откриваме пак във възгледите на френските символисти и която става определяща за модерното изкуство е, че смисълът на словото (в нашия случай – на анимационния образ) е функция на цялото произведение. В процеса на символизацията функционалното битие на словото (съответно и на визуалния образ) поглъща неговото „емпирично“ видимо присъствие. Словото е дотолкова символ в манифеста на френските символисти, доколкото има функционален смисъл: „Съществена особеност на символичното изкуство е да не стига до затваряне на идеята в самата нея... защото всички конкретни явления в изкуството не могат да се проявят сами. Зад осезаемите страни на нещата се разкрива тяхното предназначение – да представят езотеричната си връзка с първоначалните Идеи.“²⁴³ Да, символът винаги ни отнася към нещо друго, по-значително... Функционалността отново ни свързва с цялото – тя означава, че в контекста на цялото поетичното слово и съответно анимационният образ претопяват своето налично битие и добиват друго съдържание.

Така всеки отделен образ – във всеки отделен кадър – в съотношение то си с останалите елементи, се претопява и заживява новия си живот – в цялостния контекст на поетичното единство. Ето я и самата лирическа многосъставност.

13. Между монологичното и диалогичното

Приближавайки към края, пресичайки отново моста между анимацията и поезията, в поредната ни съпоставителна вариация, нека да се

²⁴² Илиев, С. (ред.) (1979). *Слово и символ. Из естетиката на европейския символизъм*. София: Наука и изкуство, с. 15-30.

²⁴³ Мореас, Ж. *Манифест на символизма*. – В: Илиев, С. (ред.) (1979). *Слово и символ. Из естетиката на европейския символизъм*. София: Наука и изкуство, с. 101-102.

спрем на „особения статут“ на поетичното слово и съответно, на анимационния образ. Много години след Юрий Тинянов и Гео Милев, в своята статия *Три възгледа за поетичния език*, Цветан Тодоров определя поетичния език в традицията на руските формалисти като автотеличен (т.е. самоцелен : целта е вътре в него), сравнявайки го с хетеротеличния практически език, при който целта е извън него, в практиката на общуването. Както пише той – „*поезията е пример за система, в която практическата цел е на заден план и езиковите форми придобиват независима стойност. „Поетически“ е равно по смисъл на „с независима стойност“.*“²⁴⁴ Все в тази посока, но много по-рано, още в 1919 г., когато Гео Милев пише *Фрагментът*, Роман Якобсон вече е определил поезията като „изказ, стремящ се към изказ“²⁴⁵. Развивайки тези идеи, след доста години Михаил Бахтин разработва идеите за монологичността, самодостатъчността, херметичността на поетичния език, сравнявайки го с диалогичността и полифонията на прозата и с „незавършеното настояще“ на романа: „Всичко, което влиза в поетичното произведение, трябва да се удави в Лета – в реката на забравата, за да може то да заживее настоящия си самостоен живот... Езикът на поетичния жанр е единният и единственият птоломеевски свят, извън който няма нищо и нищо не е необходимо.“²⁴⁶

Връщаме се към анимационния образ. За да разберем, че присъщата на поетичното слово самодостатъчност и монологичност е невъзможна при анимационния образ и изобщо при кинообраза. Кинообразът и в частност анимационният образ, поради своята синтетичност и многосъставност, не може да бъде херметичен и монологичен. Тук кодът е изначално диалогичен. За него са присъщи сблъсъците на различни гледни точки и пространства... И с това той е много по-близък до „незавършеното настояще“ на романа, което формира в процеса на сътворяването и възприятието – както живота на автора, така и на читателя, а в случая – на зрителя. Природата на отделното поетично слово, с неговата монологичност и самодостатъчност, не означава липса на диалогичност в поезията. Модерната поезия и изобщо модерното изкуство дават безкрайно много примери за диалогичност. Превръщането на читателя и зрителя в съавтор на творбата е най-ярък израз на тази тенденция. И наистина, без съпричастността и диалогичната от-

²⁴⁴ Тодоров, Ц. (1982). *Три възгледа за поетичния език*. Литературна мисъл, 1982, кн. 4.

²⁴⁵ Якобсон, Р. (2000). *Езикът на поезията*. София: Захари Стоянов, с. 32-43.

²⁴⁶ Бахтин, М. (1983). *Въпроси на литературната естетика*, с. 134-150.

живчивост на зрителя, пълноценното възприятие на филм като *Приказка на приказките* е невъзможно. Така, в процеса на активното общуване между творбата и зрителя, при което се постигат различните смисли и внушения на образите, се оформя и едно неизбежно, уникално съвтворство. Многовариантността на сюжетните ходове, възможността зрителя сам да избира своя финал, са в основата на много сериозни филмови творби от последните години – и в игралното кино, и в анимацията. Ще спомена само прекрасния игрален филм *Бягай, Лола!* (1998, реж. Том Тиквер) и анимационния филм на младия български аниматор Симеон Сокоеров – *Пет. В Бягай, Лола!* червенкосата Лола разбира, че разполага само с двадесет минути, за да спаси приятеля си Мани. За това време тя трябва да намери нужните пари. На зрителя се предлагат три варианта на развитие на историята. В анимационния си филм Симеон Сокоеров разиграва от пет различни гледни точки един и същ анимационен сюжет: разходката на едно момиченце и неговото кученце: в пет различни стилистики и в различни жанрове.

През последните години в анимацията тази тенденция към многовариантност на сюжетните ходове се реализира в абсолютен мащаб при компютърните анимационни 3д игри. Едно нееднозначно съвременно естетическо явление, част от профанното митологизиране на глобалния свят. В това виртуално пространство различните поетични кодове също действат с пълна сила: повишената сугестивност на образите тук е свързана както с агресивния ритъм, така и със спекулативната възможност за избор, и с илюзията за всемогъщество. Разглеждането на тези явления обаче излиза извън границите на тази работа.

*14. Модернистични изобразителни кодове в анимацията:
множественост на гледните точки, кинетични принципи и игра
с мащабите*

Да, диалогът днес протича на различни нива: не само между автора и зрителя, но и между самите изкуства. Плодотворно е да се проследят взаимните влияния, общите идеи и тенденции. Те преминават от изобразителните изкуства в поезията, от киното в театъра и, разбира се, определят цялостното развитие на анимацията, с нейното кръстопътно положение между киното, изобразителните и драматургичните изкуства. Още в началото на ХХ век футуристите и кубистите канонизират «множествеността на гледните точки». В *Езикът на поезията* Роман Якобсон разглежда футуристичните тенденции в поезията, като се спира специално на „оголеното движение“ и на различните кинетични форми, на механизирани възприятия и на деформациите, идващи

от изобразителното изкуство.²⁴⁷ Тези «съседни» изобразителни влияния, множествеността на гледните точки, кинетичните принципи и играта с мащабите се експлоатират и създават поетични кодове за анимационната драматургия, определящи архитектурата на асоциативния сюжет.

В творчеството на Юрий Норщейн това е основна тема още в ранния му експериментален филм от 68-ма година *25-ти – първият ден* (в съавторство с Аркадий Тюрин). *25-ти – първият ден* е филм със сложна съдба, окастрен от политическата конюнктура. Въпреки това и сега той е изключително интересен. Самата живопис е герой на филма. Замислен е като «революционно-романтичен етюд», в който живописиста на руския авангард от 10-20-те години на 20-ти век да се съедини с музиката на Дмитрий Шостакович. Живописиста на онези години е «невероятно кинематографична», в нея, по думите на Норщейн, е скрита и компресирана метафизиката на времето²⁴⁸. Младите автори, вдъхновени от идеите на руските авангардисти, са искали да направят филм за обновлението на света, за сътворяването на собствената си съдба, за революцията като начало на един мощен културен процес. Впечатляващ е списъкът на художниците, чиито произведения са в основата на филма. Сред тях са Татлин, Петров-Водкин, Шагал, Филонов, Алтман, Малевич, Дейнека, Пименов, Лисицкий. Авторите са използвали и графиката на Маяковски, а част от негов стих се превръща в заглавие на филма. Жорж Брак също е включен в този колосален анимационен експеримент. По думите на самия Норщейн именно живописното звучене на Брак става основа на епизода *Щурм*. Финалът на филма се изгражда от живописиста на Филонов, от стиховете на Пол Елюар за братството между хората и от летящия *Ангел* на Марк Шагал над колоните демонстриращи... Огромният опит в експериментирането с различните живописни, колажни и изрезкови техники, както и невероятният мащаб на претворените художествени пространства в този ранен филм на Норщейн и Тюрин, вероятно предопределят раждането на всички следващи шедеври на Юрий Норщейн.

15. *Хибридность и движение към разнородност в съвременните изкуства; сюрреалистични трансформации и деперсонализация*

В *Приказка на приказките* Юрий Норщейн изследва предметния свят като основна част от сюжета на паметта. Възкресяването на отминалото

²⁴⁷ Яковсон, Р. (2000). *Езикът на поезията*. София: Захари Стоянов, с. 32-43.

²⁴⁸ Норщгейн, Ю. / Ярбусова, Ф. *Сказка сказок*. Москва: Красная площадь, с. 181.

време чрез предметите, атмосферата и звуците, се превръща в реалната победа на художника над опустошенията на историята и забравата. Осмислянето на особения статут на предмета и на материалността на творбата са изключително важни за анимационната драматургия и също са свързани с различните естетически влияния в общото поле на съвременните изкуства. В анимационните практики на опредметяването на сюжета и типажа особено ценен може да бъде опитът на театралните «деперсонализиращи» тенденции, характерни за експресионистичния театър и театъра на абсурда от средата на ХХ век. За анимационната пластика е особено насъщно да се осмисли и присъствието на сюрреалистичния предмет, с неговата особена метафоричност при времевите и пространствени трансформации. Развитieto на кукления театър като театър на предметите се превръща в богат източник на творчески открития, които могат директно да се свържат с анимацията, най-вече с куклената обемна анимация. Хенрик Юрковски⁴⁴⁹, един от най-сериозните изследователи на съвременния театър, който извежда като водеща тенденция при сценичните изкуства движението от хомогенност към разнородност. Този театър – на разнородните изразни средства, включва множество разновидности, аналогията с които може да бъде провокативно – плодотворна за анимационното изкуство. Сред тях са автотематичният куклен театър, при който се разбулва илюзията на театралния процес, театърът на предметите, театърът на материала, театърът на фигурите и пластичният/визуален театър. Във всичките споменати разновидности ролята на пластичните решения е доминираща. Не е случайно, че едни от най-големите художници – театрални на ХХ век, като Леже и Виткевич, бленуват за *опредметяването на актьорите като живописни петънца в композициите им*. За изначално изобразителната природа на анимационното изкуство това движение към разнородност е като че ли по-присъщо и по-лесно. За разлика от осезаемата и материална в своя обем, театрална кукла, анимационният типаж от екрана се възприема по-органично като един от елементите на композицията. Така инспирирането на пластични сюжети от изобразителните изкуства, започнало от началото на ХХ век, се превръща в постоянна реална практика – и за театъра, и за анимацията.

Визуалните парадокси и неговите ефекти, дезинтеграцията и съчленението на формите, играта с материала, с пропорциите, с обемите

⁴⁴⁹ Юрковски, Х. (2007). *Метаморфози на кукления театър през ХХ век*. Стара Загора: Международен куклен фестивал за възрастни „Пиеро“.

и с гледните точки, днес са неизменна част и от анимационния, и от театралния свят. Както пише Надежда Маринчевска: „Подвижните и непредсказуеми форми и пространства на анимационното кино не признават ограниченията на логичното изграждане. Всякакви видове антропоморфизирани, зооморфични или предмето-морфични същества бродят, дишат и живеят в това подвижно и плуващо пространство. Земното кълбо с игрива походка и торбичка на гръб (*Приказка за пътя*, реж. Анри Кулев, 1985), се разхожда по опънатите ръце на междуградските шосета...”²⁵⁰

Отварянето на вратите между различните изкуства днес е реалност. Хибридността на съвременния анимационен филм е част от този общ процес. Повече от очевидно е, че именно поетично-философските кодове доминират при всички авторски търсения – и в асоциативните колажни структури, и в метафоричния символен език, дори в документалните подходи и цитати в изкуството на анимацията...

Оптимистично за мен е и наблюдението, че това не пречи на устойчивото развитие на хомогенните традиционни форми, дори на против – изчистеният въздух на жизнената класическа драматургия е като че ли още по-привлекателен – сред прекалено усложнения и често деструктивен естетически пейзаж – и в анимационното изкуство, и в театъра, и в киното. Днес всички повествователни и поетични модели са живи, подвижни и активно формират полето на анимационната драматургия. Това, че един филм е замислен като повествование, не пречи в него да присъстват и множество лирични кодове. От това той може само да спечели – в своята изразителност. Съответно присъствието на една история или на нейни фрагменти в един асоциативен филм, не пречи доминиращите кодове да са поетичните. Изчистените крайни модели, в които изцяло доминират поетичните кодове, както е във филма на Юрий Норщейн, се срещат много по-рядко.

Най-важното за нашата работа е да осъзнаем възможностите, които ни дава съжителството на поетичните и повествователните кодове – както при анализа на съществуващите филми, така и в конкретните творчески замисли.

Сега вече е време да поставя точка.

По-скоро – многоточие посред несвършващия текст...

²⁵⁰ Маринчевска, Н. (2005). *Квадрати на въображението. Естетика на анимационните техники*. София: Титра, с. 15-34.

И все пак, какво стана с *Приказка на приказките*?

Вече няма да можем да следваме отблизо потока от образи. Просто нямаме време. Затова пък, надявам се, имаме онова „усещане за свежест“, от което, както споделя Юрий Норщейн, понякога се ражда цял един филм. Стига авторът „да се разболее от това усещане“... Нека като онзи пътник от филма, който се завръща незнаяно откъде, вероятно от опустошенията на войната, просто да се обърнем към странната група на летния пикник в *Приказка на приказките*, за да видим как ни махат с ръка: и поетът, и жената, и рибарят... Да, умореният пътник се връща обратно и присяда на масата до непознатите гостоприемни хора... Поетът оставя лирата и разбиращо го гледа... Жената му сипва супа... Прилича на Дом... Под откритото небе, след разрушенията и самотните пътища. Ето го тържеството на Живота – мигът на топлината. Мигът на тишината и осъществения контакт. Спреди мигт посреди реката на времето: Да не го подминем! Вероятно това е едно от най-съкровениите послания на този филм. Защото, преобръщайки традиционната представа за сивия вълк, Вълчо не само отнесе, но и върна детето в люлката, при майка му. И му запя все същата песен, събираща времената и емоционалния живот на хората, израсли в едно пространство... Момчето с ушанката отново отхапа от зелената ябълка и нахрани враните на снега. Все същият, все същият вечен пейзаж. Листопадът, самотният лист, запаленият огън в стария осиротял дом... Вали сняг... Войниците се отдалечават към небитието... Вали... Капят златните ябълки... Скача тежко Минотавърът. Заминава влакът. Вали... Пътеката след пътника се извива – светеща към безкрая... Между дървените къщи, брезите, покрай старата, но негаснеца улична лампа...

Тесни са думите за тези изкристализирали в духовната памет на не едно поколение и претворени от вътрешния взор на автора, образи. Да, няма край. Цикълът на живота продължава. Ние сме във внушенията, в недоизказаното... *Приказка на приказките* не свършва. Защото ослепителната светлина вече ни е докоснала. Тези пространства, колкото и трагична да е реалната им история, са осветени завинаги. Заедно с уморения пътник и ние сме преминали през тях. Като онзи есенен лист, от който може би се е родил замисълът за този филм.

Приложение:

Приказка на приказките
Людмила Петрушевская, Юрий
(сценарийна заявка)²⁵¹

Това трябва да бъде филм за паметта.

Помните ли колко дълги бяха дните ни в детството?

Всеки ден ни светеше в своята завършеност: днешното препълваше днешния ден, а за утрешното щастие ни чакаше нашето утре.

Всички истини бяха прости, всички нови предмети ни изпълваха с изумление, а приятелството стоеше по-високо от всичко.

Тогава още не познавахме вечно отлагане на живота за следващия ден, то щеше да дойде след време... когато животът престане да се усеща като Живот, приятелството – като Приятелство, и радостта вече не се разпознава като Радост... Като радост от слънцето, от снега, от вятъра и разходката, от блестящо измитата чиния, от кучето и котката...

Дано ни отмине това размиване на съдбата.

Не за това е нашият филм.

Той ще бъде филм за Поета – именно на Поета ще бъде отредена главната роля. Като съвсем не е задължително самият той да присъства на екрана; може просто да се появи някое негово стихотворение – като „Приказка на приказките“, на Назъм Хикмет:

Стоим над водата:

слънцето, котката, чинаровото дърво
и нашата съдба.

Водата е прохладна,

Дървото – високо,

Слънцето свети,

Котката дреме.

Аз съчинявам стихове.

Слава Богу, живеем!

Блясъкът на водата ни удря в лицето –

Слънцето, котката, чинара и мен

И нашата съдба.

²⁵¹ Норштейн, Юрий/ Ярбусова Франческа (2006). Сказка сказок. М. „Красная площадь“. Превод мой: Н.П.

И тогава на екрана непременно ще се появи една котка – любвеобилна и паметлива, и една самотна обувка, без своята половинка, намерена от децата някъде в боклука – кой ли е захвърлил на боклука тази съвсем нова обувка, с изцяло запазена подметка?... Ще се появи и един широк брезов пън, като при Твардовски, който „ще се залее от розовата пяна на пролетта“, и към него ще полетят за пролетния си пир всички местни пеперуди, бръмбари и още слабички след зимата пчели ... Внезапно ще завали, дъждът ще напои земята, ще напълни обувката и стария пън, ще измие калдъръмената улица, и чак тогава, в самия край на улицата, ще се появи и дълго ще остане да свети едно вечерно сияние...

На простора отвън ще видим простряно белъо, а до него – бик с халка на ноздрата, стаил ужасните си гибелни страсти; ще видим и съседа с дървения крак, завърнал се по чудо от войната... Съседът с едната обувка...

Всичко това може да бъде организирано в един много прост сюжет, но сюжет особен, сюжет – хармоника, разтварящ се, разширяващ се и сведен накрая до простия звук: „Живеем“.

Защото нашето детство съвпадна с края на войната и затова ние винаги ще помним, че всеки мирен ден е щастие. Всеки ден.

Библиография

- Бахтин, Михаил (1983). *Въпроси на литературната естетика*. Превод от руски: Н. Чекарлиева. София: Наука и изкуство.
- Бодлер, Шарл (1998). *Цветя на злото и Малки поеми в проза*. Превод от френски: К. Кадийски. Нов Златорог, С., 1998.
- Георгиев, Никола (1994). *Анализ на лирическата творба*. София: Просвета.
- Гинсбург, Лидия (1983). *За лириката*. Превод от руски: И. Добрева. София: Наука и изкуство.
- Знеполски, Ивайло (ред.) (1988). *Из историята на филмовата мисъл, част II*. София: Наука и изкуство.
- Илиев, Стоян (ред.) (1979). *Слово и символ. Из естетиката на европейския символизъм*. София: Наука и изкуство.
- Крумов, Красимир. (2000). *Поетика на киното*. София: Agata.
- Посев, Алексей (1976). *Проблема символа в реалистическом искусстве*. Москва: Лотман, Юрий (1972). *Анализ поэтического текста*. Ленинград: Просвещение.
- Маринчевска, Надежда (2001). *Българско анимационно кино 1915–1995*. София: Колибри.

- Маринчевска, Надежда (2005). *Квадрати на въображението. Естетика на анимационните техники*. София: Титра.
- Милев, Гео (1995). *Поетът рисува*, т. 1. София: Христо Ботев.
- Найденова, Вера (1992). *Екранизацията – вечен спор?* София: Наука и изкуство.
- Международен куклен фестивал за възрастни „Пиеро“.
- Норштейн, Юрий / Ярбусова Франческа (2006). *Сказка сказок*. Москва: Красная площадь.
- Норштейн, Юрий (2005). *Снег на траве. Теория и практика, лекции*. Москва: ВГИК.
- Паси, Исак (2001) *Метафората*. София: Труд.
- Тодоров, Цветан (1982). Три възгледа за поетичния език. *Литературна мисъл*, кн. 4.
- Тънтянов Юрий (1977). *Поэтика. История литературы. Кино. Об основах кино*. Москва: Искусство.
- Христова, Светла (2010) *Сценарийният сюжет*. София: Издателство на НБУ.
- Юрковски, Хенрик (2007). *Метаморфози на кукления театър през XX век*. Стара Загора:
- Якобсон, Роман (2000). *Езикът на поезията*. София: Захари Стоянов.
- Bordwell, David / Thompson, Kristin (1986). *Film Art*. New York: Newbery Award Records, Random House.