
ДРАМАТУРГИЧНИТЕ ВЪЗМОЖНОСТИ НА АНИМАЦИОННАТА МИНИАТЮРА

Невелина Попова

Нов български университет

nevelina_14@yahoo.com

Резюме: Работата разглежда разнообразните драматургични модели и експресивните възможности на анимационната миниатюра. Тя може да се разглежда като микро-модел на всички специфични за анимацията драматургични кодове. Като конкретен материал за примери и анализ използвам студентските миниатюри от двете издания на международния анимационен маратон „Десет филма за десет дни“ – от 2013 и 2014 година, който бе създаден от Единбургския колеж по изкуствата и Нов български университет, но в който междуременно се включиха студенти от НАТФИЗ и още няколко филмови училища от различни страни.

Ключови думи: анимационна миниатюра, драматургичен модел, тропи, метафора, синекдоха, символен потенциал, вътрешна динамика на образите, конструктивен принцип

Зад избора на тази тема стои преподавателското ми желание да обобща спецификите и моделите на анимационния сюжет чрез най-кратката му форма – миниатюрата. Реших да огранича необозримото множество от примери до студентските миниатюри, създадени по време на международния анимационен маратон, в двете му издания – „10x10x13“ през 2013 и „10x10x14“ за 2014 година. Повечето от филмите са около едноминутни. Самият маратон е предизвикателство: за десет дена всеки студент да направи десет филма. Инициатор на това събитие е Джаред Тейлър, преподавател по анимация от Единбургския университет. От българска страна ръководител и основен координатор на проекта е доц. д-р Цветомира Николова от Нов български университет. Тя посъветва и резултатите от българското участие са наистина впечатляващи. Включиха се студенти от НАТФИЗ и още няколко филмови училища от различни страни.

Работата по анимационните миниатюри и нейното осмисляне развива драматургично мислене и е незаменим материал при усвояването на основните драматургични умения. Поради своята кондензация и лаконичност миниатюрата може да се разглежда като микромодел на общовалидните принципи и модели на анимационното разказване. Чрез нея драматургичната азбука става по-ясна и разбираема.

Два специални дена от маратона през 2014 година бяха посветени на До-

Доц. **Невелина Попова** е преподавател по кинодраматургия в Нов български университет. Сценарист е на филмите: „Отражения“ (1982), „Приземяване“ (1986), „Другият наш възможен живот“ (2004) на реж. Румяна Петкова; „Ненужен антракт“ (1987) на реж. Мина Стойкова; „Чуй звездите“ (2003) на реж. Михаил Мелтев, „Пътуващото училище на Тодор Гладков“ (2008), документален, реж. Иван Трайков и др.

нью Донев и Норман Макларън и това беше изключително плодотворно за разбирането на основните типове драматургични структури. Самата идея студентите да направят филми, носещи духа и методологията на тези двама световни автори на анимационното кино отвежда към **широката двуделна класификация: на повествователни и поетично-философски сюжети**. При Доньо Донев винаги присъства фабула и доминира повествователният модел. Докато при Норман Макларън сюжетът най-често е поетичен, асоциативно-лайтмотивен, експериментиращ с различни анимационни техники и поетични структури.

За да могат обаче да се разберат и обособят специфичните за анимационното разказване драматургични модели, трябва да видим как функционират основните класически тропи и стилистични фигури в анимацията.

Потегляйки по този уж познат, но вечно хлъзгав път, първо ще припомним **азбучните определения на класическите тропи и фигури**.

При **метафората** винаги се пренасят качества от един обект върху друг – **въз основа на някакво сходство**. Зад всяка метафора стои **скрито сравнение**¹. Словесната метафора може да бъде реализирана чрез метафорично употребено прилагателно: *сляпо* упорство; глаголна форма: усмивка *грейва* на лицето; съществително: *храм* на знанието. Традиционно в изкуствознанието и литературознанието се приема, че метафората е душата на поезията. Тя винаги функционира в конкретен контекст и зад нея стои винаги личностна гледна точка. Метафората е винаги *двупланова*; ражда се от **съединяването на несъединимото**, както казва Юрий Норщейн в „Сняг на тревата“². Събирайки в едно ново цяло двата образа, между които се осъществява преносът, метафората е призвана да създаде такъв образ на обекта, който единствен може да разкрие дълбоката му същност. Затова нейната посока е вертикална.

При **метонимията** **названието на един предмет се заменя с названието на друг предмет поради вътрешна връзка между тях**³. В замяната тя свързва два обекта на базата на някаква зависимост между тях като: общност на мястото, на действието, на материала и продукта, на съда и неговото съдържание. Христоматийни примери са Вазовият стих: *Върхът* отговори с други вик: ура! – вместо *опълченците, които са на върха*; или Цял ден четох *Чехов* – вместо *книгата с разказите на Чехов* и т.н. За разлика от метафората, при която първоначално съпоставимите образи могат да са много раздалечени, при метонимическия перенос на значения от една дума на друга тези две думи винаги вървят заедно в реалния живот, по съседство – по хоризонтала. Разбирането, че метонимията е характерна по-скоро за прозата, за повествованието, а метафората – за поезията, отдавна е доминиращо в **съвременните теоретични дискурси**.

Символът царствено присъства във всички видове изкуства и мисловна дейност поради древната си **архетипна** природа; **културологичен** по своята същност⁴, винаги **двусъставен** – с емпирична и трансцендентална част: знак и смисъл; винаги насочен отвъд зримото, стремящ се да прео-

долее земното привличане и конкретността на образа, отвещавайки ни във вечните си, изпълващи се метафизични измерения. Във втория си план символът предполага винаги **множество от значения** и те са насочени към **цялото произведение**⁵; точно този полисемантизъм го отличава от другите тропи, включително от алегорията.

Алегорията е другата широко разпространена преносна фигура, иносказателна по своята същност образност. Освен в изобразителното изкуство, тя се използва винаги в повествованието на басните и притчите. Алегорията заменя отвлечени идеи и понятия с образи, картини и нагледни примери, които илюстрират идеята. За класическите алегорични жанрове е характерно да има поука. Алегоричните герои са най-често животни, растения или предмети, които представят човешки качества. **Но за разлика от символа с неговата многозначност алегорията винаги е лесна за прочит и като тълкувание е категорично еднозначна.** Илюстративността и поуката ѝ придават известна архаичност и я разграничават от другите тропи със сложната им художествена динамика. Затова при нея всичко е разпознаваемо и ясно.

Универсалността на тези тропи не изключва специфичното им функциониране в различните изкуства. Ключово за осмислянето на анимационната изразност е разбирането на същността на метафората и нейните пресечни точки с териториите на останалите тропи.

Има гласове, които заявяват, че във визуалните изкуства не може да съществува метафора. И въпреки това непрекъснато се говори за метафоричност на образа!... По пътя си към анимационната метафора ще трябва поне да се докоснем до **проблематичния статут на метафората във всички визуални изкуства**, преди всичко – в изобразителните изкуства и киното.

Очевидно е, че изобразителната метафора не може да съществува в класическото разбиране за тази стилистична фигура, защото в конкретността на зримия образ често няма как да се прояви метафоричната двусъставност, чрез която функционира преносът на смисъл от единия образ в другия. Между словесната и изобразителната метафора винаги си остава една непреводимост. Изключенията и тук само потвърждават правилото. Защото модернистичното разчупване на времето и пространството в изобразителните изкуства поражда възможности за невероятни изобразителни метафори. Разтеклите се часовници на Дали са най-добрият и ясен пример.

При кинометафората и анимационната метафора е важно да се разбере нейният специфичен **синтетичен** характер. Бидейки кинообразност със задължителен втори смислов план, тя винаги е резултат от използването на всички кинематографични изразни средства – движения на камерата, ракурси, монтаж и т.н. И тъй като скранният образ е синтетичен по своята природа, кинометафората също е сложносъставна: тя винаги се реализира като единство на звукови, музикални, словесни и цветови метафори. И при екранните изкуства, както в литературата, **метафората винаги е контекстуално явление. Нейният живот се определя от контекста, от съжителството ѝ с другите образи. Извън този контекст тя престава да съществува**⁶.

Мисля, че в практиката е гравивно да се придържаме към едно по-широко разбиране на екранната метафора – и в киното, и в анимацията. Да търсим не метафората, а метафоричността. Това съвсем не е игра на думи. В природата на метафората е да създава неочаквани образни взаимовръзки и по този начин да открива нови същности и дълбочини на битието. Затова можем да се придържаме към разбирането, че *всяко проявяване на втория план на кинообраза е метафорично и това ни дава основание да разглеждаме този образ като метафора, без да се задълбочаваме в класическите ѝ компоненти.*

Поради ръкотворната си природа и откровенията условност, **анимационният образ е изначално метафоричен.** Правя това твърдение по аналогия с куклата в театъра, която, както казва Хенрик Юрковски, винаги е метафора, защото ни препраща към човека. Така е и при нас – каквато и да е избраната техника, зад условността на анимационните образи винаги проглежда възможността за друг, втори смислов план.

Когато се говори за **метонимия в киното и анимацията, обикновено се има предвид синекдохата:** заместване по линия на количественото отношение, при което най-често образът е **част вместо цялото.** Самата природа на близкия план и детайла е метонимична. Метонимични са и фабулата, и сюжетът, и филмовият разказ в своята избирателност: историята, какъвто и да е разказът, никога не достига до нас цялата; тя винаги се представя частично избирателно, чрез отделни сюжетни линии и нечия гледна точка. Затова **метонимията със своята конкретност може да се определи като водещата фигура при киноповествованието. Докато метафората, със своята насоченост към втория план, носи поетичните внушения.** При големите майстори тя просто се разтваря в повествованието и контекста, обогатявайки го с поезия⁷.

Време е да се върнем при анимационната миниатюра и да видим как функционират тропите и другите специфично анимационни изразни средства в конкретните филми. Бих искала във всеки приведен пример да откриваме конкретен драматургичен модел и да виждаме зад него възможно сценарно упражнение.

1. Превръщането на метафората в конструктивен принцип на самия сюжет е сериозна драматургична възможност, която Сергей Айзенщайн формулира още през 30-те години⁸. При анимационната миниатюра това е особено осезаемо, тъй като често целият ѝ сюжет се определя и изгражда от една метафора.

Пример за блестяща цялостна метафора на съвременния *здравословен* начин на живот с филмът *“Cyclewurst”* на Стивън Моар от Единбургския колеж по изкуствата. Сюжетът се разгръща като иронична гротеска в рамките на един-единствен кадър: дебел мъж с провиснали телеса е яхнал велосергомътъра, върти ли, върти педалите, а на сантиметри пред носа му съблазнително се мята една надничка! Зад героя – празно пространство, никакъв декор. Тази празнота също може да се прочете като метафора на днешната

пренаситена и пренаселена цивилизация. Но този прочит е възможен само в контекста на действащите знаково образи от съвременния живот.

Друг ярък пример за конструираща сюжета метафора е миниатюрата на Стоян Георгиев *“Cut/paste”*. И тук, както и в предишния случай, заглавието не се превежда, защото латиницата е задължителна част от унифициращата ни цивилизация. Чрез това ключово за компютъризирания свят заглавие се създава необходимият контекст за сюжета: едно неуправляемо масово поглъщане – силует след силует, сграда след сграда, целият град сякаш се всмуква и изчезва в черната дупка... която се оказва вход на флашка!

2. **Метаморфозата** е самата същност, самата сърцевина на анимацията. *Плазматичността* на анимационния образ, за която говори Сергей Айзенщайн, във всички случаи е свързана с метаморфозата като постоянна трансформация – от нея идват и *моцните енергии на синкретичното предцивилизационно мислене*⁹. Нарушавайки традиционната логика със своята абсолютна, прекрояваща пространствата свобода, анимационната метаморфоза *дестабилизира образа*, свързвайки в една флуидна сплав движенията на материята и духа, на реалността и съня, на психиката и социума, на хумора и ужаса. Пол Уелс определя метаморфозата като „първата специфично анимационна наративна стратегия“, подчертавайки, че чрез нея се постига възможно най-висока степен на *икономия* на разказа¹⁰.

Можем да обособим и цяла група сюжети, изцяло **структурирани около една или няколко метаморфози**. Пространството на тези миниатюри най-често е вселената, в нейни различни измерения, а природните елементи и стихии са основните образи. Разказва ни се вечният плазматичен сюжет, двама от началните времена, когато материята още постоянно се рои и търси другите си ипостасни форми. Анимационните техники на тези филми са най-разнообразни, асоциативността и експериментът винаги остават водещи. Така сините морски вълни от живописца под камера се превръщат в човешко око („*Диви очи*“ на Кайла Стър, 2014). Кихайки, едно божество поражда първичните прости форми в оксана на живота; те метаморфозират в по-сложни създания, а накрая божеството се превръща в зловещ черен октопод, който ще погълне сътвореното („*Генезис*“ на Йоана Александрова, 2013). В светлия кръг на прожектора от театъра на сенките човешките ръце разиграват силуетно сътворението на животинския свят („*Сенки*“ на Бианка Ташкова, 2013). Метаморфозите на „дървесния“ сюжет се срещат в цяла поредица студентски филми: момиче полива земята и от пътеките на водата се образуват не просто корени, а цяло дърво, гледната точка се сменя и клонестото дърво е вече над земята, а момичето разперва ръце, прави задно салто и край дървото се разхвърчават птичи пера... („*Красота*“ на Елияна Аспарухова, 2014). Една година по-рано Силвия Иванова извайва подобен като внушение сюжет: тя влиза в света на дървото през неговата кора, неведомите му нишки и кръгове се превръщат в листа, листата – в летящи птици...

3. **Буквализирането на словесната метафора (или идиоматичен израз) е уникален, специфично анимационен драматургичен ход и модел.** Той е свързан с откровената условност на това изкуство, с плазматичността му и с липсата на граници между всякакви видове материя и живот. При буквализираната метафора в анимацията преносната характеристика на образите леко и органично се превръща в илюстративен сюжет, без това да звучи бутафорно – вероятно поради предизвестената условност и усещането за игра в това пространство¹¹. Затова можем да видим буквално как сърцето *се подарява или се топи* от любов („*Такъв е животът*“ на Кайла Стър, 2013), как на някого му *никнат крила* („*Дар*“ на Мария Петева, 2014), как се *движим във всекидневния кръг по инерция като навити* („*Мечета роботи*“ на Стилияна Динева, 2013), как *се прелистват страниците на дните* („*Тетрадката*“ на Атанас Филипов, 2014), как *светваме от радост*, защото се завръщаме у дома („*Завръщане у дома*“ на Катя Митева, 2014).

Сред многобройните буквализирани метафорични образи можем да разграничим групата на по-устойчивите на различни контексти метафори от по-индивидуалните, контекстуално по-зависими метафори. По линия на структурата те могат да са определящи за цялостната конструкция, но могат да заемат и по-странично място като второстепенни елементи на сюжета.

Едни от най-често използваните устойчиви буквализирани метафори в анимацията са *времевите метафори*. Общото между тях е винаги образът на скоростта. В пясъчната миниатюра на Дияна Ценова движението тръгва от вълната, поема се от метаморфозата на птицата и се предава на стремително въртящите се стрелки на часовника („*Времето бяга*“ на Дияна Ценова, 2014). Интересно е да сравним образите на летящото и спрялото време. В спрялото време на кафе-паузата *счупването* на времевия поток се буквализира по различен начин и с различни техники. При пиксилацията на Луис Болтън стъклото на работната маса буквално се счупва и се разпръсва в различни посоки („*Кафе-пауза*“ на Луиз Болтън, 2013). Докато за многоцветните гонещи се линии в рисунката на Милена Симеонова времето на кафе-паузата се оказва необходимо, за да се наместят и успокоят в умореното съзнание на героинята изплъзващите се контури на света („*Кафе-пауза*“ на Милена Симеонова, 2013).

Като примери за буквализирани метафори, включени като *елементи* на сюжета, можем да приведем искрящите линии на радостта и пороя сълзи при поражението от „*Състезание*“ на Томас Фрейзер, 2013. Или буквалното сковаване и побеляване от студ на червейчето от „*Сезонът на ябълките*“ на Йоана Александрова, 2013.

4. Когато се говори за **метонимия** в киното и анимацията, обикновено се има предвид **синекдохата**: заместване по линия на количественото отношение, при което най-често образът е **част от цялото**: *Pars pro toto*.

Примерите са многобройни. Сред тях се откроява „*Майка*“ на Йоана Александрова с награда за най-добър филм от маратона през 2013 година. Изцяло метонимичен сюжет: чрез растящата детска ръчичка и ръката на майката се разказва вечната история на живота – през различните му сезо-

ни... Плоска пластилинова изрезка в розово, без декор, изчистена от всякакви подробности. Филм на същностите – дълбоко поетичен, нежен и мъдър.

5. Интересно е да проследим **вътрешната динамика на образите и разширяването на смисловите пространства от метонимията и метафората – към символа.**

В „Свободни ръце“ на Кристина Гацова, 2013, за пореден път виждаме преливането на метонимията в метафора, което дава основание да се придържаме към по-разширеното разбиране за метафората, включвайки и метонимията в нейното семейство. Зад полепващите по момичето ръце стои метафоричното значение на глагола полепвам, който се съчетава с какво ли не: с полепваща прах, болка, присъствия... Агресивните ръце се превръщат в метафора на изчезващата възможност за неприкосновено лично пространство в днешния свят. Това е една необичайна, контекстуална метафора, доближаваща се, и може би прекриваща, с разширените си смисли в многозначното пространство на символите. Тя се задейства благодарение на метонимичните механизми: вътре в целостта на основния образ се разпознават отделни, характерни за други образи признаци, със свое устойчиво символно въздействие. Така зад настъпателността на ръцете и безпомощността на момичето разпознаваме агресивността на цивилизацията ни към отделната личност.

В експресивната контекстуална метафора от филма на Тиаминг жълтите прозорци на влака, летящи покрай самотна мъжка фигура на перона, са ярък образ на необратимото време. („На перона“ на Тиаминг, 2013). Извън определения контекст преносните значения на прозорците изобщо не са свързани с времето, а по-скоро с проглеждането и светлината. Образът се превръща в метафора на времето благодарение на скоростта, с която прелитат вагоните и финалните кадри с филмовата лента, а контекстът се изгражда от пустотата на перона, от спрелия локомотив и кълбата синкава пара, от светлинните отражения по мъжката фигура и вятъра, развяващ палтото на мъжа... Цялата визия и звуците на този пуст перон внушават усещане за безкрайно очакване и разминаване с живота... неизразимо с думи, както е обичайно при символите. Метафората се е превърнала в част от едно безкрайно, роящо се като значения, символно пространство.

Нека обобщим. При едно по-широко разбиране на метафоричното наистина е трудно да се постави **разграничителна черта между метафората и символа.** Вероятно и напред в практиката ще използвам синонимно понятията *символно* и *метафорично*. **И все пак има такава граница и е добре да я разберем.** Просто посоките на движение на образа към втория план са различни при тези две фигури.

Когато зад конкретността на екранния образ като втори план се проявява друг определен образ, със своя визуална и звукова конкретност – това е метафора.

Когато от един конкретен екранен образ започват да се роят смисли, да се внушават идеи и чувства – това определено е символ. Той винаги е многозначен и обичайно е свързан с цялото произведение.

Затова лично аз предпочитам да използвам изразите *символен потенциал* и *цялостни символни внушения*.

Колкото до **отношенията метафора – метонимия**, виждаме, че чрез контекстуалността метафората се доближава до метонимията и съответно – до повествователно-прозаичните структури (с характерните за тях съседски отношения по хоризонтала). Тъй като при широкото разбиране на метафоричността метонимията също е метафорична, повечето от нейните разновидности в киното можем да разпознаем като метафори. Интересно е да видим механизма на това сближаване: при такъв тип метафори вторият образ се проявява метонимично – по линия на действието, на мястото му, на цвета, на принадлежността му. Често го отгатваме и чрез характерни звуци. Например в „*Оранжевата песен*“ на Елиана Аспарухова момичешкият глас и песента изграждат контекста на светлия детски спомен. Чрез тях танцът на момиченцето и китарата, на облаците и слънцето се превръща в метафора на радостта и вълшебствата от детството. Неслучайно точно тази миниатюра с нейната жизненост обра оваците през 2014 година и стана безспорен фаворит и победител в конкурса за най-добър филм, който се проведе между всички участници от 8-те университета.

6. Идваща от басните, приказките и притчите, **алегорията** е лесно разпознаваема в голямото семейство на метафората със своята **повествователност и категорична смислова еднозначност**. При alegорията винаги имаме сравнение на две реалности, които си остават разединени. Широко използване на alegорията в анимацията е лесно обяснимо с факта, че в доминиращата десетилетия Дисниева традиция преобладават повествованията и голяма част от анимационните персонажи са животни. Поуката от alegоричния разказ, към която най-често се отнасяме пренебрежително, в детските филми може да не е недостатък, а качество.

Не бива обаче да стесняваме присъствието на alegорията в анимацията само до детските филми. С alegоричността свързваме и един широко разпространен, специфично анимационен жанр – притчовата миниатюра. Притчата като литературен жанр винаги е била територия на нравствеността и мъдростта. Героите в нея са хора, а сюжетът може да е и по-фрагментарен, да се сведе до някаква проблемна ситуация, до отворен въпрос. Христовите притчи са най-популярният пример за класически притчи.

В историята на анимацията притчови миниатюри са едни от най-ярките филми, в които авторите успяват ненаатрапчиво, чрез самото анимационно повествование да изразят своите философски и екзистенциални идеи. Красимира Герчева отдавна е нарскла този жанр *любимото дете на българската анимация*.

Този притчов модел е постоянно срещан и в студентските филми. Откриваме го във всяко иносказателно повествование, независимо дали героите са животни, предмети или хора. Когато героите са животни или предмети, иносказателността на повествованието е изчистено alegорична, а при герои-хора тя придобива повече метафорични характеристики.

В рисуваната притчова миниатюра на Бианка Ташкова „*Искам да летя*“,

2013, имаме ясно повествование и класически алегоричен сюжет: едно симпатично троваво мече се опитва да полети като птиците... пада... и тъжно се прибира в мечата си дупка. Зад непохватните му опити разпознаваме човешкия копнеж по непостижимото и невъзможността да промениш съдбата си... Интересно е да сравним „Искам да летя“ със „За една обувка“ пак на Бианка Ташкова, 2013. Във втората миниатюра основният персонаж е една възрастна жена, клошарка, събираща какво ли не от кофите за боклук. Една изхвърлена стара обувка каца на тротоара вместо просешка шапка... и в нея падат няколко кафяви парчета... може би семенца, може би пръст, може би дребни монети... а след тях – две-три синкави капки вода. Внезапно от кафявата обувка се подава зелено стъбълце и пониква красиво жълто цвете; издига се – изящно и стройно над старата обувка като малко слънце... Да сравним преносните смислови механизми на тези миниатюри. И двата филма безспорно излъчват нежността и постичната чувствителност на своята авторка. Само че докато в „Искам да летя“ действията алегоричната ясна препратка, в „За една обувка“ необичайното съчетаване на образите поражда неочаквани смисли и ги превръща в уникални метафори, от които като жълтото цвете поникват различните значения на общото символно пространство на филма – с бедността и болката, с унижението и надеждата на изхвърления зад борда човек.

Поради ограничения обем на статията ще трябва да премина към бързо и съвсем конспективно изреждане на драматургичните модели, свързани с анимационната миниатюра. Просто, за да очертая хоризонта на това свое пътуване. В този текст, за съжаление, ми се налага да изрежа живите примери и анализи. Ето ги и останалите драматургични разновидности и възможности на анимационната миниатюра:

- комедийно-сатирични миниатюри;
- притчово-екзистенциални миниатюри;
- пародийни миниатюри;
- асоциативно-импресионистични миниатюри;
- културологичните знаци и цитати като сюжетно ядро;
- игра с гледните точки, пространствените и времеви трансфигурации, мащабите, формите и цветовете;
- хореографията;
- абстрактните експериментални филми;
- звуковата картина и музиката като драматургична стратегия, структурираща материала;
- задкадровият глас, диалогът, надписите като драматургична стратегия;
- материалността и анимационната техника в драматургичния замисъл;
- оживялата картина (карикатура, комикс) като анимационен сюжет;
- сюрреалистичната поетика като особено плодотворна за анимацията;
- тялото и лицето като анимационен сюжет;

- документалното начало в анимационния сюжет;
- по пътя към себе си: анимационният сюжет като проникване в личното пространство и като опит за автопортрет...

Дотук ще спра. Съзнавам неизбежността на драматургичните територии. Изразителността на всеки филм е неразделна сплав от множество действащи кодове, всепроникващи и неуловимо преплетени.

Няма изолиран и съвършено чист драматургичен модел. Но затова пък има доминиращи принципи при изграждането на всеки конкретен сюжет, които го определят и които е добре да знаем. И да можем да откриваме.

Не само в пространството на анимационната миниатюра.

Бележки:

¹ Вж. Паси, И. Метафората. С., 2001, 25-26; Фаулър, Р. Речник на съвременните литературни термини. С., 1993, 133-135.

² Норштейн, Ю. Снег на траве. Москва, 2008.

³ Вж. Литературный энциклопедический словарь. Москва, 1987, с. 219.

⁴ Лосев, А. Проблема символа в реалистическом искусстве. Москва, 1976, 65-66.

⁵ Илиев, С. Теорията на символистите за изкуството. – В: Слово и символ. Из естетиката на европейския символизъм. С., 1979, 9-12.

⁶ Георгиев, Н. Анализ на лирическата творба. С., 1994, 100-102.

⁷ Лотман, Ю. Структура художественного текста. – В: Об искусстве. Санкт-Петербург, 1998, 408-409.

⁸ Айзенщайн, С. Монтаж 1937. – В: Избрани произведения. Т. 2, Отвъд звездите. С., 1976, 391-395.

⁹ Маринчевска, Н. Метаморфозата в анимационния филм – между митологичното прераждане и модерността. – В: Изкуствоведски четения 2006. С., 2006, с. 355.

¹⁰ Wells, P. Understanding animation. London: Routledge, 1998, p. 69.

¹¹ Маринчевска, Н. Българско анимационно кино 1915 – 1995. С., 2001, 81-82.



1



2



3



4



5



6



7



8



9



10



11



12



13



14



15

1. „Дупката“, худ. и реж. Антони Тонев.
2. „Полет“, худ. и реж. Милена Симеонова
3. „Кръг“, худ. и реж. Диана Милова.
4. „Cyclewurst“, худ. и реж. Стивън Моър.
5. „Cut/paste“, худ. и реж. Стоян Георгиев.
6. „Генезис“, худ. и реж. Йоана Александрова.
7. „Тетрадката“, худ. и реж. Атанас Филипов.
8. „Майка“, худ. и реж. Йоана Александрова.
9. „Свободни ръце“, худ. и реж. Кристина Гацова.
10. „На перона“, худ. и реж. Тиаминг.
11. „Оранжева песен“, худ. и реж. Йоана Александрова.
12. „Уморената смърт“, худ. и реж. Антони Тонев.
13. „Бебешка приказка“, худ. и реж. Диляна Трайкова.
14. „Свободен стил“, худ. и реж. Маргарита Стаменова.
15. „Saturday“, худ. и реж. Beaulne +.

Dramaturgical Expressiveness of Animated Miniature

Nevelina Popova

New Bulgarian University

Abstract: The paper deals with various dramaturgical models and expressive power of animated miniatures. Even a cursory glance of the oeuvre of our grand masters would show the invariable presence of miniature in their work, its paramount importance in shaping their manners. That is why it remains the best practical training session for students. Animated miniature could be treated as a micro model of all codes specific to animation. My case study provides as an example student miniatures from the two editions of the international student 10 Films, 10 Days showcase (2013, 2014), made jointly by Edinburgh College of Art and the New Bulgarian University and joined at a later stage by students from NATFA and from several schools of film from different countries.