

доц. Невелина Попова,  
преподавател по кинодраматургия

## **ЗАСТРАШЕНИЯТ ЛИТЕРАТУРЕН СЦЕНАРИЙ В СЪВРЕМЕННИЯ МЕДИЕН СВЯТ**

### *1. За контекстите...*

„Професионализъм срещу непрофесионализъм“! Така заявена, темата на пролетната конференция на департамент „Масови комуникации“ на Нов български университет наистина ме провокира. Вероятно участието точно в тази конференция с доклад, посветен на литературния сценарий, може да предизвика сред тази аудитория известно недоумение. Какво да му се обсъжда на литературния сценарий сред толкова актуални въпроси на съвременната мултимедийна журналистика, в свръхдиалогичната епоха на уеб 2.0, сред постоянноменящото се медийно съдържание и новите граждански роли на пишещите и потребяващите, сред емблематичните цифрови кодове на мрежата: уеб 1.0, уеб 2.0 и уеб 3.0...

Започвам своите размисли за професионализма в сценарната работа в контекста на самата конференция. Симптоматично е съвпадението на епитета ”застрашен” в две от заглавията на доклада. Видяхме го с Петя Александрова едва след публикуването на програмата. Развеселяващо-тъжно съвпадение, издаващо сродни посоки на мислене, което може да прозвучи архаично в тази аудитория. Да, в полето на общата тревога застрашеният литературен сценарий може да се разглежда като част от „Застрашения език в медийната практика”. Натискът върху цветния и свободен в своята уникалност образ, словесен и визуален, както и предимствата на баналността в медийното ни пространство днес са факт. В сценарното мислене те най-често се свеждат до унифициране на средата и реално унищожаване на контекста на разказа - в клиширани схеми от чужди образци, неадекватни за нашето пространство...

Тезата, която защитавам днес и която е свързана директно с темата на конференцията е, че през последните години, с утвърждаването на множеството сценарни програми и формати в специализираната литература и интернет

пространството, **всички ние станахме и свидетели, и съучастници в една тревожна подмяна: зад паравана на тези професионални формати съвременният киносценарий започна неусетно губи своите специфични литературни характеристики и да се превръща в текст, който е по-близо до режисьорския сценарий.**

Пристъпвам към избраната тема с абсолютната убеденост в смисъла от актуализирането на сценарните проблеми тук и сега, в тази среда на пишещи хора, всички активно участващи и определящи медийните реалности днес. Защото киното е част от медийната среда. В тази препълнена зала със сигурност има млади журналисти, които всекидневно пишат текстове, които се наричат сценарии. Тези текстове са в различни медийни формати и изглеждат достъпни и лесно усвояеми. В прагматичната си ориентация за тях понятието литературен сценарий вероятно изглежда като излишно изкопаемо, ненужно в текущата практика. И това наистина е така за голяма част от телевизионните сценарни формати.

Това вездесъщо ширпотребно разоряване на сценария реално като че ли предопределя края на литературния сценарий. Защото днес терминът „сценарий“ се използва не само за всяко медийно предаване, но и за всяко заседание - в което и да е учреждение, в парламента, за всяко празненство...

„Ето защо сега, когато всички що-годе грамотни хора се научиха да снимат филми, киното си остава изкуство, което е овладяно от твърде малък брой хора (буквално колкото са пръстите на едната ръка)...” Това са думи на Андрей Тарковски от 70-те години, пророчески проникновени за днешната ситуация.

Убедена съм, че точно в тази масова конвейерна ситуация присъствието на цялостния литературен сценарий би трябвало до става все по-насъщно. При всяко истинско раждане на филма като художествен свят – и в киното, и в телевизията.

Бидейки словесно изкушени и работейки постоянно с информация, която носи интересен драматургичен материал, част от журналистите съвсем естествено правят своите първи опити в кинодраматургията, пишешки сценарии и за киното, и за телевизията. Не казвам нищо ново, това е обичайна практика в цялата история и на световното, и на българското кино. Много от най-добрите сценаристи имат зад гърба си сериозен журналистически опит. Във всички случаи тръгването към

игралния киносюжет от реалната , оповестена по една или друга медия, история, е постоянна практика в историята на киното. Това допълнително ме мотивира да се включа в настоящия медиен разговор от моята специфична гледна точка, от изстраданата професионална гледна точка на човек, за който сценарната работа е съдба.

С надеждата, че това ще е полезно поне за някои от присъстващите тук по-млади колеги, които утре може би ще дойдат от журналистиката в киното.

Връщам се към контекста на моите драматургични размисли, който постоянно се разраства в днешния ден. Поредният скръбен ден, в който се разделяме с още един мохикан на българското кино – режисьорката Иванка Гръбчева. Идвам на конференцията направо от поклонението ѝ. Работила съм с нея като редактор и помня грижовното ѝ отношение към сценария и драматургията на филма. Финалните акорди на този пределно отдаден на киното живот са свързани отново с промененото медийно пространство, с обсъжданата тук епоха уеб 2.0, чието съдържание се създава и от непрофесионалисти-потребители. Точно тази медийна ситуация обаче даде възможност на Иванка Гръбчева всекидневно, до последния си ден, да разпраща на своите приятели най-интересните материали, които самата тя е успяла да прочете и да види в своето почти отшелническо уединение. Болестта не ѝ попречи да се включва в различни диалози, да пише и да коментира събитията, после да ги разпраща - с надеждата да бъде чута, да намери сродни гласове, да получи обратна връзка. Да запази аристократизма на духа, осъзнавайки „редкия историческия шанс”, за който така проникновено говори Владимир Михайлов в своята монография „Медийна рецепция”. Шансът да живееш едновременно с ценностите на три култури и да търсиш диалог и приемственост между хора от трите поколения: гутенберговото, телевизионното и компютърното... Шанс драматичен, понякога трагичен, а често и комичен...

Както се вижда и с просто око от самото заглавие, днес сценарият, като специфичен литературен вид, със своя самостойна естетическа стойност и свой живот като текст и извън филма, е особено застрашен. Късна рожба на гутенберговата епоха, литературният сценарий в наши дни би могъл да бъде включен в една разширена Червена книга на изчезващите видове, наред със скалния орел и розовия пеликан. Публикуването на литературни сценарии в

отделни сборници, което беше обичайна практика в последните десетилетия на миналия век – и по света, и у нас, реално изчезна. Като последен мохикан в несвършващата финансова криза списание „Кино” запази рубриката си „Сценарни ескизи”. Но за разлика от предишните години, когато там се публикуваха голяма част от литературните пълнометражни сценарии на българското кино, сега на броените страници могат да бъдат прочетени само кратки сценарии за документални филми, за игрални новели и по-рядко - анимационни сценарии. За мен това оръязване на възможността да се публикуват добри пълнометражни сценарии е още една печална подробност от реалния кинопейзаж. При тези абсурдно тежки сесии в Националния филмов център и БНТ- хроники на неизбежната предизвестена смърт на не един сериозен проект, аз си мисля, че един публикуван, дори само в интернет, сценарен фонд, до който всеки интересуващ се да може да има достъп, би останал поне като свидетелство за творческия потенциал и нагласите на общността. Другото е забвение и тихо умирање на неродени киносветове... Пореден пример е току-що приключилата сесия за игрални проекти в НФЦ, в която от кандидатстващите 34 проекта над финалната черта са само два. Но това са вече други проблеми, касаещи най-вече разпиляната ни сценарна гилдия.

И въпреки това, в целия този обезкуражаващ контекст, аз продължавам да отстоявам естетическите параметри на литературния сценарий.

## *2. Малко определения, малко история...*

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

Според първата гледна точка киносценарият няма свой самостоятелен живот извън филма. Това отношение е свързано още с началния период от

развитието на киното, когато „пиесите за екрана” са се пишели във формата на сценарии-схеми, подобно сценариите за театралната пантомима и импровизация. Независимо дали се определя като схема или план – разработка на бъдещия филм / такива определения можем да открием в повечето литературни речници и енциклопедии и до днес / или пък е детайлно разработен, с всички уточнени терминологично подробности около заснемането му, сценарият в този случай е само междинен, тясно специализиран текст с приложен характер. Спомням си колко бях потресена в ранната си младост при първото ми запознаване с тази гледна точка, когато чух да го определят като „полуфабрикат”...

Другата гледна точка към сценария е като към литературна творба със своя уникална естетическа стойност. Пластична, конкретно-зрима, чуваема, структурирана драматургично литература. Първооснова и първообраз на филма. Макар да е предназначен за екрана и от гледна точка на финалния резултат той да е само етап от раждането на филма, добрият сценарий, заедно със всичките си специфични кинематографични качества, винаги има своята литературна цялост и може да се чете като самостоятелна литературна творба. Именно затова се нарича „литературен” сценарий.

Утвърждаването на сценария като произведение със самостоятелна художествена стойност не е станало лесно и отведнъж и не е окончателно. Границите на тази работа не ни позволяват да влезем по-надълбоко в тази история. Мисля, че дори един поглед назад към различните пътища на сценарното развитие в Европа и в Америка ще е интересен и полезен за осмислянето на съвременните сценарни тенденции.

В годините на модернистичния взрив от първите десетилетия на миналия век, в динамичното естетическо пространство на стария континент, когато се раждат такива мощни течения като немският експресионизъм, руският формализъм и френският авангард, отношението към киното е присъствало във всички авангардни манифести. Междувременно пренебрежителното отношение към сценария като към полуфабрикатен текст често е идвало и от най-знаменити кинематографисти. Един от ярките примери за nihilistично отношение към сценарната работа е Дзига Вертов, който отрича сценарния сюжет, /ограничавайки го несправедливо само до жанровите модели на разказ/ и го обявява за пречка пред истинското предназначение на киното - да улови истинския течащ живот. И въпреки това кинодраматургията завоюва все по-добри позиции - посред

нихилизъм и апологетика, между императивни професионални ограничения и дилетантщина. В 30-те години на миналия век вече можем да говорим за утвърждаване на сценария като нов, специфичен литературен вид. На кинематографичния хоризонт се появяват и остават трайно имената на знаменити автори - сценаристи като Карл Майер и Жак Превер, които по-добре от всяка теория защитават литературните качества и авторското начало на сценарната работа. Това ще остане и занапред доминираща тенденция в европейското кино. През 1934 година в Съветска Русия се издава първият в света сборник със сценарии - една практика, която ще добие широка популярност през следващите десетилетия – в повечето европейски страни.

Отвъд океана развитието на американската сценаристика тръгва по други релси; то откровено се предопределя от формирането на холивудската система на кинопроизводство - с нейната пряка утилитарност и с доминиращия продуцентски принцип: „Разделяй и владей!”. Противопоставяйки различните професии една на друга, на пръв поглед продуцентското начало в Холивуд като че ли издига значението на сценаристите, в противовес на режисьорите и актьорите. Абсолютизира се подробният „железен сценарий,” одобрен с „О’К”, върху който е поставен неизбежно „гуменият печат” на цензурата. В тази желязна система, под наблюдението на водещата фигура на продуцента, режисьорът трябва да изпълнява точно указанията от сценария. Сценарната работа обаче се разпокъсва, разделя се на тясно специализирани професионални умения. В зависимост от своите качества сценаристът има различни варианти да се включи в системата: като „сюжетник”, като „екранизатор”, като „партньор”, като „диалогист”, като „гегмен” или „редактор”. Това, разбира се, не пречи да се появят водещи професионални сценаристи, които създават и максимално разработват оригиналните си сценарни сюжети, обикновено работейки в постоянни творчески тандеми. Сред първите известни имена на американската сценаристика от 20-те и 30-те години се открояват Чарлз Гарднър Съливан – /основният сценарист на режисьора и продуцента Томас Инс - един от създателите на тази система /, Франк Емерсън Удс / сценаристът на Дейвид Грифит /, Уалдемар Янг / сценарист на всички филми на Год Браунинг и Лон Чейни /, Клайд Брукман / сценаристът на Бъстър Кийтон/, както и представителките на „женското царство” в сценаристиката Анита Лус, Франсис Мериън, Джун Матис и др. Всички те безспорно отдават таланта си на киното и благодарение на тях в Холивуд през

онези години се утвърждават кинематографичните жанрове. Парадоксалното е, че макар системата на пръв поглед да издига ролята на сценаристите, на практика тя ги всмуква и ги превръща в занаятчии, в добре смазани винтчета в златното колело на системата, в чиновници с 8 часов работен ден,

В рамките на този доклад не е възможно да се проследят различните посоки, по които се развива по-нататък сценарната професия. Но дори това надникване зад историческата завеса към началото е достатъчно, за да видим корените на днешната ситуация.

Не е случайно, че понятието „литературен сценарий” се появява именно в старата Европа, най-вече в Съветска Русия и Франция, където развитието на киноезика е тясно свързано с авангардните модернистични търсения на нови форми на изказ и това става естествената основа за раждането на авторското кино през втората половина на 20-ти век. Очевидно е, че в Европа има пиетет към авторското начало и това се пренася и към сценарната работа. Литературният сценарий става поле на различни езикови и наратологични експерименти. Визуалната му конкретност не пречи на сценарния език да стане езикът, на който се раждат четящите се като поетични и екзистенциални откровения текстове на тотални киноавтори като Айзенщайн и Довженко, Бергман и Тарковски, Пазолини и Параджанов... Във всички случаи добрата литературна основа се цени на стария континент; нейното отглеждане става основна задача на кинематографистите, най-вече на сценарно - редакторските звена в европейските студии през различните периоди. У нас също имахме творчески колективи в Студия за игрални филми и въпреки абсурдите и догматичността на времето, те бяха едно от най-смислените пространства, в които се развиваше българското кино. И досега прекрасните сценарии на Валери Петров и Христо Ганев са образци в сценарната литература. Нихилистичното отношение към целия този период и елементарното незнание на много качествени творби са част от общата ни духовна криза и от загубата ни на идентичност / а сериозното кино, както е известно, е изкуство на идентичностите... /

В американското кино няма понятие литературен сценарий. Добрият литературен запис тук не е водещ критерий. „Железният сценарий”, който Томас Инс поставя на пиедестал, задава посоките на развитието на сценарния език като език на форматите, като акцентът е на приложния му характер. Пазарният

конкурентен принцип, тясното специализиране на сценарната професия и работата на парче, безспорно са печеливши. Холивудското кино се превръща в огромна киноимперия, определяща във всички случаи посоките в световния кинопроцес. Голяма е заслугата на американската кинодраматургия за създаването и утвърждаването на жанровата система и съответно – на добрия киноразказ: всепризнато достойнство на холивудското кино е умението да се разказват добре истории, както и да се прилага универсалния приказен модел с традиционния „хепи енд“. Разбира се, през дългото си развитие голямото американско кино отдавна не се побира в холивудските жанрови модели и е дало на света своите изумителни автори, които обичайно са и сценаристи - Чаплин и Кийтон, Уайлдър и Капра, Хичкок и Спилбърг, Кубрик и Терънс Малик... И тук, както при европейските автори, се спирам, защото лавината от ярки творци неуправляемо се разраства. Тя отдавна е напуснала пределите на един континент и е преобърнала не една утвърдена естетика, жанрова схема и формат...

### *3. За подмяната и за истинския професионализъм в сценарната работа*

Крайно време е да се върна към заявената в началото на доклада ми теза за застрашения сценарий в днешния свят. Няма значение дали носталгично, като възпитаник сценарния факултет на ВГИК, ще добавя пред сценария архаичното определение „литературен“. С това или без това определение, всеки сценарий в някаква степен принадлежи освен на киното, и на литературата, просто защото е словесен текст и защото в него има някакъв сюжет, в който неизменно ще открием, в различни пропорции - и повествование, и драматургия, и поезия.

Моето днешно изказване не е плач по самоцелната литературност, по криворазбраната „красива“ поетичност. Истинската поетичност няма нищо общо със самоцелните красиви фрази без екранен еквивалент; тя е в дълбочината, в самия замисъл на текста, в уникалните му метафори, в пронизващия ритъм на движението и на вътрешните пропорции, удържащи образите в единство... Аристотеловото единство, блестящо формулирано от Джон Лоусън през 30-те години на миналия век като „единство в светлината на кулминацията“ - в една от най-ранните книги, посветени на киносценария.

Точно за това заветно единство е тревогата ми.



Професионалният ми път като сценарист и най-вече дългогодишната ми преподавателска работа ми дават сериозни основания за тази тревога. И образът на „подмяната“ сякаш най-точно може да я изрази.

Парадоксалното е, че тази подмяна се извършва за паравана на професионалните формати и точно това поставя ребром въпросите за истинския професионализъм на сценариста .

И така, в съвременния киносвят през последните две десетилетия на миналия век се утвърди така наречения „мастер формат“ на сценария. Той постепенно трайно измести преобладаващия преди това в европейската практика литературен запис, при който сценариите се четяха като киноповести. Очевидно е, че при „мастер формата“ доминира американската сценарна тенденция, за която току-що говорихме.

Този формат дойде и при нас - по няколко канала.

Първо – в реалната, налагаща неизбежно стандартите си, практика - чрез различните международни програми и чрез копродукциите, в които естествено принципите на работа се унифицират.

Вторият сериозен канал за популяризирането и утвърждаването на „мастер формата“ е англоезичната специализирана литература по сценарно писане, която стана особено популярна по цял свят през последните десетилетия и сред която аз бих отделила и препоръчала на студентите книгите на американските сценаристи като Сид Фийлд, Линда Зегер и Роберт Мак Кий, Дейвид Бордуел и Кристин Томпсън – всички тези автори са едновременно и теоретици, и практикуващи сценаристи и точно това прави трудовете им много полезни учебни пособия, с уговорката, че в тях доминират анализите на триактните повествователно-драматургични структури на „американска парадигма“ в киното. В тази група добавям и книгите на Светла Христова, посветени на сценарния сюжет и работата по сценария, които запълниха една осезаема липса в българската кинотеория.

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

панацея. Те с ентузиазъм затрупват немощния си текст с всички възможни термини, описващи движението на камерата, плановете, монтажните преходи и навярно тази кино терминология им създава илюзорното усещане за професионализъм!

И тук идва ред на четвъртия канал за усвояването на „мастер формата“. Ще го определя като канала на реалните личностни присъствия /по-често отсъствия! / и на живите професионални контакти – както сред колегите, така и в преподавателското ежедневно общуването със студентите. Това е все по-липсващият канал на приемствеността, на изграждането на общо диалогично пространство, от което киното и сценаристиката са само неизменна част. Като преподавател по кинодраматургия аз лично избирам този канал за въвеждането и усвояването на „мастер формата“ в сценарното писане. В този свой избор всекидневно се опитвам да накарам студентите да усетят, че и „мастер форматът“, стига да не се отнесем към него буквално, също дава възможност на сценарния текст да запази литературните си качества. Надявам се да бъде добре разбрана. Аз не само не отричам, но ценя и разбирам необходимостта от определени сценарни стандарти. Само че нека те да бъдат по-обща и да оставят възможност за творческото им приложение. Отговорността към творческия потенциал на всеки конкретен замисъл го изисква. От всички нас. Постоянно чета текстове, най-често студентски, но също и на професионални сценаристи, в които снижаването на литературните критерии за сметка на удобното популярно форматиране е факт. Моята лична съпротива към форматите е най-вече срещу вкопчването в „буквата“, срещу технизирането на сценарния текст, срещу затлачването му с ненужни термини, зад които добрата литературна ремарка изчезва... „Мастер форматът“ е изключително полезен и градивно дисциплиниращ - с разделянето на текста по сцени и с определянето на мястото и времето на действието в началото на всяка сцена. Моят съвет към по-младите колеги обаче е да спрат с форматирането дотук - сегашната система на оценяване на сценарните проекти го позволява.

Тук искам да си припомним какво ни казва за сценарната форма Сергей Айзенщайн. В своята статия „За формата на сценария“ той определя блестящо сценария като „шифър, като емоционален код“ за режисьора. На добрия режисьор не му е нужно да получи от сценариста точни указания за движението на камерата, защото той самият ще направи това в режисьорския си сценарий. За съжаление метафоричното и емоционално сценарно слово, което е

предизвикателство за режисьора, днес се среща все по-рядко. Суховатите и претрупани с професионални термини сценарни текстове са реалната ни сценарна картина. Тези текстове реално се превръщат в режисьорски сценарии. И създават представата, че друг сценарий просто не е нужен.

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

Много станаха тези бавни, незабележими на пръв поглед, убийства.

Но днес ние сме тук, за да се опитаме да смъкнем завесата на привидностите и да назовем случващото се с истински имена.

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

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

Програмите и форматите не могат да скрият липсата на личностно присъствие. Това става особено очевидно при цялата поредица формати за различните етапи в сценарната работа: анотация, синопсис, трийтмънт. Тези трите са задължителна част от днешната ни практика. Но към тях, от многото англоезични пособия, нашият език се „дообогати” с какви ли не термини – сторилан, логлайн, аутлайн... Мешавицата е пълна, определенията и изискванията често са различни при различните автори. И всичко това постоянно подлежи на уточнение.

Оптимистично е, че във всички тези случаи личният глас на пишещия неизбежно се завръща в изброените междинни форми. В кратките есеистични представяния на всеки бъдещ филм винаги прозира личността на автора, неговото мислене, мотивацията му, естетическите му търсения и пристрастия. Литературните качества на тези текстове не са без значение. Тук няма как да се скриеш.... Така, чрез междинните форми в сценарната работа се получава една своеобразна кръгова компенсация - на застрашения от обезличаване същински сценарен текст.

Наистина, особена е съдбата на „невидимия филм”, както любовно определя сценарната работа Жан Клод Кариер. Тя прилича на вграждащото се майчиното усилие... И това също е част от професионализма.

Време е вече да поставя точка на моите размисли.

Надявам се споделеното от мен да е имало смисъл, да сме се чули.

Защото, както е изрекъл немският поет – романтик Фридрих Хьолдерлин преди повече два века : „ С опасността расте спасението също...”

Използвана литература:

1. Лоусон, Джон Х. – Теория и практика создания пьесы и киносценария, М., Искусство, 1960.
2. Михайлов, Владимир. – Медийна рецепция, С., НБУ, 1998.
3. Семерджиев, Станислав – Кратка история на световната сценаристика, т.1, С., „Интерпрес”, 1994.
4. Христова, Светла – Сценарийният сюжет, НБУ, 2010.
5. Габрилович, Евгений. Об описательных элементах киносценария. В: Вопросы кинодраматургии, вып. 2. М., „Искусство”, 1960.
6. Фрейлих, Симен. Кинодраматургия, С., Наука и изкуство, 1964.
7. Field, Syd – Screenplay, The Foundations of Screenwriting, Dell Publishing Co., 1982.