

СТАТИИ НА ДОКТОРАНТИ



ЕКСПРЕСИВНОСТТА КАТО ОБЩА ТЕНДЕНЦИЯ И КАТО КЛЮЧ КЪМ УСПЕХА НА БЪЛГАРСКИТЕ АНИМАЦИОННИ ФИЛМИ В ПЕРИОДА 2009–2013 г.



доц. Невелина Попова²¹

Резюме: Тази статия изследва посоките на развитие и жанровите особености на българската анимация през периода 2009 – 2013 година, през призмата на експресивността – като обща тенденция и като ключ за успеха на най-ярките български анимационни филми.

Ключови думи: експресивност, жанр, анимационна драматургия, анимационна миниатюра, повествователни и поетично-философски кодове.

Избирам призмата на експресивността за представяне на българските анимационни филми от периода 2009–2013 година, който е част от едно общо развитие. След златните години на българската анимационна школа и тоталния срив на анимационната продукция (през 90-те години практически имаше години без нито един субсидиран анимационен филм), в разглеждания период броят на професионалните, подпомогнати от НФЦ анимационни филми е между 5 и 10 годишно и това вече е гаранция за едно относително устойчиво развитие, в което дебютите и най-вече студентските филми заемат своето достойно място.

²¹ Докторант 2-ра година в докторска програма *Кинознание, киноизкуство и телевизия* – департамент *Кино, реклама у шоубизнес*, НБУ

Тема на дисертационния труд: *Драматургичното пространство на анимацията*
Научен ръководител: проф. Анри Кулев

Особености на тематично-жанровата анимационна картина

Ще търся различните лица на експресивността чрез вътрешните движения на кратките анимационни форми: филмите между 1-15 минути, защото такава е разглежданата продукция. През този период няма пълнометражен анимационен филм, но вероятно още през следващата година картината ще се промени, тъй като в момента върху пълнометражните си проекти работят Андри Кулев, Николай Тодоров, Златин Радев и Сотир Гелев.

Малка скоба относно опитите за жанрова класификация в анимацията

В опита си да уловя по-цялостно облика на българската анимация от последните години съвсем естествено е да потърся някаква типология и затова няма как да подмина въпросът за анимационните жанрове. През него задължително минават всички автори на книги по сценаристика, от Сид Фийлд до Линда Зегер. У нас тези въпроси се разглеждат и в трите книги на Светла Христова; тя разглежда киножанра като *типова норма на художествен дискурс, като устойчива система на избрана художествена стратегия* – през призмата на комуникативната им употреба, на постмодернистичната ситуация (Христова 2010: 104, 112), и най-вече на драматургичните взаимовръзки на жанра с персонажа и историята. (Христова 2012: 112). Жанрът в киното е най-вече *стратегия, с която сценаристът развива разказа си с доказани в практиката устойчиви жанрови комуникативни и художествени модели като: сюжетна схема и мотиви, специфична идеология, набор от определени действия, визуални стереотипи на персонажи и обстановки* (Христова 2012:104). За Робърт Маккий, един от най-активните днешни теоретици и практики в областта на киносценаристиката, анимацията е просто поредният 24-ти жанр от изброените при него 25 киножанра (McKee 1997:85). Според мен това е несъстоятелно; аз се придържам към класическото разделение на видовете кино – игрално, документално и анимация, при което киножанровете са следващото подниво на типология, валидна в различна степен и за трите вида кино. В анимацията те са реално работещи модели предимно при комерсиалните и детските анимационни филми.

Съществуват много варианти на специфично анимационна жанрова типология, но едва ли има смисъл да се спирам подробно на тях; само ще спомена някои от авторите. Любопитна е класификацията на английския аниматор Ричард Тейлър, който анализира общата картина чрез 6 категории анимационни филми – драматични, лирични, ди-

дактични, комични, рекламни и детски развлекателни филми. Норман Каган, друг съвременен американски теоретик, поставя в основата на своята класификация *доминиращата и контролираща филма идея*, която действа по три възможни начина и това определя съответната жанрова принадлежност на конкретния филм: 1. трагично-героично; 2. мелодраматично-морализаторски и 3. комично-иронично. Неговият колега Норман Клайн също редуцира анимационните жанрове до три на брой: депресивна мелодрама, филми на преследването в стила на класическия *картуун* и анимационни филми на абсурда и черния хумор. С особено уважение споменавам *дълбинните жанрови структури* на Пол Уелс, седем на брой: 1. формални, 2. деконструктивни (саморефлексивни), 3. политически, 4. абстрактни, 5. пренаративни (архетипни), 6. парадигматични (отговарящи на предварителните очаквания), 7. първични подсъзнателни. (Welles 2002: 41-71)

Всички тези класификации са винаги **частично валидни**; очевидно е, че те са **разнокодими** и имат **работен характер** – както за конкретно изследване, в рамките на теоретичната система на даден автор, така и при практическото раждане на филмите. Например идеите за дълбинните структури и архетипните сюжетни ядра, за които говори Пол Уелс, могат да са основа за жанрови класификации, но те най-вече са от реална полза при драматургичното структуриране на материала.

Често анимацията превръща традиционните жанрове в обект на пародийни сюжети. Класически примери за пародия на уестърн е *Малък уестърн* на Витолд Гиерш от 1960 г., за пародия на хорър филм може да се приеме дори *Историята на един комар* от 1912 г. на класика Уиндзор Маккий, а на любовен филм – вариантите на *Жомео* и *Рулиета* на Стоян Дуков от 2003-та и 2011 г. Очевидно е, че знанието на *креативните ограничения* (McKee 1997: 71), присъщи на всеки традиционен жанр, е много важно при създаването на тези филми; то се превръща в драматургична основа на **пародийните модели**. **Анимационната пародия** може да се разглежда като специфичен и основен анимационен жанр, с много широк обхват. Именно от територията на пародията са се родили едни от най-интересните филми в българската анимация – и в нейните златни години, и през разглеждания от мен период.

Обобщавайки, нека приемем **жанровете като добра отправна точка за живото разнообразие на анимацията** – в контекста на общото, характерно за всички съвременни изкуства, движение към хибридность.

В практиката и в реалната история на анимацията са се утвърдили специфични анимационни видове филми, групирани по различни параметри – като времетраене, тематика, връзка с аудиторията и др.; и те често синонимно се наричат жанрове. В процеса на тази

си работа аз неизбежно правя и добавям към вече съществуващите и моята работна класификация. Тя ще се концентрира предимно върху **анимационната миниатюра от периода 2009–2013 година**, в най-широкото ѝ разбиране – като кратък анимационен филм с вариращо времетраене – от около 30 секунди до 15-тина минути.

Традиционно анимацията е наложила като любим модел за най-широка публика **повествователните миниатюри**. Характеристиките им са: **задължителна повествователност**, разгръщаща се около силна фабула, с множество гегове и неочаквани обрати. Образци за този модел са както класическият американски 7 минутен *картуун*, така и алегоричните притчови миниатюри на българската анимационна школа.

Търсейки съвременните разновидности на класическата анимационна повествователна миниатюра за разглеждания период, ще видим, че продължават да доминират **комедийните кратки анимационни филми**. **Хуморът, сатирата, гротеската, абсурдът и черният хумор** в тях **обикновено се преплитат**, но в зависимост от водещия тип комедийност, бихме могли да обособим няколко групи.

Преобладават **сатиричните миниатюри**. Те традиционно са насочени към разобличаване на съвременната бездуховност в най-различните ѝ уродливи форми: ненаситната амбиция и властолюбие (*Екзистенция* на А. Харалампиева), лицемерието на системата и обезличаването на човека (*Обикновен ден* на Г. Неделчев и *Еднопосочно движение* на Иван Цонов), циничната алчност (*Керата* на С. Гелев), овчедушието на безликата тълпа (*А бяхме грешници* на В. Шомов) и т. н. Примерите са много. Сред тях можем да обособим като разновидност откровено **абсурдистките филми** *Заоблачаване* на Велислав Казаков и *Rewday* на Свилен Димитров. И в двата филма героят е малкият незащитен човек, който попада в абсурдната въртележка на обстоятелствата. И много смешният, лавинообразен и ясен разказ в *Заоблачаване*, и интересното драматургично решение с обърнатото време в *Rewday* изграждат нелепата и убийствена картина на цивилизования свят, в който няма спасение за човека. Дори когато мъртвецът оживее и авторът върне времето назад!... Горчивата ирония на финалните поанти и на двата филма потъва в безметежността на звучащата зад кадър песен в *Rewday*: *Какъв прекрасен ден!...*

Черната комедия също присъства като част от абсурдисткия анимационен пейзаж от последните години. Ярки примери са свободната интерпретация на Чеховите *Три сестри* и *Андрей* на Борис Десподов и Андрей Паунов и *Обсебване* на Стоян Дуков.

За съжаление **веселият добър хумор**, запазена марка на филмите на Доньо Донев, се среща все по-рядко в днешната анимация. Намираме

го по-често в **некомедийните притчови миниатюри** – като *Мерси* на Господин Неделчев или *Кръпката* на Милена Симеонова. И, за радост, в някои от най-запомнящите се студентски филми като *Весел дрипльо* на Йоана Александрова и *Хромони* на Ина Николова.

Тук вероятно е добре да си припомним кога **една миниатюра се определя като притчова**. Следвайки литературната традиция, в анимационната притчова миниатюра освен повествованието и отчетливата фабула – някоя на пръв поглед малка и непретенциозна история, винаги на втори план съществува иносказателност, подтекст на разказа, мъдрост, философски и етични послания. Неслучайно в *Естетика на анимационния филм* Красимира Герчева нарича притчовата миниатюра **любимото дете на българската анимация**. Днешните аниматори имат зад себе си богатата традиция и множеството класически образци от българската анимационна школа, започвайки от *Маргаритката* и *Гръмоотвода* на Тодор Динов.

Примери за съвременни притчови миниатюри от разглеждания период, макар и некомедийни, са *Линията* на Андрей Кулев, *Кръпка* на Милена Симеонова, *Нон-стоп* на А. Цветков, *Инцидент* на Димитър Велев, *Пилета* на Сотир Гелев и др.

Притчовата иносказателност определя дълбинно същността, структурата и философските послания на тези филми. Конкретният разказ при тях най-често се структурира чрез водеща метафора. Например – неспирният амбициозен бяг, разбиването на хоризонта, смаленият до пръчка хоризонт и метаморфозираният във вълк бягащ човек в *Линията*; или нишките светлина, свързващи шивачката с мечтата ѝ по време на въображаемия танц и кръпката-слънце на финала във филма на Милена Симеонова.



Илюстрация 72. *Кръпка*, реж. Милена Симеонова

Притчовата миниатюра се оказва една изключително жизнена и жива форма през годините. В анимационната драматургия притчата

отдавна се е превърнала в методология на сюжетостроенето. Буквализираната метафора често е неизменна част и кулминация на този тип анимационен сюжет.

Пътувайки нататък през различните варианти на анимационната миниатюра, стигаме до **философската асоциативна миниатюра**. Този тип филми винаги са били най-представителните за развитието на авторската анимация. Зад търсенията на днешните ни автори стои една богата традиция на символно-асоциативното разказване, започнала още с филмите на Тодор Динов и Стоян Дуков и разгърнала се в едни от най-ярките филми на 70-те и 80-те години – на Иван Веселинов и Иван Андонов, както и на съвсем младите тогава, неистово търсещи нови експресивни форми Анри Кулев, Николай Тодоров и Слав Бакалов.

Ще се спра по-подробно на емблематичния за състоянието на духовете през разглеждания период последен филм на Иван Веселинов *Джунгла под прозореца*. Филмът получи наградата на Филмовата ни академия за най-добър анимационен филм на 2013 година. Основната метафора на филма е изведена в заглавието и веднага отключва смисловите нива на сложната образна тъкан. Филмът на Иван Веселинов е авторска изповед, която ни потапя рязко в есхатологичния пейзаж на днешния свят, в който човешката е изчерпана.



Илюстрация 73. *Джунгла под прозореца*, реж. Иван Веселинов

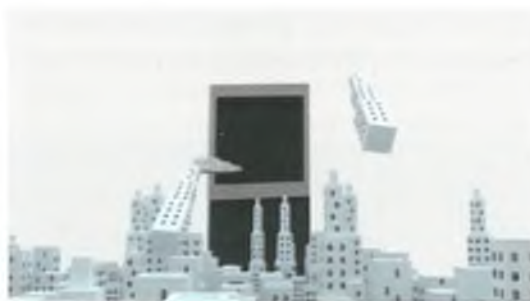
Осакатяването на човеците и на пространствата е решено чрез **сюрреалистичните** графични образи на Иван Веселинов. Те са моментално разпознаваеми като негови авторски откровения, като част от цялостния му художествен свят, разсичащ същината на образите, търсец философския синтез в пластиката на приплъзващите се, призрачно човекоподобни, сякаш митични създания – еднокраки, еднооки. Вместо

крака и ръце – колела. И някакви безкрили, уродливи крила. Движението на хората е някаква абсурдна еквилибристика през джунглата на социума и историята. Знаците на агресията, насилието, разрушенията и войната са навсякъде в този пейзаж. Същества – хибриди, от плът и метал, се придвижват механично в един свят без въздух, паникьосани птици хаотично летят, осакатени хора са натъпкани в осакатени пространства, напомнящи затвор, а не дом – без намек за топлина и уют. Тук-там из тази антиутопична картина се мяркат саркастично разни водачи и проповедници (запазена марка от предишни филми на автора), чертаещи светло бъдеще; а край тях гълпата е с маска и невиждаща, готова за поредната подмяна. В същото това пространство бедността вече е заляла хората и ги е заправила в развалините на някаква пречиствателна станция за боклук – очевидно това им се полага като място за живот. Гротеската и абсурдът са в сърцевината на деформациите. Мизерията на плътта и духа властва саморазрушително из тези осакатени пътеки. Звуковата картина и музиката на Александър Бръзицов се вливат в мрачната визуална стихия и помагат на образите да зазвучат в различните смислови измерения на метафоричността и символността. В този си филм Иван Веселинов постига една трагедийна полифоничност. Емоционално кресчендо, в което болката и гневът звучат неразчленимо, а през тях се дочуват далечно и скръбно самотните трели на изчезващата милост... Да, тези осакатени образи на художника са все знаци за изчерпаността и края на човешината, за пътя към една бездна, която цивилизацията отдавна копае с всеобща усилия. Ключов образ за посланията на този филм е надничащото око зад щорите. Затворен в уж защитения си дом, от самото начало до края, лайтмотивно, някой наднича през прозореца и става свидетел на агресията и несправедливостта отвън. Кой е този някой? Това е директен въпрос, отправен в упор – към всеки зрител. Към всеки, който е успял да съпреживее и да разчете този филм: къде си ти, човеко? И ти ли си само свидетел и ще си останеш такъв, продължавайки да се криеш зад щората на приспаната си съвест?...

Кошмарът на Николай Тодоров е друг емблематичен за есхатологичната картина на света филм, близък по дух и звучене до *Джунгла под прозореца*. В една друга тематична класификация бихме могли да отделим есхатологичните филми в отделна група. Сюжетът на филма е едно пътуване на един стар персонифициран кошмар през днешния свят, сред разпознаваеми знаци на съвременната агресия, бездуховност, тотална човешка и социална разруха. В статията си, посветена на българската анимация и *Златния ритон 2012 г.*, Боряна Матеева нарича много точно тази картина *апокалиптична фреска* (в-к *Култура*, бр. 44,

21.12. 2012). Дори кошмарът не може да издържи на реалния съвременен кошмар и ужасен, той се оттегля обратно в своето благо... Вечно търсещ нови територии за анимационната експресивност, Николай Тодоров и в този свой филм се е заел със смел и рисков експеримент. Резултатът е, че той успешно е подчинил 3d технологиите на своята мрачна гротеска, създавайки една абсолютно антикомерсиална философска анимация.

От немалката група на философско асоциативни миниатюри през разглеждания период не мога да не спомена поне още няколко филма. Първият от тях е *Екзистенция* на Анна Харалампиева, впечатляващ с великолепната си рисуванa, тотална анимация и разгръщащ за пореден път метафоричния сюжет за разрушителните необратими амбиции. Дебютният филм на нашата дипломантка Велислава Господинова *Кръвта* изгражда плакатно една мащабна метафорична картина на глобалното насилие, на моретата от безсмислена кръв, заливащи човечеството. Миниатюрата *Cut/paste* на друг студент от НБУ – Стоян Георгиев, е експресивна 3d метафора на засмукването на човешкия свят от новите технологии. Дипломният филм *Квадратният човек и времето* на Славена Симеонова пък е зашеметяваща метафора на човешката надпревара с изтичащото време. *Пътуването* на Радостина Нейкова и Владислав Будинов (получил много наши и международни награди) експериментира с различни колажни и ротоскопски техники, за да изгради метафоричния образ на пътуването на мъжа и жената един към друг, на разминаването и невъзможната любов. В основата на сюжета на всички тези филми стои една основна метафора, пораждаща дълбинно смислите и самата структура на асоциативното разказване.



Илюстрация 74. *Cut/paste*, реж. Стоян Георгиев

Като разновидност на философската асоциативна миниатюра аз бих обособила екзистенциалната миниатюра. Това са филмите, концентрирани около психологията и чувствата на личността – една ха-



Илюстрация 75. *Пътването*, реж. Р. Нейкова, В. Будинов

рактерна тенденция в развитието на съвременната анимация. Сюжетът на тези филми навлиза в най-дълбоките субективни пространства, стига до болезнени прозрения, интимни страхове, подсъзнателни импулси и видения. В тези филми есхатологичната картина на света се пречупва през конкретната чувствителност и дълбоко ранимия поглед на персонажа, в чийто интимен свят сме допуснати. Той не е вече разпознаваемо знаков типаж, подчинен асоциативно на идеята и чувството на автора, а е персонаж със живо присъствие, с уникална история и чувствителност, през които стигаме до неповторимо личните му откровения. През разглеждания период в това екзистенциално пространство се открояват два особено ярки филма – *Баща* и *Пианистът*.

Филмът *Баща*, с главен режисьор и сценарист Иван Богданов, е изключително интересен със своята хибридна филм: анимационно – документален. Драматургичната му основа е задкадров глас, изграден от пет истински, документално разказани и записани истории, които се преплитат в общата тъкан на филма. Всяка история е разработена като типаж и анимация от различни международни екипи с различни



Илюстрация 76. *Баща*, реж. Иван Богданов

режисьори: Аспарух Петров, Росица Ралева, Дмитрий Ягодин, Мориц Майерхофер, Велико Попович.

За мен този филм е откровение. Пет самотни деца плуват в една лодка. Всъщност всеки от тях плува в своите спомени, в личните си травми от несъстоялия се контакт с баща си. Отделните истории се преплитат в своята незавършеност и нестихваща болка – в абсолютната анимационна условност, в общия поток на детската самотност, на вика срещу неумението да се общува, срещу ранното отчуждение и безразличието, предаващи се от едно поколение на следващото. Сюрреалистичният ключ към визията, характерен за творческия колектив *Компот*, не е интелектуална преграда към зрителското възприятие, а директна покана за съпреживяване на общата болка. Експресията е във всичко – в живата, пулсираща графичност, с хладно-синкави бликове, в субективната игра с обеми и мащаби, които изразяват органично детската гледна точка и изваждат на повърхността дълбинните страхове чрез метаморфозирани детски видения, в които винаги доминира вълчатата бащина природа. Заразителна е емоционалната проникновеност на този филм – той влиза директно в дълбоките пластове на душата. Помня как реагираха именно на този филм една голяма група италиански студенти от Брера – те просто замлъкнаха в тихия си възторг – ошашавени, разтърсени, припознали своите преживявания във филма. *Баща* е поредният триумф на сюрреалистичния анимационен език – като най-адекватният език, чрез който могат да се уловят и разкажат въртопите на детската ранимост и самотност...

Пианистът на Андрей Кулев и Ася Кованова е другият ярък пример за безкрайните възможности на екзистенциалния анимационен сюжет и анимационната изразност. Пределно субективен филм, изграждащ пространствата на душата, с нейните незнани, видими-невидими пътеки. Филм – поема. Изключително красив, нежно-мъдър, много живописен. Ритъмът на самотните крачки на героя, който остава верен на любовта и на личния си избор е заразителен за зрителя – въвлича, звучи неотменно и ни извежда на оня бряг на съкровеността, където и ние тихо можем да преклоним глава пред вечната човешка надежда. Този филм носи едно тихо екзистенциално упование: събира човешките пътища, връща смисъла на дълготърпенето и устойчивостта на очакването, на вървежа, изгражда образа на оцелялата надежда и сбъднатата мечта. Всичко протича в едно абсолютно условно и вечно символно пространство – на очакването и мечтата. Това пространство се ражда независимо и въпреки реалността, за да зазвучи чрез стъпките на героя, със свое дихание и свой ритъм. Тук суетата и лустрото на света изчезват, а в дълбочината на истинското чувство и най-традиционните

символи емоционално се преоткриват – и котвата, и корабът в далечината, и веригите, и безкрайният вървеж, и движенията на хоризонта...



Илюстрация 77. *Пианистът*, реж. Андрей Кулев и Ася Кованова

В музикалната организация на този филм има някакво тайнство. Финалът ни носи чудото на катарзиса, на преображението. Толкова рядко явление в съвременното, най-често констатиращо безнадежността, изкуство.

В желанието си да постигнем яснота и прегледност и да обхванем типологично различните видове филми стигаме до **поетично-асоциативните** миниатюри. Тук отново се налага да направим едно теоретично уточнение. Очевидно е, че поетичните кодове са водещи в голяма част от разглежданите вече филми и че **кодовете се припокриват в различните модели**. Разделянето на поетичните от философските миниатюри в случая отново има работен характер. Чувството и мисълта, разбира се, са неразделно втъкани в самите образи. Затова асоциативните филми винаги са били в една **голяма обща група** – на **поетично-философските кодове и модели**. Принципите на изграждането на този тип сюжети са едни и същи – музикална, лайтмотивна организация, с доминираща метафоричност, центрирана не около фабула, а около обединителните мисъл или чувство. И ако има някакво основание за това условно разделение, то е именно по линията на тази дълбинна, всепронизваща и обединяваща тъканта на филма *свръхзадача*. При философско-асоциативните миниатюри това е мисълта, идеята, а при поетично-асоциативните – чувството, емоцията. В този смисъл и *Пианистът*, и *Баща*, са поетично-асоциативни миниатюри, макар преди малко да ги определихме като философски – екзистенциални.

Прекрасни поетично-асоциативни миниатюри от разглеждания период са *Анна Блуме* на Весела Данчева, *Последна есен* на София Илиева, *Заради мама* на Антоанета Четрафилова. Често зад драматургичната ос-

нова на тези филми стои литературен поетичен текст – това може да е поемата на Курт Швитерс *Анна Блуме* или японското хайку, от което се е вдъхновила София Илиева за пясъчната си светлинна поема, посветена на срещата със смъртта и неразделността на душите. Филмът на Антоанета Четрафилова *Заради мама* е едно обяснение в любов към починалата майка. Решен е като импресия, в светлината на спомена, с чудесната рисунка на Крикор Саркисян. Въпреки прекалено директния, стигащ до сантименталност и илюстративност задкадров глас, филмът печели със своята искреност и изповедалност. *Анна Блуме* пък е блестяща екранизация на едноименната дадаистична поема на Курт Швитерс от 1919 година и е изключително рисков експеримент – да се уловят флуидните образи на страстта към една жена, емоционалните подсъзнателни потоци на желанието и автентичния дух на тази предизвикателна модернистична поема.



Илюстрация 78. *Анна Блуме*, реж. Весела Данчева

Филмът заразява на всички нива на възприятието със свободата и силата на анимационния език – с мощната сюрреалистична пластика, с играта на цветовата драматургия (черното и червеното неспирно се борят за надмощие), със звучащия задкадрово документален запис на гласа на самия автор. Многобройните наши и световни награди са заслуженото признание за смелите търсения на авторите на този филм. И за възможностите на анимацията да улавя и да изразява най-различни поетични стихии.

Ето че неизбежно стигнахме до една друга голяма група филми – **екранизациите**. Всяка екранизация по своята същност е метатекст: повторно раждане на вече съществуваща творба, само че на друг художествен език – в случая анимационния. Пародийността и тук би могла да се определи като основен подход, обединяващ всички екранизации от разглеждания период – и в нейното традиционно разбиране като ко-

медийно снижаване и осмиване на съществуващи образи, и в нейното по-широко съвременно разбиране като културологичен диалог между знаци и формализирани отношения в различни сфери на битието, от които изкуството е само една част.

През разглеждания период особено ярка и провокативна екранизация, обиколила с успех световните фестивали, е *Три сестри и Андрей* на Борис Десподов и Андрей Паунов. Прочитът на Чеховите *Три сестри* като абсурдистка черна комедия при първо гледане е стряскащ и съвсем разбираемо може да не бъде приет от почитателите на Антон Павлович. Натуралистичната жестокост на детайлите и гротеската в разпознаваемото живо актьорско присъствие са същностни за този сюжет. Интересно е драматургичното решение да се разкаже за остарялите Чехови герои в първите години след Октомврийската революция. Филмът е една ужасяваща експресивна метафора на осакатения живот, превърнал се в безсмислен и механично повтарящ се навик. Това само по себе си е Чехова тема. Йосиф Сърчаджиев, Илка Зафирова, Златина Тодева и Гергана Джикелова са главните действащи лица. Заснети са първо на зелен екран и след това, кадър по кадър, образите им са разрисувани с пастели, за да се получи търсената от авторите *суперреална живопис в движение*. Те са тръгнали от живото присъствие на актьорите, механизирайки чрез рисунката и покадровата снимка нормалните им човешки реакции.



Илюстрация 79. *Три сестри и Андрей*, реж. Борис Десподов и Андрей Паунов

Гротеската се изгражда на всички нива на условността от подчертано реалистични елементи, вътре в затвореното пространство: чрез живописните акценти в жестовите и накъсаните движения на героите, под стържещите звуци на чудатия механизъм с макарата и развалената грамофонна плоча...



Илюстрация 80. *Фарът*, реж. В. Господинова

Другата ярка екранизация е най-награждаваният ни студентски филм за изминалите години, от съществуването на програма *Анимационно кино* в НБУ. Това е дипломната работа на Велислава Господинова *Фарът*, интерпретация на поемата на Жак Превер *Фаропазачът обича птиците*.

Велислава е успяла да превърне поетичния текст на Превер в анимационна притча за абсурда и жестокостта на живота, за човешкото достойнство и трагичните последствия от нравствения избор. Изключителната графична и звукова експресивност превръщат *Фарът* в анимационна поема за убития полет към светлината и за невъзможните пътища на спасението – сред тъмните океански води. Мощен авторски филм, достигащ във внушенията си до най-съкровения и трагични измерения на живота...

В тази група искам да отбележа още няколко филма, интерпретации на класически митологични сюжети и архетипни ядра. Митовите със своите безкрайни метаморфози винаги са били добра драматургична основа за анимационните пластически разкази. Популярността и универсалната символика на един митологичен сюжет дават голяма свобода за авторски решения. Интересно е да сравним две интерпретации на мита за *Пан и Сиринга* от разглеждания период – *Сиринга*, дипломния филма на Пеню Кирацов от НАТФИЗ и *Керата* на Сотир Гелев. Изящната моливна рисунка на Пеню Кирацов просто се лее в непрестанно метаморфозиращия анимационен поток – ефирна и плазматична (по Айзенщайн), под звуците на флейтата и любовното преследване.



Илюстрация 81. *Сиринга*, реж. Пеню Кирацов

Много красив поетичен филм, изчистен и тих, разказващ ясно и концентрирано целия митологичен сюжет, което се постига трудно и само по себе си е постижение. В случая авторският прочит не търси начин да промени и осъвремени класическата фабула, а се стреми да проникне в самата сърцевината на мита, като го изрази възможно най-органично, с езика на анимацията. На едно друго ниво този филм може да се разглежда като метафора на родството между митологичния и анимационния разказ.

Керата на Сотир Гелев е на другия полюс на екранизационната стратегия. Стъпил на различните възможности на 3d технологиите в компютърната анимация, със всичките ѝ комерсиални и естетически плюсове и минуси, тук авторът пародира смело класическия сюжет, превръщайки го в разпознаваема съвременна сатира: нимфата примамва сатира срещу определена сума, за да го убият.



Илюстрация 82. *Керата*, реж. Сотир Гелев

А бяхме грешници на Владо Шомов е друга свободна интерпретация на евангелския мотив за посрещането на Христос от жителите на Йерусалим. На финала на филма, вече излекувал много болни, слепи

и сакати, Исус тръгва уморено към храма. Тогава хората, неполучили очакваните облаги, се превръщат в тълпа, готова веднага да потегли след фалшиви идоли или нов месия, дори той да е клепоухо магаре...

В пъстрата картина на анимационните филми от последните години се утвърди една много плодотворна тенденция – на **анимационно-документалните** филми. Световни образци на този тип хибридна са филми като *Райън* на Крис Ландрет (2004), *Валс с Башир* на Ари Фолман (2008), и съвсем новият *Крулик* на младата румънска режисьорка Анка Домиян, разказващ историята за живота на Крулик, 33-годишен румънец, който умира в полски затвор по време на гладна стачка. Анимационното възстановяване на реален, документално достоверен сюжет дава по-голяма свобода на авторите при тяхната работа и по-големи възможности за проникване в личния свят на героите. Най-често срещани в тази група са **биографичните филми** – утвърден класически филмов жанр. През разглежданите години се появиха два такива ярки филма, също получили множество наши и международни награди – *Фелиничита* на Андрей Цветков, посветен на вселената от образи на Фредерико Фелини и *Дневниците на Липсет* на сънародника ни Теодор Ушев. Той от години живее в Канада, така че това всъщност е канадски филм, направен от българин. Филмът навлиза в дълбоката душевна и творческа криза на канадския филмов режисьор Артър Липсет, носител на *Оскар* и самоубил се на 50-годишна възраст. Дневници на Липсет не са намерени, това е просто класически драматургичен ход, чрез който реалните факти и преживявания на конкретния човек могат да се разкажат по-добре. Този ход е от сферата на игралното кино. В хибридността на филма в случая се съчетават в едно цяло анимация, документалност и игрална фикция.

Така се оказахме на полето на класическите утвърдени филмови жанрове, които, както вече казахме, са валидни и за анимацията. Пример за **фантастичен анимационен филм**, най-близък до традиционната научна фантастика, е последният филм на Симеон Сокеров *Портали*. Двата филма на Сотир Гелев *Дорога* и *Орбис* пък са представителни за **антиутопичното** направление в жанра. Характерно и за трите филма, както и за повечето фантазни фентъзи сюжети, към които младата аудитория има подчертан интерес, е избраната от авторите им 3d технология. Тези три филма не са откровено комерсиални, те търсят и философските измерения на фантастичния сюжет: очевидно е, че авторското начало е силно в българската анимация, дори когато става дума за традиционни жанрове. Въпреки това и в тях е видна безспорно общата тенденция за повечето днешни фантастични филми – компютърно създадените обеми и пейзажи да носят една по-комерсиална, студено-

лъскава естетика, която, за съжаление, е много по-гледаема от младата публика, отколкото е тоталната експресивна анимация на авторските филми.

Оставих за финала на това мое пътуване детската и студентската анимация, за да мога да балансирам печалното състояние на едната с разцвета на другата. Наистина е тъжно, че у нас, за разлика от други страни, няма политика за създаване на **детско кино** – и анимационно, и игрално. През разглеждания период професионалните детски анимационни филми могат да се преброят на пръстите на една ръка. Сред тях като художествено постижение за мен се открояват двата пилотни епизода на *Папагалските зальгалки* на Цветомира Николова и Анна Харалампиева. За да напише сценариите, Цветомира Николова е направила огромно проучване на фолклора в най-различни точки на земното кълбо. Търсени са най-органичните образи за избраната култура – със стилизацията им, цветовото решение, ритмиката. Сатиричният подтекст в случая не пречи на детското възприятие, навярно поради неукротимите, пъстри и много любопитни фантазни образи, които го приближават до детето. Освен естетическата радост за децата, авторките са си поставили и чисто образователни, просветителски задачи. Те искат чрез тези анимационни серии децата да се запознаят с други култури, с други образни и звукови системи, съпротивлявайки се по този начин на американската телевизионна сериална инвазия. От другите детски филми, реализирани с подкрепата на Националния филмов център, ще спомена *Аквариум, малки трансформации* на Борис Клисурски, *Извънснежни* на Марина Русинова (отново епизод от тв поредица) и *Чипоноско* на Светлин Кърлев. Пъстроцветни филми, с весели фабули, но най-често с претрупан и хаотичен разказ. Затова пък два от последните дипломни филми в Нов български университет – *Приключенията на Лили* на Анита Тончева и *Слънце в банята* на Диляна Трайкова са заразително детски. Филмът на Анита е епизод от замислена телевизионна поредица за едно момиченце, един кит и морските им чудесии, а филмът на Диляна е поредната добра екранизация на стихотворение на Жак Превър. Ведри, живописни, носещи свежестта и наивитета на детския поглед, тези два филма успешно експериментират с различни техники – с плоската пластилинова изрезка в *Приключенията на Лили* и с 3d анимацията в *Слънце в банята*. Можем само да се надяваме, че ще бъдат забелязани и ще пробият телевизинните цитадели, за да стигнат до децата.

Вече сме на финалната отсечка от нашето лъкатушешко пътуване – сред **студентските филми**. В разнокодовата ни класификация вече неведнъж споменавахме някои от тях. Смело ги обособяваме в отделна

група, както това става при всички фестивални селекционни комисии. Това са филмите и от двете съществуващи школи – на НАТФИЗ и НБУ, които през проточилите се години на преход неуморно захранваха българската анимация със свежестта и младата си енергия. Количеството им е огромно, особено след двата международни маратона през 2013 и 2014 година. В общата картина на българската анимация от разглеждания период вече имаме цяла поредица от блестящи студентски миниатюри – *Фарът* на Велислава Господинова, *Кръпка* на Милена Симеонова, *Сиринга* на Пеню Кирацов, *Хромони* на Ина Николова и Райна Атанасова, *Незавършената картина* на Росица Вангелова, *Златната рибка* на Ирина Арменкова, *Квадратният човек и времето* на Славена Симеонова, *Инцидент* на Димитър Белев и много други. В отделна група са прекрасните едноминутни миниатюри от двата маратона, сред които се открояват филмите на Йоана Александрова, Елияна Аспарухова, Антони Тонев. Част от тези филми вече участваха в състезателните и съпътстващите програми на *Варненския анимационен фестивал*, на *Златния кукер*, на фестивалите в Белград, Сараево и др. Не мога да не спомена поне няколко заглавия – *Майка* и *Весел дрипльо* на Йоана Александрова, *Оранжевата песен* на Елияна Аспарухова, *Огледалце на стената* на Силвия Иванова, *Помниш ли синьото слънце* на Милена Симеонова.



Илюстрация 83. *Оранжева песен*, реж. Елияна Аспарухова

Едно по-подробно изследване на студентските миниатюри обаче е обект на друга работа. Радостно е, че това са истински млади филми и че те носят своята неподправена жизненост, смело разтваряйки вратите към най-различни експерименти – и в анимационното разказване, и в различните анимационни техники.

Доиде ред и за няколко заключителни думи. Съзнавам, че работата ми не е всеобхватна и че въпреки желанието ми да постигна обективност, тя си остава мой субективен прочит. И все пак, оглеж-

дайки финално шарената картина на българската анимация в периода 2009–2013 година, мога да кажа, че на ниво анимационно разказване виждаме едно общо движение от повествователност към асоциативност и субективност – във всички варианти на сюжетните структури. Също така е ясно, че тематичните тенденции, които се опитахме да осмислим, като че ли неизменно ни извеждат все към полето на експресивността. В тази посока са и експериментите с различните анимационни техники и тяхното съжителство в рамките на отделния филмов свят: от по-често срещаните класическа рисувана анимация и изрезка, в различните ѝ варианти, през куклата и различните реални обеми, през колажа и ротоскопията (*Три сестри и Андрей*), през пиксиляцията и през 3D изображението (филмите на Сотир Гелев) до живите техники на пясъчната анимация (*Последна есен*) и живописиста под камера (*Дневниците на Липсет*).

Остава да си припомним първоначално зададените параметри на семинарните ни четения – как изглеждат нашите художествени процеси в контекста на общото европейско и световно развитие. В родната картина се очертават някои очевидни липси – на детски и пълнометражни анимационни филми, както и на откровено комерсиални заглавия, насочени най-вече към младата аудитория. Въпреки това спокойно мога да кажа, че посоките на търсене и постиженията на българската анимация през разглежданите години са съизмерими с най-добрите световни авторски постижения. Достатъчно е да отворим който и да е фестивален каталог, за да видим, че същите тези експресивни тенденции са валидни навсякъде по света. И трите големи награди на Варненския фестивал – *Маската* на братята Куей, *Майка и син* на Андрей Ушаков и *Любовни игри* на Юми Йонг, са повече от показателни: колкото и да са различни, те са намерили своите подстъпи към анимационната експресивност. Към нея днес водят и различните пътища на многоликата и все по-млада българска анимация.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Бахтин, Михаил (1978). *Творчеството на Франсоа Рабле и народната култура на средновековието и Ренесанса*. София: Наука и изкуство.
2. Герчева, Красимира (1979). *Естетиката на анимационния филм*. София: Наука и изкуство.
3. Маринчевска, Надежда (2001). *Българско анимационно кино 1915–1995*. София: ИК Колибри.

4. Маринчевска, Надежда (2005). *Квадрати на въображението. Естетика на анимационните техники*. София: Титра.
5. Маринчевска, Надежда (2013). *Златен кукер 2013. Анимацията между болезнената психотерапия и колебливия хумор*. София: сп. Кино, бр. 2, 2013.
6. Матеева, Боряна (2012). *Анимационната селекция на 19. „Златен ритон“ в Пловдив*, в-к Култура, брой 44 (2706), 21 декември 2012.
7. Фрейденберг, Олга (2001). *Поетика на сюжета и жанра*. София: ИК Христо Ботев.
8. Христова, Светла (2010). *Сценарийният сюжет*. София: Издателство на НБУ.
9. Христова, Светла (2012). *Киносценарият – написване и пренаписване*. София: Ciela.
10. Тинянов, Юрий (1996). *Достоевски и Гогол (Към теорията на пародията)*. В сборника *Руски формализъм /ОПОЯЗ/*. Текстове. Шумен: Университетско издателство Константин Преславски.
11. Эйзенштейн, Сергей (1985). *Дисни*, в сб. *Проблеми синтеза в художественной культуре*. Москва: Наука.
12. McKee, Robert (1997). *Story*. New York: Regan books.
13. Welles, Paul (1998). *Understanding Animation*. London: Routledge.
14. Welles, Paul (2002). *Animation. Genre and authorship*. London: Wallflower Press.