

ЗАДКАДРОВИЯТ ГЛАС И ПСИХОЛОГИЧЕСКИТЕ ИЗМЕРЕНИЯ НА СЪВРЕМЕННАТА АНИМАЦИЯ

Резюме: Тази статия е посветена на драматургичните възможности, които дава използването на задкадровия глас. Разглеждат се различни анимационни филми от последните години, като се търсят особеностите на съвременния психологически сюжет в анимацията. Постигането на нови екзистенциални дълбочини в тези филми е възможно благодарение на свободата за пластични експерименти, която носи задкадровият глас на авторите на филма.

Ключови думи: Задкадров глас, диегезис, илюстративност, контрапункт, съвременна анимация, психологически сюжет, пластични експерименти, драматургична цялост.

Използването на задкадровия глас в киното и в частност, в анимацията, е една наистина огромна тема. Наред с информативната си функция, задкадровият глас в анимацията се оказва мощно изразно средство, отключващо нови драматургични възможности за уникални взаимодействия между визията и звука на филма.

Тъй като е като част от цялостната звукова картина на филма, задкадровият глас естествено се осмисля чрез понятия и класификации, които ще е добре да си припомним.

В книгата си „Филмовото изкуство”, в главата, посветена на звука в киното, Дейвид Бордуел и Кристин Томпсън се придържат към „диегетичната” звукова класификация. Тя се определя от връзката на звука с разказа на филма – „диегезиса”. Те разделят звука и съответно, задкадровия глас, на *диегетичен* (идващ от пространството на разказа) и *недиегетичен* (извън разказа). Гласът зад кадър е или *вътрешно диегетичен*, изричащ мислите и състоянията на персонажа *или външен, недиегетичен* (който може да се нарече обективен, коментиращ). Бордуел и Томпсън разделят вътрешно диегетичния задкадров глас на *просто диегетичен* - когато героят реагира непосредствено на ситуацията и на *разместен, разбъркано диегетичен* глас (*displaced*) - когато персонажът си спомня и

реагира на отминали събития.¹ В „Сценарийния сюжет“ Светла Христова предлага още една детайлна класификация на задкадровия глас, определяйки го като *хетеродиегетичен* (когато е извън разказа), *хомодиегетичен* (когато е вътре в разказа) и *автодиегетичен* - когато това е гласът на главния герой.²

Контрапунктът е друг наложил се през годините термин, чрез който се осмислят отношенията между изображението и звука на филма, съответно и задкадровия глас. Буквално контрапунктът предполага противопоставяне, несъответствие между това, което виждаме и чуваме от екрана. Още в *Заявката за бъдещето на звуковия филм* от 1928 година, подписана от С. Айзенщайн, В. Пудовкин и Г. Александров, те обявяват *контрапунктното* използване на звука като *единствената и най-важна гаранция* за мощното развитие на седмото изкуство, като *ефикасно средство* за усъвършенстването на монтажа.³ Тези „контрапунктни“ идеи са в основата и на идеите на Сергей Айзенщайн за вертикалния монтаж. Той самият, обаче, вижда много скоро крайностите на заявената в заявката позиция, нарича я в „Неравнодушната природа“ „оголен контрапункт“, противопоставяйки я на „слятата полифония в нюансите“, характерни за Чеховите герои.⁴ В „Монтажа на тонфилма“ Айзенщайн разглежда контрапунктните отношения между визията и звука много по-широко - като отношения на допълване, на вертикално надграждане – „от непосредственото сливане на органично синхронните построения (човекът се вижда и той говори) – във всички оттенъци на съпоставянето“, като възможност „да бъде търсено, намерено и установено това **синтетично съответствие между звука и изображението**, между пластичния образ и звуковия образ... като двете неделими страни на възплътяването на битието...“⁵

През 1960 година, в основополагащата си теоретична книга за природата на филма „Реабилитация на физическата реалност“, в главата, посветена на методите за синхронизация на звука, Зигфрид Кракауер също активно използва понятието „контрапункт“, в неговото по-широко разбиране като допълване и надграждане,

¹ Bordwell, D., Thompson, C. *Film Art: An Introduction*. London-New York: British Film Institute/Princeton University Press 1986, p. 242-249.

² Христова, С. *Сценарийният сюжет*. София: изд. на НБУ, 2010, с. 210.

³ Айзенщайн, С. *Отвъд звездите*, том втори, София: Наука и изкуство, 1977, с. 94-95.

⁴ Айзенщайн, С., *Неравнодушната природа*, том трети, София: Наука и изкуство, 1977, с. 343.

⁵ Айзенщайн, С., *Монтажът*, София: Изток-Запад, 2012, с. 454.

съпоставяйки го с „паралелизма”, при който смисълът на изображението съвпада със смисъла на звуковата картина, независимо дали е диалог или задкадров глас.⁶

Не мога да не спомена и един друг термин, наложил се през годините като синоним на паралелното използване на звука и като опозиция на контрапункта, който лично аз често използвам - *илюстративността*; той е ясен и веднага разкрива същността на избрания подход.

Различните гледни точки към задкадровия глас и различните класификации не само че не се изключват, но взаимно се припокриват, допълват и обогатяват. Те присъстват едновременно в трудовете на различните изследователи, класически и съвременни, в стремежа им да обхванат всички параметри на филмовото слово, от което задкадровият глас е само част. В контекста на полифункционалността на елементите, които изграждат цялостната образна система на филма, всяко едно пластически разгърнато описание и всяко споменаване неизбежно носи своята информация, но, както блестящо го е изразил Красимир Крумов, майсторството е да употребиш звучащото слово така, че да се „преодолее информационния хоризонт” и да се открие другия „закодиран, стаен навътре и отвътре хоризонт” на кинообразите...⁷

Именно това надмозване на информационния хоризонт чрез задкадровия глас и постигането на различни психологически и емоционални нюанси в някои от най-новите анимационни филми е във фокуса на моите днешни размисли.

И в анимацията, както в игралното и в документалното кино, задкадровият глас винаги се е движил между илюстративния коментар на разказвача и многовариантните контрапунктни решения. В своята книга „Да разбереш анимацията”, в главата, посветена на звука, Пол Уелс започва класификацията си на различните звуци в киното със задкадровия недиегетичен глас на разказвача, който въвежда и коментира.⁸

В различните периоди задкадровият глас е участвал по различен начин в изграждането на драматургичното анимационно пространство. В Дисниевата натуралистична „хиперреалистична традиция”, която доминира и до днес в голяма част от

⁶ Кракауер, З. *Природа филма - Реабилитация физической реальности*, 1974, с. 158 - 162

⁷ Крумов, К. *Поетика на киното*. София: Агата, 2000, с. 397.

⁸ Wells, P. *Understanding animation*. London: Routledge, 1998, p. 97.

детските анимационни филми, преобладава използването на илюстративен задкадров глас. Още през 40-те години на миналия век опозиционерите на тази традиция - художниците аниматори, преминали към *Warner Brothers* и *UPA* (студиото *United productions of America*), заедно със стилизацията и „редуцираната“ анимация, преобръщат радикално и отношението към гласа на разказвача. Той директно отказва да участва в илюзионистичния спектакъл на традиционната приказка и иска рязка смяна на самите сюжети. (Класически примери са „Бети Бууп като Снежанка”, 1933, реж. Дейв Флайшер, „Огнената червета шапчица”, 1943, реж. Текс Ейвъри, „Джералд Макбоинг-боинг”, 1951, реж. Боб Кенън). В новата плеяда антидисниевии аниматори на преден план излизат автори като Текс Ейвъри и Чък Джоунс, Боб Кенън и Стивън Босустов; те препълват анимационното пространство с всевъзможни контрапунктни решения и гегове. Тази, ако мога да я нарека така образно, „контрапунктна“ посока, предопределя в голяма степен развитието и откритията на авторската анимация от втората половина на двайсети век по целия свят.

В златните години на българската анимационна школа задкадровият глас не е любим прием. Сюжетът на притчовата миниатюра в класическите ни вече анимационни филми от този период разчита основно на пластическия разказ, на визуалните решения, на гега. Звуковата картина там е богато нюансирана, но думите на задкадровия глас (както и на диалога) стоят за авторите от 60-те и 70-те години на миналия век като подпори и те не искат да разчитат на тях. Съществуващият опит от използването на илюстративен задкадров глас в повествованията на „Юнак Марко” (1955, сц. Христо Сантов, худ. и реж. Тодор Динов) и „Хитър Петър” (1956, сц. Веселин Ханчев, реж. Димо Лингорски) по-скоро трябва да бъде преодолян и това се случва още в края на 50-те години във филмите на самия Тодор Динов и на цялата група ярки художници, на които им предстои да изградят българската анимационна школа, с характерния за нея безсловесен анимационен разказ. През 80-те години задкадров глас се използва и в първия ни пълнометражен анимационен филм: фантастичната приказка „Планетата на съкровищата” (1982, реж. Румен Петков, сц. Б. Ангелов и Й. Перец), но той все още остава информативно-илюстративен. Междувременно младите тогава експериментатори Анри Кулев и Николай Тодоров правят „Анините приказки” по Стефан Цанев, като преплитат смело териториите на задкадровия глас и на поезията, разчупвайки съществуващата

традиция на детския анимационен филм. Именно в тази поредица, която е по-скоро изключение, аз виждам корените на днешната ”задкадрова” вълна, която се опитвам да осмисля в този текст.

Мисля, че в съвременната анимация определено можем да говорим за ”задкадрова” вълна. От една страна я наблюдаваме традиционно в масовата продукция на анимационни сериали и пълнометражни детски филми, при които гласът зад кадър най-често е информативно-илюстративен – той обикновено дообяснява и дублира изображението. От друга страна тази ”задкадрова” вълна превзема и авторската анимация. На тази територия сме свидетели на най-разнообразни експерименти, на зряло и осмислено използване на задкадровия глас.

Убедена съм, че задкадровият глас в анимацията освобождава по особен начин анимационния автор от тежестта на наратива като поема върху себе си информационния пласт. Така се отварят пътища за максимална пластическа свобода, за неочаквано тънки и чувствителни нюанси на разказа, стига се до проникновени психологически дълбочини, традиционно характерни за актьорското присъствие в игралното кино, а не за анимационния сюжет. Защото наред с изобилието от анимационни техники майсторското многовариантно включване на задкадровия глас в художествената тъкан на филма става определящо за ярките авторски почерци в съвременния анимационен свят.

За тази своя работа аз съм подбрала филми от последните години, които дълбоко са ме развълнували. Във всеки от тях ще търся възможностите, които дават именно анимационните образи за проникване в по-дълбоки психологически пластове. Зад сюжета на всеки един от тях стои житейска история с отчетливо архтипно ядро. Това са все авторски филми, които търсят своите уникални пътеки за анимационен изказ и задкадровият глас при тях е осмислен естетически избор. Те ме впечатлиха още на прожекциите си във Варна със своята чувствителност, оригиналност на сюжета и дълбочина.

Ще започна с един любовен филм - „**Празнината**” на корейката Даи Джеонг, създаден във Франция. Това е пореден филм за една раздяла – за болката и празнотата, които трайно остават, след като любимият човек си е отишъл. Задкадровият глас на този филм е определящ за сюрреалното потъване в чувството и в спомена, за свободното

преминаване през времевите пластове. Изцяло субективен, вътрешен задкадров глас от първо лице. Той изниква сякаш от едни неясни форми, приличащи на вълни, от които се оформя голо женско тяло. В „Празнината” няма класическо повествование, разказът е асоциативен, съставен от отделни фрагменти – състояния и усещания. Сюжетът е самото чувство и спомена. *Аз съм тук, в тая стая*, прозвучава в самото начало женски глас зад кадър, после го сменя гласът на мъжа: *И аз съм тук, в тази стая... каква е тази стая...* Като в игра на пръчици стаята се изгражда пред очите ни и се превръща в метафора на общия им живот. Вписва се буквално наивистично във венериния хълм на женското тяло – малко квадратче, като детска рисунка; то се изпълва с предмети от съвместния им живот. Изведнъж внушението се променя - този живот очевидно вече е свършил. Първи си тръгват предметите, виждаме как някакви груби силуети ги изнасят един по един – дивана, масата, лампата, столовете... От тях остават само следи, избелели следи по стените и пода на стаята... После сюрреално, паралелно със задкадровия глас, започва да се изгражда образът на прахта, в която се превръща всичко – картината, цветето, леглото, тя, той... Една отрязана сякаш ръка, и после още една – заплитат някаква плетка, изплитат блуза, блузата се превръща във воал... Все образи на прахта и спомена. По масата се търкулва нахапана ябълка, есенните листа в купата също се прекатурват заедно с чайника и самотната вилица... Остават само книгите и, както казва гласът зад кадър, авторите им, с които той продължава да се среща. Заглавията се преобъщат пред очите ни: „Изгубеният рай” се сменя от „Изобретяването на самотата”. Изживяното време изтича заедно с прахта, смалява се и влиза в куфарчето с преобърнатите реликви... за да се появи отново в гръб любимата жена, загледана нанякъде, гола и очакваща... завинаги затворена в стаята на общия им живот и спомена. В многозначното финално внушение образът на сюрреалната и неунищожима сякаш стая носи може би победа над линейното време. Съкровено преживяно се превръща в част от вечността. „Празнината” е изящен филм на монохромната рисунка и сюрреалистичния детайл. Задкадровият глас провокира множество ярки метафори, свързани с времето, самотата и любовта. Те се буквализират пред очите ни, но благодарение на различните анимационни прийоми, на постоянната игра с наслагването на пространствата и смяната на мащабите, те не се възприемат буквално, а като органична част от едно динамично и цялостно символно пространство: на раздялата.



„Празнината”, реж. Даи Джеонг

Продължавам с френско – канадския филм **„Без глава”** на режисьора **Франк Дион**. Той има една, бих казала, класическа фабула за кратък филм: пътуване с влак до морето на възрастна жена с алцхаймер и нейната дъщеря. Болезнена психологическа тема, често срещано днес изпитание и за болните, и за близките им. Задкадровият глас тук отново е вътрешен, субективен, диегетичен – от името на болната. Той директно разкрива състоянието на жената, пълната ѝ дезориентация в света, през който тя се движи. Тя не само не разпознава дъщеря си, но за нея преданата млада жена е заплаха, враг, който иска да ѝ попречи на пътуването до морето. Естествено, тя се крие и постоянно иска да избяга от тази заплаха, за малко дори да скочи от влака... Но дъщерята е там, хваща я. И те накрая стигат до морето. Така разказана, тази фабула е добър материал за една игрална новела. Франк Дион, обаче, е успял да я превърне в истински анимационен сюжет. Отнова се срещаме с типично анимационното буквализиране на идиомотичен израз: да останеш без глава, тоест, да загубиш ориентацията си и чувството за реалност, да останеш безпаметен. Този прием в случая е превърнат в основен сюжетен ход. Докато чуваме раздражения глас на старата жена зад кадър и я следим как се крие от другата, която е дръзнала да я нарече „мамо”, ние я виждаме да се клатушка буквално без глава и да носи главата си в скута. Във влака тя оставя главата на масичката, отива до тоалетната и се крие по коридора, пак без глава, после в този вид се опитва да се измъкне от преследващата я натрапница и за малко да скочи под релсите. И изведнъж, в мига, в който дъщерята я улавя и разтърсва в прегръдките си, главата се появява на раменете на майката и те двете тръгват омиротворено през пясъка към морето... Пътуването се е състояло, ето го мечтаното море. Задкадровият глас изчезва и се сменя от кратък диалог: *„Как си, мамо?”* ... *„Добре съм, скъпа...”* Виждаме ги една до друга, загледани в безкрая на морето. И

изведнъж на самия финал главата на майката отново пада от раменете й... Няма нужда повече от никакви гласове, задкадровият глас е свършил своето – помогнал е да се изградят пестеливо, но ясно, отношенията между двете героини и контекста на историята, а когато визуалният сюжет вече няма нужда от него, е заглъхнал. Впечатляващата 3d анимация в този филм няма нищо общо с обичайния 3d хиперреализъм. Пределно стилизирани, тромаво-окръглени, двете женски фигури се движат през едно разпознаваемо, но изцяло условно пространство, излъчващо студенина и самота, които точно този тип анимация може силно да внуши. Блестящите огромни очила крият невиждащи и неразбиращи света очи. Въпреки цялата си болезненост, това е един топъл и истински хуманен филм. Дъщерята остава до майката, умее да носи отговорност, да обича... Моментното им, тихо и красиво разпознаване, носи дълбока емоция и светлина...Те са заедно пред безкрая на морето.



„Без глава”, реж. Франк Дион

„С други думи” е следващият филм, на който ще се спра. Това е студентски филм, на младия израелски режисьор Тал Кантор. В интерпретацията на вечната тема за отчуждението между две поколения отново се срещаме с уникален анимационен сюжет,. Историята на няколкоминутната среща между един баща и порасналата без него дъщеря на едно летище вероятно може да бъде разказана по много начини. Невъзможността за истински контакт, непреодолимостта на изтеклото отделно време и неизбежното отчуждение, безсилието и безмислеността на думите при една такава разтърсваща среща – това са част от темите на този филм. Разказът не е линеен, той е рамкиран от кадъра със заминаващия баща. Задкадровият глас отново е вътрешно – субективен и достига до нас през бащата, спресовайки в ужасяващо кълбо гласовете от преживяното. То стига до нас чрез разпадащите се образи от срещата и задкадровите рефрени на бащината вина. Накъсани болезнени части от невъзможния диалог с дъщерята звучат зад кадър и

преследват неотстъпно бащата; от тях като че ли няма спасение: „Значи ти летиш още тази нощ?” „Да поговорим...” „За какво?”... „Още тази нощ?”... „В един петминутен разговор!?”... „Не мога... Мога... Не!... Не мога...Мога!... Не мога!...” Една своеобразна градация зад кадър на повтарящи се думи, стигаща до болезнени викове, които отекват в съзнанието му, а не наяве. Анимационното решение в случая е и в избраната ротоскопска техника, и в основната метафора на стопяващия се контур на лицата им. Части от главите им постоянно изчезват, някакви жици се появяват вместо коса на мястото на челото и целостта на образа престава да съществува пред очите ни. Пред нас е една буквална деперсонализация, която достига своята кулминация със стопяването на контурите на бащата. Така директно, но ненатрапчиво и много деликатно, Тал Кантор прави своето печално обобщение за необратимите промени в личността – поради липса на контакт и жива, действена любов. Красивият спомен от близостта им на морския бряг, когато дъщерята е била малка, се заличава от черните прииждащи вълни на времето...



„С други думи”, реж. Тал Кантор

„Сляпата вайша” на Теодор Ушев по сценарий на Георги Господинов е още един нашумял филм със задкадров глас от последните години, който беше и анимационен претендент за „Оскар”. Филмът е екранизация на едноименния разказ на Георги Господинов. Разказ – притча за момичето с различните очи, виждащо едновременно и в миналото, и в бъдещето, но неவிждащо настоящето. Задкадровият глас тук е недиегетичен – глас на разказвача, класическия обективен разказвач, който е извън историята. Самият пластически разказ протича в две плоскости: в първата наблюдаме какво се случва със самата Вайша, а втората е изградена от нейните субективни видения за света, които са непрекъснато раздвоени: в миналото и бъдещето. Екранът съответно е разделен на две части - така, както го виждат двете красиви, но различни очи на Вайша. Всичко протича

паралелно в двете половини пред очите на Вайша. Пред нас едновременно оживяват и миналото, и бъдещето на нейните женихи и на самата нея. През цялото време, обаче, гласът зад кадър си остава външен и обективен, Глас, запазващ текста на Георги Господинов, с неговата интонация и образна система, която не е лесно да се предаде. Теодор Ушев експериментира с анимационната техника и успява да постигне ефекта на вид литография. Той е изградил един стилизиран, мъчително раздвоен свят от фолклорни образи, в който доминират черните линии, с особената динамика на протичащото различно в двете плоскости време. Експресивните образи, отпаднали от цялостта на настоящия миг, се движат затворени в отредените им квадрати, безсилни да излязат и от някогашната си архаичната затвореност, и от идната апокалиптична разруха. На финала задкадровият глас напуска територията на обективния разказ и се превръща в директно обръщение към зрителя на тази „безнадеждна” история – на постоянното разминаване с днешния ден, пораждащо какви ли не форми на бягство и в миналото, и бъдещето.



„Сляпата Вайша”, реж. Т. Ушев

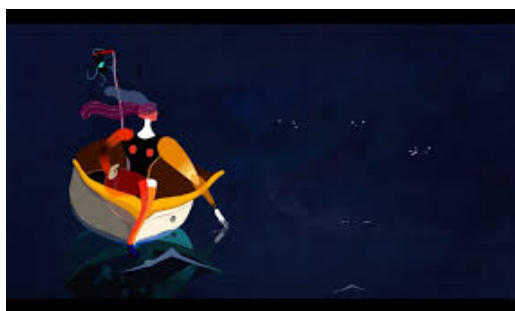
„Сляпата вайша” е представителен филм за една наложена се тенденция през последните години, свързана със задкадровия глас при екранизациите на литературни текстове в анимацията, при която се съхранява целия текст на автора. Това е специфична анимационна тенденция и тя е възможна единствено при кратките поетични текстове. Тя като че ли опровергава драматургичната аксиома за задължителното реструктуриране на първоначалния литературен текст, което винаги е трудно, понякога изглежда невъзможно и изисква от автора изключително майсторство. И а анимацията, както в игралното кино, имаме брилянтни екранизации, решени с помощта на задкадрови глас. Александър Петров е сред безспорните майстори на този труден пренос между двете изкуства. При него експресивният живописен сюжет запазва духа на творбата – достатъчно е да си спомним екранизациите му по Платонов и Хемингуей - „Крава” и „Старецът и морето”. Но случаят със „Сляпата вайша” е по-различен, защото текстът на Георги Господинов, макар да се

определя като разказ, по своята същност е поетичен текст и цялостно се съхранява. Оказва се, че именно анимацията е истински благодатното изкуство за преноса на един поетичен сюжет.

Филмът на Емма Вакарелова „Така мечтаех за теб”, (сц. Калина Свежин), е създаден **по стихотворение на Робер Деснос** и се вписва достойно в поредицата филми по поетични текстове, които се появиха през последните години не само по света, но и у нас. Това е филм за копнежа, за невъзможността да бъдеш с любимия човек. Гласът зад кадър и гледната точка са на влюбения мъж. Съхранявайки текста на Робер Деснос, Емма Вакарелова е изградила своето анимационно пространство – изключително пластично и живописно, преливащо от наситени ярки цветове и сюрреалистични детайли. В анимационния „психологически” пейзаж на желанието морето се възприема като буквализирана метафора на чувствата. Любимата жена в лодката е постоянно в гръб и все се отдалечава сред вълните, през тъмносинята дълбока вода. Сюрреалистичните детайли имат свой собствен живот, извън човешкото тяло и ежедневната си функционалност. Мащабите се сменят, летят птици, кораби и котви, тъмният шал на любимата се пълни със съзвездия, в сините ѝ развети коси се вплита слънцето, морето изсветлява и се превръща в циферблат на часовник... Образът на мъжа също е изграден от фрагменти и метаморфози: ето я ръката му, която от копнеж така се източила, че не може да прегърне и да се слее с формите на любимото тяло; ето ги стъпалата, готови за път, разраснали се неимоверно от желание да стигнат любимата; ето ги и метаморфозите на нереалната мечтана прегръдка, при която стремителните мъжки ръце се превръщат в кръг, обграждат жената, но пак не могат да я докоснат, защото тя се смаява между тях заедно с лодката, като остава все така далечна и неуловима. Мъжът присъства през цялото време в задкадровия глас, а във визията постоянно търси своите форми. Накрая от него остава безплътен бял силует, все по-изтъняващ и снижаващ се в невъзможността да достигне своята любима, превърнал се във фантом и сянка...

Макар да е френски филм, „Така мечтаех за теб” е на български автори и се вписва в търсенията на авангардния „Компот колектив”. В началото на поетичния взрив на младата ни анимация безспорно стои „Анна Блуме”, създаден по дадаистичната поема на Курт Швитерс (2009, реж. Весела Данчева). Няколко години по-късно се появи първата част на „Щрих и стих” (2015, реж. Аспарух Петров, Милен Витанов, Борис Десподов,

Иван Богданов, Борис Праматаров и Дмитрий Ягодин). Сюрреалистичната поетика присъства и в шестте поетични миниатюри на „Щрих и стих”. Както и във филмите на един друг тандем – между режисьора Димитър Димитров и младият писател и сценарист Дилян Еленков. Те също следват този модел – на задкадрово звучене на целия литературен текст. Двамата със завидна свобода навлизат в болезнената психика и фантомното битие на аутсайдера-художник – постоянна тема в работите на Дилян Еленков. След успеха на „Денят на кървавите венци”, рисуван от Димитър Димитров на смартфон, те направиха заедно още няколко филма все в този модел, при които, за съжаление, се появи усещането за повтораемост и изчерпване на модела.



„Така мечтаех за теб”, реж. Емма Вакарелова

Страхувам се, че младите автори днес започнаха с прекалена лекота да следват този принцип на разказ. Поетичната задкадрова вълна със сигурност ги привлича с цялостно звучащият литературен текст и асоциативната свобода, която той им дава. Прекрасно е, когато буквализираните метафори при тези автори не стоят буквално илюстративно, а се превръщат в анимационна поезия а разширяват образната система. Но тук има и остри подводни камъни. Запазването на целия текст на литературната творба като че ли спасява автора от от драматургичните родилни мъки. Създава се илюзията, че е възможно да се прескочи етапа на сценария и структурирането; че може да се разчита изцяло на импровизацията и асоциативността и да се премине директно към решаване на визията на ниво сториборд. Зад тази свобода, обаче, често се крият неяснотата и хаоса. И оттам появяващото се усещане за повтораемост и изчерпване...

И накрая няколко думи за **„Новия живот на Артайда”, последния филм на Цветомира Николова**. Той може да се разглежда и като **документално-анимационен**, и като **детски филм**. В него са използвани различни варианти на задкадров глас – има и външен, обективно съобщаващ нужната информация глас на разказвача, и вътрешен,

субективен глас - на слоницата Артайда. Цветомира Николова е разказала последната си тъжна приказка, преплитайки териториите на анимацията и документалното кино. Документалната история на истинската, дошла от Германия, слоница Артайда добива нови измерения благодарение на прекрасната рисунка и тоталната анимация на Цветомира Николова. Те ни позволяват да погледнем света и хората през очите на една остаряваща слоница и едно чакалче. „Новият живот на Артайда” е една анимационна притча за затвора и свободата, за приятелството. С този толкова труден и изстрадан филм Цветомира Николова се прощава с нас. Във вътрешния задкадров глас на Артайда аз чувам гласа на самата Цветомира, с добротата и тъгата, с хумора и иронията, със самотата и надеждата за промяна, с деликатността, която светът не разбира и не иска да разбере.

„Новият живот на Артайда” е представителен за цялата хибридна поредица от анимационно–документални филми, които се срещат все по-често през последните години. Сред тях се открояват „Крулик: пътят към отвъдното” и „Вълшебната планина” на румънската режисьорка Анка Дамян. Анимацията наистина дава неподозирани възможности да се навлезе в най-дълбоките пространства на психиката, да се визуализират страховете и обидите, до които обикновено героите в документалното кино трудно допускат.⁹ Задкадровият глас съвсем естествено е ключова стратегия за конкретния замисъл в тези филми. Само ще припомня един друг анимационно-документален филм от последните години - „Баща”, на режисьора Иван Богданов и екипа му. Там реалните детски гласове зад кадър разказват истинските си истории, които аниматорите вплъщават със сюрреалистично вдъхновение и съпричастност.

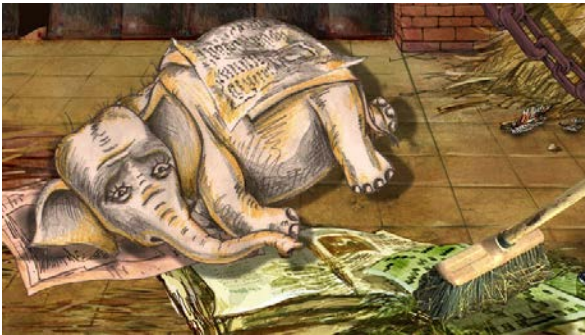
„Новият живот на Артайда” е и детски филм. В този жанр самата Цветомира Николова е сред авторите, които със своите филми са създали добра традиция, продължавайки контрапунктните открития на „Анини приказки” на Анри Кулев и Николай Тодоров от 80-те години на миналия век¹⁰. Благодарение на иронията и множеството нюанси при контрапунктните задкадрови решения, цялата образна система се обновява и детските анимационни филми преодоляват трайно дидактичността и умилителната сантименталност. Пълнометражният „Пук” на Анри Кулев, по приказката на Валери Петров, който излезе по екраните през пролетта на 2016, е още един прекрасен

⁹ Маринчевска, Н. Анимационните хибриди, С., Титра, 2015, с. 40-41

¹⁰ Маринчевска, Н. Българското анимационно кино, С., Колибри, 2001, с. 252-255.

пример за възможностите на задкадровия глас да изгражда атмосфера и да разкрива нюансирано и чувствително различните състояния на героите – в този толкова топъл и добър филм.

С всички разгледани тук примери аз се постарах да докажа, че задкадровият глас в съвременната анимация е част от една обща тенденция на психологизиране и съответно разширяване на анимационното пространство.



„Новият живот на Артайда”,
реж. Цветомира Николова

Библиография

1. Айзенщайн, С. *Отвъд звездите*, том втори, София: Наука и изкуство, 1977.
2. Айзенщайн, С. *Неравнодушната природа*, том трети, София: Наука и изкуство, 1977.
3. Айзенщайн, С. *Монтажът*, София: Изток-Запад, 2012.
4. Кракауер, З. *Природа филма - Реабилитация физическа реалност*, 1974.
5. Крумов, К. *Поетика на киното*. София: Агата, 2000.
6. Маринчевска, Н. *Анимационните хибриди*, София: Титра, 2015.
7. Маринчевска, Н. *Българско анимационно кино 1915 – 1995*, София: Колибри, 2001.
7. Христова, С. *Сценарийният сюжет*. София: изд. на НБУ, 2010.
8. Bordwell, D, Thompson, C. *Film Art: An Introduction*. London-New York: British Film Institute/Princeton University Press, 1986.
9. Wells, P. *Understanding animation*. London: Routledge, 1998.

Filmography

The Empty, France, 2016, dir. Dahee Jehong

The head vanishes Canada, France, 2016, dir. Frank Dion

In other words Israel, 2015, dir. Tal Kantor

I dreamed of you so much, France, 2016, dir. Emma Vakarelova

Новият живот на Артайда, 2015, реж. Цветомира Николова