

В ТЪРСЕНЕ НА МОДЕРНАТА ЕСТЕТИКА²⁷⁴: ПОЯВА НА ИЗРЕЗКАТА И КОЛАЖА В БЪЛГАРСКОТО АНИМАЦИОННО КИНО ОТ 60-ТЕ ГОДИНИ НА МИНАЛИЯ ВЕК

Велислава Господинова²⁷⁵ | DOI: <https://doi.org/10.33919/ydcas.21.14>

Резюме: Изрезката и колажът във всички форми на изобразителното изкуство са неразривно свързани както с принципите на модерната естетика от началото на 20-ти век, така и с употребата на изрезкови елементи в анимационното кино. Това изследване разглежда тези връзки в дълбочина и дава отправна точка в последващи анализи, свързани с конкретни казуси и творби както от световното, така и от българското анимационно кино, които прилагат изрезково-колажния медиум.²⁷⁶

Ключови думи: анимационно кино, изрезка, колаж, модернизъм, модерност, плоскостност, пространственост, релеф, текстура, фактура.

Въведение

Пътят към модерността не е еднопосочен. се случват в различни области на изкуството
Подобни по своя характер събития и процеси по различно време, някои текат паралелно, груп-

274 Понятия като „модерна естетика“, „модерно изкуство“, „модерност“ и „модернизъм“, прилагам в това изследване по отношение на изкуството, в смисъл на произведения и практики от началото на XX век, които са свързани с търсене на нови форми на артистично изразяване, чрез нов тип образност, материали и техники, които по-добре отразяват реалността на модерното общество и развитието на модерния град в индустриалната епоха.

275 Докторант: трета година, отчислена, в докторска програма „Кинознание, киноизкуство и телевизия“, департамент: „Кино, реклама и шоубизнес“.

Тема на докторската дисертация: „Изрезката в анимационното кино: Развитие и приложение“.

Научен ръководител: проф. Иван Веселинов.

276 Използвам понятието „медиум“ както тук, така и по-нататък в изследването, въплъщавайки в него следното значение – способ или система за артистична експресия и комуникация.

зи пък водят до последващо мултиплициране на ефекта им и до едно вълнообразно движение както напред към бъдещето, така и назад към миналото. Сходно е и развитието на изрезково-колажния медиум както в областта на живописата и графиката, така и в графичния дизайн и анимационното кино. Колажът и изрезката имат съществена роля в изграждането на разбирането за модерно изкуство.

От днешна гледна точка предизвиква изненада фактът, че този специфичен медиум е почти изчезнал в рамките на почти две десетилетия от практиката на анимационното кино в световен план. А още по-странно е отношението, което се създава към него от момента на завръщането му в анимацията както от много режисьори, практикуващи изрезкова анимационна техника, така и от критици и учени, които я анализират. „Обикновената“ анимационна изрезка, като цяло, а не толкова колажната изрезка, бива недооценена, атакувана заради пластичните ѝ ограничения от гледна точка на анимационното движение или пък разглеждана предимно като по-лесно и евтино стъпало към достигане до мечтаната експресивна рисувана анимация. Факт е обаче, че както на световно ниво, така и тук в България, има режисьори, които съзнателно избират да работят в тази анимационна техника в тър-

сене на новаторски и експериментални изобразителни решения, които по един или друг начин са довели до обвързването на т.н. „обикновена“ изрезка, а не само на колажната такава, с разбирането за „модерна“ естетика на анимационния филм. Анимационната изрезка, подобно на неанимираната изрезка от други форми на изкуството, има много различни лица и моят личен подход към нея включва точно такава по-разширено разбиране за нея, не само като анимационна техника, но също и като носител на силни изобразителни и семантични понятия в зависимост от времето и мястото на нейното развитие.

Целите ми в това проучване са в няколко направления. Първата ми цел е да защитя ролята на изрезката и колажа като съществени и необходими знаци на модерността. Втората е - да разкрия връзката на анимационното кино с тенденциите, обуславящи модерността, обикновено проявяващи се в живописата и графичния дизайн и включващи изрезката като изразно средство. Третата ми цел е да обознача появата на изрезката и колажа, като изобразителни изразни средства в българското анимационно кино от 60-те години на миналия век, в контекста на глобалните промени, свързани с търсене на модерната естетика в световната анимация.

1. Ролята на изрезката и колажа като съществени и необходими знаци на модерността

Краят на 19-ти и началото на 20-ти век са белязани от фундаментални промени в човешкото възприятие за света. Той е обхванат от революционно настроение, целящо чрез радикални действия да възроди начина, по който модерната цивилизация се отнася към изкуството, науката, политиката и живота въобще. Това иконоборство срещу установената опорочена и превзета Европейска култура, опълчването срещу традицията и властта, са естествено продължение на множество научни открития, технологични нововъведения и трансформации във всяка една област на човешкото съществуване. Светът започва да се променя толкова бързо, че културата трябва да се обновява и

редефинира непрекъснато, така че да не изпусне ритъма на модерното време.

Изкуствата играят важна роля в сърцето на тези трансформации. Модерните художници разчупват всички правила, следвайки този научен и технологичен напредък. Те разрушават всичко свято в установения академичен стандарт, обявяват се против буквалната имитация и репрезентативното наподобяване, и започват да експериментират с нови артистични езици, освобождавайки се от обременяващия багаж на предишните правила, системи и вярвания в търсене на истината за заобикалящата ги реалност.

Брус Елдер посочва в своето проучване, че векове наред математическите теореми са смятани за неизменна истина, но новите разкрития и противоречия в математическите сфери на теория на множествата, рационални числа, геометрия и физика, са тласнали философите към скептицизъм относно връзката между логика и истина²⁷⁷. Той заявява още: „Това не е просто съвпадение: за да осигури основите си, математиката се обърна навътре, надалеч от реалността, и вследствие на това, смисълът загуби влиянието си над реалността“²⁷⁸. Тругове на учени като Франсис Брадли²⁷⁹, Алфред Уайтхед²⁸⁰ и Алберт Айнщайн²⁸¹ въздействат на начина, по който модерният човек възприема външната реалност и особено по отношение на Нютоновия принцип за абсолютно време и пространство²⁸², като независими аспекти на обективната реалност. Реалност, която е абсолютна и неоспорима единица, невлияеща се от човека, който я възприема. Изследванията на други мислителци, като Зигмунд Фройд, Карл Юнг и Анри Бергсон, по подобен начин променят радикално разбиранията за вътрешната, личната реалност. Колапсът на смисъла и търсенето на алтернативи, водят до много ирационалистични движения, които приемат примитивните и диви форми на мислене като по-естествено човешки и по-близки до фундаменталната истина.

1912-та година бележи официалното откритие на термина „колаж“, когато Пабло Пикасо съвсем преднамерено изрязва и буквално залепя голямо парче чужд материал – мушам, с напечатана на нея ратанова плетка, в композицията на „Натюрморт с плетен стол“ (1912), а след това обрамчва овалното платно с въже. Това е първата живописна творба, в която са

инкорпорирани предмети от ежедневието във високата аристократична сфера на изящното изкуство.

Колажната изрезка, колажният медиум въобще, чиято предистория може да се проследи векове назад, в традиционните декоративни изкуства или в различни религиозни ритуали, е епитомизация на примитивното, което най-вероятно е една от причините Пикасо да започне да го използва в творбите си след вдъхновението си от либерийските племенни маски Гребо. Много други артисти, следвайки тези промени, започват да изразяват идеите и размишленията си в творбите си чрез колажния медиум. Някои са по-заинтересовани от неговите формалистични и изобразителни аспекти, третирайки пространствеността, симултантността, материалността и текстурата, други са по-пленени от неговите скрити подсъзнателни чисти видения и духовни разкрития, а трети откриват в него силата на внушението както по отношение на политическата пропаганда, така и по отношение на комерсиалната реклама.

Разбира се, съществуват още множество предпоставки за навлизането на колажа все повече и все по-надълбоко в мисленето и изразяването на модерния художник. С помощта на технологиите, ежедневието е ускорено многократно с непрестанен поток от информация. Урбанизацията превръща града в нов изкуствен рай, в място, изпъстрено с печатни еднoдневки, плакати, комерсиални обяви, политически съобщения, ефимерни визуални знаци и комбинирани образи, в място, в което „високата“ и „ниската“ култура съжителстват заедно, но не безпроблемно. Употребата на точно такива материали, които запазват предиш-

277 Elder, B. DADA, Surrealism and the Cinematic Effect. Waterloo, Ont.: Wilfrid Laurier University Press, 2013, 21-69.

278 Ibid., 42.

279 Вж.: Bradley, F. H. Appearance and Reality. London: S. Sonnenschein; New York: Macmillan, 1893.

280 Вж.: Whitehead, A. N. Process and Reality. An Essay in Cosmology. Gifford Lectures Delivered in the University of Edinburgh During the Session 1927–1928. Corrected edition edited by D. R. Griffin and D. W. Sherburne. New York: The Free Press – A Division of Macmillan Publishing Co., Inc., 1978.

281 Вж.: Айнщайн, А. Специална и обща теория на относителността. Преводач: Михаил Бушев. София: Прометей, 2005.

282 Вж.: Newton, I. Newton's Principia: the mathematical principles of natural philosophy. Translated into English by Andrew Motte. New-York: Published by Daniel Adee, 1846.

ната си идентичност в новия изобразителен контекст от Пикасо, Жорж Брак, а по-късно и много други художници, се противопоставя именно на тези фундаментални разбирания за живопис, възприети в академизма от времето на Ренесанса. Тези художници вандализират установения ред, използвайки новия език на колажа, привнасяйки непристойното, парадоксалното, поквареното и смуцаващото в царството на високото и елитарно изящно изкуство. В началото на 20-ти век „техниката на залепена хартия е имала специална и даже проникновена роля в изразяването на модерната чувствителност: чувствителност в съзвучие с материята на модерния град“, от което следва, че „предимно чрез колажа, артистът е могъл да запази връзка с комерсиалната модерност [връзка], която е била философска и социална в най-широкия смисъл на тези обречени термини: понякога сатирична и пародийна, но също така разсъдъчна, естетична и преди всичко емпирична“.²⁸³

Известният критик Клемент Грийнбърг обявява, че реалистичното, илюзионистично изкуство е разглобило медиума на живописата, използвайки, но прикривайки самото изкуство, за сметка на илюзията, докато модернизмът използва изкуството, за да привлече внимание към самото него, към самото „чисто“ изкуство.²⁸⁴ За него неизбежната плоскостност, свързана с двуизмерността на картинната равнина, е определяща характеристика на модерното изобразително изкуство. По отношение на плоскостността и пространството, Пикасо има малко по-различни възгледи, които обаче се базират отново върху използването на плоскостни елементи. Той е първият художник, който започва да изследва границата между дву- и триизмерността на картинната равнина, създавайки реална, а не илюзорна дълбочина от плоски равнини, изграждайки

буквално пространство в репрезентацията на обекта върху самостоятелен план с колажни изрезки на релефен принцип. Разликата между плоскост и обем вече не е абсолютна. Дълбочината и плоскостта, обемът и сянката, линията и текстурата се превръщат в зависими симбиозни двойки.²⁸⁵ Към това семиотично значение на пространството, конструктивистите добавят и фактурата, като главен носител на есенцията на реалността в техните плиткослойни колажни релефи. Тук трябва да отбележа разликата в понятията за текстура и фактура, формулирана от конструктивистите. Ако текстурата създава илюзия за същността на материала, то фактурата го отъждествява на сетивно, тактилно ниво.

Отхвърляйки илюзията за реалност и имитативността, Пикасо и Брак въвеждат колажната изрезка в практиката си и я превръщат в мощен изобразителен медиум на всички следващи модернистични течения, натоварен както с чисто формалистични качества, третиращи пространствеността, симултантността, материалността и текстурата, така и с дълбоки подсъзнателни видения или пък директна връзка с реалността чрез фотографията.

С годините, разбира се, самото материално присъствие на хартиената изрезка върху живописното платно започва да губи актуалност. В творчеството на различни артисти, съзнателно използващи колажа и неговия наследник - монтажа, започват да взимат все по-централно място все по-съвременни носители на модерността, като фотографията, печата, фотокопието, компютърните технологии и ... киното, разбира се, а в частност и анимацията.

283 Taylor, B. Collage: The Making of Modern Art. London: Thames & Hudson, 2006, 8-9.

284 Greenberg, C. Modernist painting. In: G. Battcock, ed. The new art; a critical anthology. New York: Dutton, 1966, 102-103.

285 Taylor, B. Collage: The Making of Modern Art. London: Thames & Hudson, 2006, 26.

2. Връзката на анимационното кино с тенденциите, обуславящи модерността

Анимацията, сама по себе си част от едно по-начало модерно изкуство, зародило се именно в самия край на 19-ти век, каквото е киното, неминуемо съдържа на едно първично ниво всички черти на модерността, включително така бленуваното от множество модернистични художници в първите две десетилетия на 20-ти век - четвърто измерение на времето. Въпреки това, еволюцията от първите опити с движещи се картинки до сродяването им с постиженията на модернистичното изобразително изкуство отнемат, горе-долу, точно тези две десетилетия. Любопитното е, че това сродяване се случва точно посредством техниката на изрязана и анимирана под камера хартия.

След пионерските експерименти с тази трикова техника на режисьори, като Уолтър Робърт Буут, Джеймс Стюарт Блектън, Емил Кол, Чарлз Армстронг и др., може би първите примери за напълно уникална колажна употреба на изрезки се случва в Германия в началото на 20-те години на миналия век със създаването на понятието – Абсолютен филм. Валтер Рутман, Ханс Рихтер, Викинг Егелинг и по-късно Оскар Фишингер, всички те използват изрезки на колажен принцип във филмите си като основни елементи в преследването на чисто абстрактно изкуство в движение. Рихтер си служи с изрязани черни и бели квадрати и правоъгълници, Егелинг – с изрезки от фолио, Рутман – с изрязани заострени триъгълници и правоъгълници, агресивно контрастиращи си с органично нарисувани форми, и Фишингер – с хартиени изрезки, използвани в гву- и триизмерно пространство. Вярвам, подобно на Уилям Мориц²⁸⁶, че не само Егелинг, а всички те правят съзнателен избор да оперират с изрезков материал. В стремежа си към чистота те

всички се доверяват на точно отрязаната геометрична форма – външен обект, откъснат от обичайната си рационална среда и използван за изразяване на ирационалистични видения²⁸⁷, подобно на геометричните колажи на гадаиста Ханс Арп.

Всички тези режисьори са първо и преди всичко, художници, изследващи идеите на различни модернистични течения преди навлизането си в кинематографичния медиум. Всички те си служат с колажа, като носител на идеологиите им, за създаване на полярности между различни противоположности: позитивно и негативно, черно и бяло, остро и меко, закръглено и изправено, хоризонтално и вертикално, тъмно и светло, единично и множествено и много други²⁸⁸. Източниците на вдъхновението им са заложили в принципите на кубизма, футуризма, супрематизма и гадаизма. Тези филми са характеризирани като примитивни по същия начин, както самите изрезка и колаж са примитивни, следващи гадаистичните идеи за изкуство в най-фундаментални и елементарни условия – пълната противоположност на репрезентативното буржоазно изкуство, което Дада отхвърля.

По същото време анимационните режисьори в Съветския съюз, в повечето случаи, са имали сравнително голяма свобода да експериментират с нови и различни изобразителни средства, а посоката е била към по-авангарден, „кинематографичен конструктивистки и марксистко-социалистически подход“²⁸⁹. Те започват да използват колажния изрезков принцип, като повечето от „анимационните филми произлизат от политически манифести и сатирични скици; те са били предимно карикату-

286 Moritz, W. Restoring the aesthetics of early abstract films. In: J. Pilling, ed. A Reader in Animation Studies. Bloomington: Indiana University Press, 1998, 225.

287 Richter, H. The Film as an Original Art Form. College Art Journal, 10(2). New York: College Art Association of America, 1951, 160.

288 Elder, B. Harmony and Dissent: Film and Avant-Garde Art Movements in the Early Twentieth Century. Waterloo, Ont.: Wilfrid Laurier University Press, 2008, 145.

289 Fadina, N. Fairytale Women: Gender Politics In Soviet And Post-Soviet Animated Adaptations Of Russian National Fairytales. PhD thesis, University of Bedfordshire, UK, 2016, 57-58.

ри и пропагандни творби, адресирани към зрелата публика²⁹⁰, наречени „агитки“. Някои от най-видните филми от това време, употребяващи колажни изрезки с рисунки и карикатури, произлизащи от политически памфлети или от сатиричните плакати на Владимир Маяковски „Окна РОСТА“, са тези на режисьорите Зенон Комисаренко, Николай Ходатаев, Юрий Меркулов, Даниил Черкес, а по-късно и Иван Иванов - Вано. В Ленинград 1929-та година Михаил Цехановски прави своя филм „Поща“ отново с изрезки. Той се явява наследник на конструктивизма и футуризма, а на моменти се приближава твърде много и до естетиката на европейския авангарден и абсолютен филм както от гледна точка на въртящите се геометрични форми, сблъскващите се линии и играта в движението и ритъма, така и от гледна точка на вътрешнокадровия монтаж и особено ритмичните бързи монтажни връзки между отделните кадри.²⁹¹ За съжаление, от средата на 30-те години с налагането на социалистическия реализъм в изкуството на СССР и отхвърлянето на сатирата от властта, подобни експерименти, отнесени както до съдържанието на филмите, така и до техниката им, биват забранени и обявени за „формалистични“.

Между средата на 30-те и средата на 50-те колажът и изрезката въобще като изразно средство в анимацията на глобално ниво почти изчезват, с малки изключения, сред които силуетните изрезкови филми на Лоте Райнигер, Нобуро Офуджи, Вагоро Арай, по-скоро повлияни от традиционната декоративна природа на изрезката, но в същото време носещи и усещане за модерната естетика, както и някои изрезкови експерименти на канадските режисьори Норман Макларън, Рене Жугуе и Джордж Дънинг. Този процес най-вероятно се дължи на съвпада със „златната ера“ в традиционно рисуваната на плаки и по-натуроподобна анимация на Дисни, която по това време

се превръща в еталон на анимационното кино, който започва да се имитира в цял свят, дори в социалистически страни като СССР и Китай.

От средата на 40-те години в САЩ започва така нареченото революционизиране на анимационната естетика и съзнателно търсенето доближаване (отново) до модернистичните високи изкуства, функционалния графичен дизайн и рекламната илюстрация. Този процес се инициира от студиото UPA (United Productions of America), което в желанието си да експериментира с нови изразни средства и да избяга от „натурализма“ и „реализма“ на Дисни, създава една силно стилизирана, опростена, функционална, минималистична форма, епитомизация на модерното изображение със своите плоскостност, експресивност на линията и яркост на цвета, употреба на декоративни елементи и текстури. Филмите на UPA започват да се изпълват с изчистени графични елементи, изобразяващи не реалността, а синтез на реалността. Възхновенето им идва от функционалността в графичната традиция на Баухаус, от американския графичен дизайн на Саул Бас и Пол Ранг, естетическите принципи на Ѓорѓи Кепеш и утопичния тип висок модернизъм на Ласло Мохоли-Наги, от швейцарския графичен стил на монтаж и опростена асиметрична композиция и модернистичните течения като кубизма, футуризма, конструктивизма и други.²⁹² Освен революция във формата, аниматорите от UPA правят и революция в пластичните решения на движението, създавайки така наречената редуцирана анимация, характеризираща се със „стилистична икономия, при която внезапно заставане в прецизно позиционирана експресия въздейства на сугестивно или метафорично, а не на инстинктивно ниво“²⁹³.

Подобен опростен и стилизиран аудиоvizуален език малко по-късно се наблюдава както в Националния филмов борд на Канада, така и в

290 Pontieri, L. Soviet animation and the thaw of the 1960s. Eastleigh: John Libbey & Co., 2012, 6.

291 Ibid., 24-28.

292 Bottini, C. UPA: redesigning animation. Doctoral thesis. Singapore: Nanyang Technological University, 2016.

293 Bishko, L. The Uses and Abuses of Cartoon Style in Animation Introduction. Animation Studies Journal [online]. Volume 2, 2007, [viewed 8 September 2021]. Available from: <https://journal.animationstudies.org/category/volume-2/>.

творчеството на Джон Халас и Рой Бачелор, Джордж Дънинг, Бруно Бозето и други западни аниматори. През 50-те години такива стилистични характеристики се появяват и в някои филми от Загребската анимационна школа, както и във филми на Йон Попеску-Гопо от Румъния. Както отбелязва и Ботини в своята дисертация: „Трудно е да се потвърди влияние от УПА върху тях, понеже няма историческо доказателство, че анимационни филми на УПА са били проектирани в страните, принадлежащи на Източния блок”²⁹⁴, въпреки че специално в Югославия след дистанцирането ѝ от Съветския съюз през 1948 г. и разриза между Тито и Сталин, се случват някои събития, които пряко се отразяват на аниматорите от Загребската школа. Първото е отварянето на английска книжарница в Загреб, където започва да пристига швейцарското списание за дизайн „Graphis”, на чиито страници аниматорите успяват да видят статия с богато визуално съдържание за УПА²⁹⁵, а второто е пристигането на няколко американски игрални филма, сред които се случва да бъде и „The Four Poster” (1952) от Ървин Райс, съдържащ няколко анимирани сегмента, не от друг, ами от УПА аниматора Джон Хъбли.²⁹⁶ При всички случаи, поради осъзнатостта на реален филмов материал, може да се говори по-скоро за индиректно влияние, породено, най-вече, от анти-Дисниевския канон, изразено чрез „екстремно плоски графики и това, което може да наречем хипер-анти-реализъм, внушението за сгради чрез бледи линии и създаването на пространство едновременно конкретно и ефирно”²⁹⁷, а също така и независимо проучване от страна на източноевропейските (югославските, чехословашките, полските) аниматори, подобно на УПА арти-

стите, на източници на вдъхновение както от модернистичните изкуства, така и от графичния дизайн, каквито тези страни са имали в изобилие благодарение на богатата им история в тези направления и силните им връзки със западното културно наследство, дори по време на Студената война.

Минимализмът, опростеността и редукионизмът се превръщат в глобални стилистични тенденции в анимационното кино, отразяващи същите принципи, които десетилетия преди това са станали ключови за модернизма в изящните изкуства. Ще си позволя да направя груба и много условна аналогия между процесите в глобалната анимация през 40-те и 50-те години и тези, случили се в изящните изкуства, за които споменах по-рано, в първите две десетилетия на 20-ти век. Ако съпоставим относително традиционните ценности на установения академичен стандарт в изкуството преди началото на 20-ти век с „традиционните”, „класически”, „натуралистични”, смятани за златен стандарт, принципи на Дисниевската анимация, то ще можем да съпоставим и настъпващите революционни промени в двата вида изкуство, независимо от разликите във времето, които водят до един истински модернистичен изказ в съзвучие с модерното време. Изказ, в който неотменно взема участие и колажният принцип като средство за разграничаване от имитативността и въвеждане на изобразителни знаци от модерната реалност.

Във втората половина на 50-те и началото на 60-те години колажните изрезки се появяват като главно изразно средство както в някои филми от Канадската, Загребската и Чехосло-

294 Bottini, C. UPA: redesigning animation. Doctoral thesis. Singapore: Nanyang Technological University, 2016, 31.

295 Вж.: Oeri, G. UPA: A new dimension for the comic strip. Graphis. No. 50. Nov./Dec. Vol. 9. Zürich: Graphis press, 1953, 470-479. Интересно е да се отбележи, че в тази статия, която загребските аниматори внимателно четат и разглеждат, освен че е обяснен подробно различията от Дисни анимационен стил и търсенето на модернистични характеристики в съвременното изкуство, са и отпечатани кадри от филми, които използват както богат на текстура, но минималистичен декор, като „Rooty Toot Toot” (1952) на Джон Хъбли, така и хартиени изрезкови персонажи, вдъхновени от корицата за списание „Jazzways” от 1946г. на Пол Ранг - „The Oompahs” (1952) от Робърт „Боб” Канън.

296 Holloway, R. The Short Film in Eastern Europe: Art and Politics of Cartoons and Puppets. In: D. W. Paul, ed. Politics, Art and Commitment in the East European Cinema. London: Palgrave Macmillan UK, 1983, 236.

297 Morton, P. W. The Zagreb School of Animation and the Unperfect. Doctor of Philosophy Thesis. Washington: University of Washington, 2018, 48-49.

вашката школа, така и най-вече във филмите на полските автори, като Ян Леница, Валериан Боровчик, Даниел Шчекура и други. Тук трябва да се отбележи, че полските режисьори произхождат като артисти от полския плакатен дизайн, който през тези десетилетия е бил сред най-добрите световни примери за приложна графика и е използвал с пълна сила всички тези качества на модерното изображение, които вече бяха изброени. В допълнение на това Ян Леница се откроява и със специфична сюрреалистична естетика чрез неговата отличителна употреба на изрезка и колаж, толкова основополагаща за сюрреализма със своята примитивна, подсъзнателна и интуитивна същност. Леница, особено, има силна привързаност към графичните елементи в колажните новели на Макс Ернст и архаичната репрезентация на ирационалния следвоенен травматичен свят. Полският автор използва всички заложи и свойствени за колажния медиум характеристики, за да създаде един особен вид сюрреализъм - мрачен, болезнен и насилствен, с гротескни, обезобразени черти и фетишистички еротицизъм.

Изрезките се завръщат и в съветската анимация в края на 50-те години по време на Хрущовото размразяване. Тогава тяхната естетика наподобява тази на изрезките от 20-те години и също като тях е вдъхновена от някои модернистични подходи и колажна употреба, като част от анимационната „пластична революция“²⁹⁸ от това време. Режисьори, като Анатолий Каранович, Иван Иванов – Ваню, Фьо-

дор Хитрук, Андрей Хржановски и други, започват от 1960-та година нататък да развиват стремително изрезковата и колажна техника в анимационните си филми, било то комбинирайки я с рисунки върху плаки или използвайки я самостоятелно. Те боравят както с плоски „обикновени“ изрезки, така и с повдигнати в пространството, създаващи впечатление за релеф изрезкови персонажи, изрезки от различен по вид материал, както и колажни изрезки от вестници, реклами, фотографии и дори изрязани и вкарани в композицията кадри от игрални филми. Тези парчета от материал, коренно различни по своя характер от рисунката върху целулоидна плака, подчертават усещането за концентрация на специфична реалност и на специфично време и като всеки колаж, трябва да бъдат разбирани както по отношение на тяхната функция към цялото, така и по отношение на собствените им произход и специфичност.²⁹⁹

Както става ясно, колажната изрезка, а и изрезката в анимацията въобще, със своите качества на плоскостност, но и релефност, на условност и изчистеност във формата на текстурна и фактурна сензитивност, на противопоставяне на абстрактни и фотореалистични изображения съвсем логично и естествено влиза в разбиранията за модерно изображение. Нейните пластически, редуцирани като движение, възможности също се вписват безпроблемно в революцията на редуцираната анимация.

3. Начало в употребата на изрезков-колажен медиум в българското анимационно кино

Произхождайки от тези разбирания за модерност във визуалните изкуства, от историческия контекст на световната анимация, както и имайки предвид, че българската анимация първо прави първите си професионални стъпки около средата на 50-те години с появата на Тодор Динов, като ръководител на отдела за

трик-филм в национализираната кинематография, можем да заключим, че нашата анимация сравнително бързо съумява да навлезе отчетливо в истински „модернистичната“ вълна на световната анимация, без да преминава през дълъг период на Дисниевски „натурализъм“ или пък на съветски „социалистически реализъм“.

298 Волков, А. Мультипликационный фильм. Москва: Знание, 1974, 3 ; цитиран в Pontieri, L. Soviet animation and the thaw of the 1960s. Eastleigh: John Libbey & Co., 2012, 82.

299 Pontieri, L. Soviet animation and the thaw of the 1960s. Eastleigh: John Libbey & Co., 2012, 115.

Както посочва и Надежда Маринчевска в своето изследване: „Социалистическият модел“, може да се види само в няколко отделни филма през първата половина на 50-те години. По-нататък анимацията ни прави рязък завои и търси други посоки.”³⁰⁰ Тези посоки водят именно към стилизираната, свръхусловна, опростена и минималистична графика, както и към редуцираното анимационно движение, които завлавяват българската анимация в края на 50-те и началото на 60-те години. Самият Тодор Динов още през 1952-ра година споделя разбиранията си за анимационното изкуство, като съчетание на свръхусловни форми и безгранична възможност за деформация.³⁰¹ Твърде смело мнение на фона на властващите в България, дори през втората половина на 50-те години, правила, в които даже незначителното отклоняване от приетите академични норми на колорита, изграждането на формата, рисунката или светлосиянката, е третирано като „условно“, „а „условно“ (в смисъла на господстващата казионно-естетическа терминология) значеше „нереалистично“, следователно – „формалистично“.³⁰² Специално художниците в анимационното кино имат невероятния късмет да не бъдат следени и ограничавани от цензура така зорко, както това се случва в други сфери на изкуството и културата.³⁰³ Това се дължи както на по-несериозното отношение на партийните администратори³⁰⁴ към това „детско“ по тяхното разбиране изкуство, така и най-вероятно поради липсата на обективистичен стандарт и канонизиран първообраз на анимационното кино в България. При всички случаи тази незаинтересованост и дистанция от контролиращите органи на партийната власт позволяват с времето постепенно почти всичко (поне от изобразително-художествена гледна точка) да бъде позволено.

Имайки предвид политическата обстановка в страната, хегемонията на социалистическия

реализъм в изкуството, както и неизбежната, поради тези причини, липса на разпространение на каквито и да било западни и особено американски анимационни филми в България през 50-те години, може да се твърди, че българските режисьори сравнително независимо откриват новаторските стилизирани изобразителни средства в анимацията, като в допълнение от началото на 60-те те експериментират не само с линията, формата и цвета на рисунката, но също така и с хетерогенния характер, текстурата, фактурата и релефността на изрезков колажен материал. Това не значи, че са липсвали каквито и да било източници на влияние за вдъхновението им да инкорпорират в творчеството си подобни изобразителни средства. Подобно на анимационните автори в други страни от Източния блок, такива източници на влияние са били множество изложби, както и визуални материали в книжни публикации или такива от периодичния печат, но по-задълбочен анализ на тези проводници за разбирането на модерното изображение в България и как те се отразяват на българската анимация, ще отдели в последващ материал. Българските художници и режисьори не се ограничават само в хартиената изрезка. Те използват колажни изрезки, вълнени и синтетични конци, изрезки от плат, дантела, дори плоски предмети на места. Такива иноватори по отношение на материала, по отношение на текстурата и фактурата, по отношение на релефността и полуобема, които създават провокиращо усещане за сетивност, са Тодор Динов, Иван Андонов, Христо Топузанов, а в някои филми и Пенчо Богданов, Генчо Симеонов и други. Може би единствената друга школа, която борава по подобен начин с изрезковия материал, е тази на Съветския съюз.

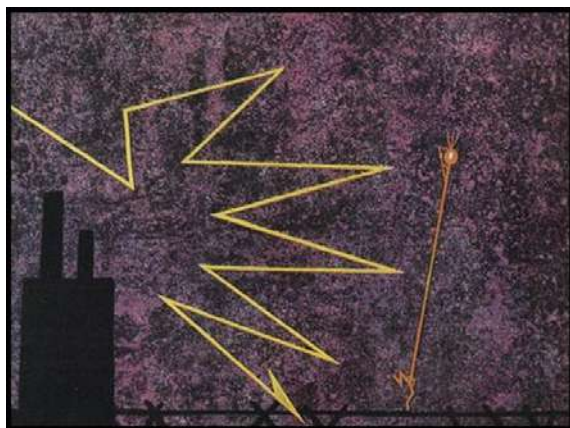
300 Маринчевска, Н. Българско анимационно кино 1915-1995. София: Колибри, 2000, 45-46.

301 Динов, Т. За нашата мултипликация. сп. Кино, бр.5., София: Книпеграф, 1952, 8.

302 Аврамов, Д. Летопис на едно граматично десетилетие: Българското изкуство между 1955-1965г. Част първа. София: Наука и изкуство, 1994, 48.

303 Маринчевска, Н. Българско анимационно кино 1915-1995. София: Колибри, 2000, 46.

304 Ibid.

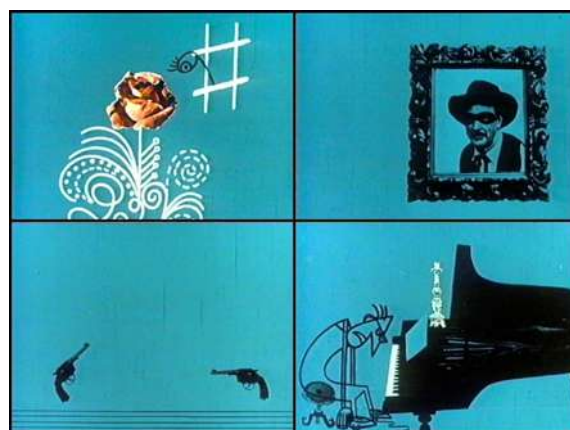


Илюстрация 1. „Гръмоотводът“ (1962, реж. Тодор Динов)³⁰⁵

През 60-те години изрезката започва да навлиза осезателно в нашата анимация. Това се случва само няколко години след момента, в който тя официално се завръща на световната анимационна сцена. Първо се проявява като съвсем изчистени откъм рисунка, но богати на текстура декори, с филмите: „Гръмоотводът“ (1962, реж. Т. Динов), „Ябълката“ (1963, реж. Т. Динов и С. Дуков), „Маргаритка“ (1965, реж. Т. Динов). Използването на текстура в декора е техника, която се използва във филми на UPA, като „Ballet Oop“ (1954) на Робърт „Боб“ Канън, и особено в някои по-късни филми от работата на Джон Хъбли в UPA, като „Rooty Toot Toot“ (1952), или пък последвалите му анимирани реклами за „Форд“, макар и постигната по различен начин от двамата. В тези си филми Хъбли „хармонизира силен модерен дизайн с един вид анимация, чиято кинетична жизненост зависи от илюзията за дълбочина, която кино екранът може да предложи [...] Цветът е използван пестеливо във всяка отделна сцена, но благодарение на голямото разнообразие от цветове и текстури в хода на филма, общият ефект е такъв на визуално изобилие. Този богат дизайн никога не привлича излишно внимание към себе си, защото цветовете и текстурите винаги говорят за героите и техните настроения.“³⁰⁶ В слу-

чая става въпрос за илюзия за дълбочина, постигната точно от текстурността, въпреки плоскостното третиране на изображението, а не от имитативността на триизмерен обем, подобно на шарката с ратанова плетка върху мушамата, която Пикасо поставя в своята творба. В нашите анимационни примери, особено в „Гръмоотводът“ (1962), може да се види както въпросната илюзия за дълбочина, така и връзката между героя и неговите настроения, с цветовете на текстурата във фона.

Паралелно с гореизброените български филми, се появяват и филми с колажна изрезка в декора: „Опашката“ (1963) и „Второто Аз“ (1964) на Доньо Донеф, „Вариации върху стара тема“ (1966) на Иван Андонов. Подобен похват вече се използва от югославските режисьори, като Вратослав Мимица и Владо Кристл, представители на първия период в Загребската школа, определен от Джаналберто Бендаци като легитимиращ стила на редуцирана анимация и маркиращ „подчертана тенденция към авангардни графични и изобразителни техники (като колажи и асамблажи)“.³⁰⁷



Илюстрация 2. „Ревност“ (1963, реж. Тодор Динов)³⁰⁸

А 1963-та година излиза „Ревност“ с режисьор Тодор Динов и съавторство в художествения

305 Източник: Кадр от филма „Гръмоотводът“ (1962, реж. Тодор Динов).

306 Barrier, M. Hollywood cartoons: American animation in its golden age. New York: Oxford University Press, 1999, 530-531.

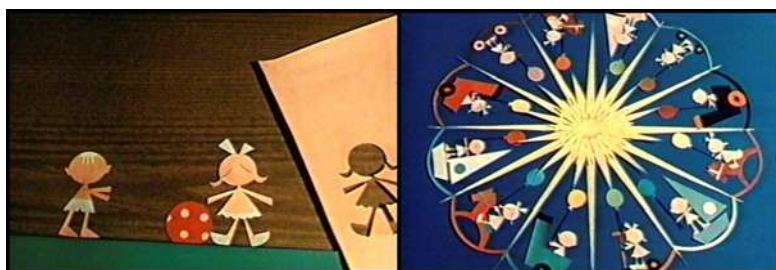
307 Bendazzi, G. Animation: a world history. Volume II: The Birth of a Style -The Three Markets. Boca Raton, FL: CRC Press, Taylor & Francis Group, 2016, 70.

308 Източник: Кадри от филма „Ревност“ (1963, реж. Тодор Динов).

дизайн със Стоян Дуков³⁰⁹, в който изрезката, и то колажната фотографска изрезка, се използва в комбинирана употреба с рисуваната анимация и привнеса не само визуални, а и драматургични акценти в една истински авангардна естетика. Надежда Маринчевска отбелязва, че колажните елементи са привнесени във визуалното решение от Стоян Дуков, навлязъл в анимацията след завършване на Художествената академия, специалност „Плакат“ при Александър Поплилов. Неговият талант в плаката, познанията, които получава точно по време на естетическото обновление и модернизирание на българската приложна графика и все по-засилената употреба на колаж от колегите му плакатисти, несъмнено оказват влияние и на избора му на изобразителни средства в анимацията. Това хетерогенно смесване на техниките, между засилената абстрактност на типажите музикални ноти и абсолютната фиксация на реалността чрез фотографските колажни елементи, придава още по-отчетливо значение на изрезковите символи, които действат като знаци, семантично свързани както с окарикатурения уестърн жанр, така и с вечната история за невъзможната любов.

Режисьорът, който се свързва най-интензивно с използването на хартиена анимационна

изрезка в творчеството си, е Христо Топузанов. Със създаването на първия изцяло изрезков български анимационен филм „Ножичка и момченце“ (1965), неговите търсения са ориентирани колкото към акцентирание върху плоскостността на модернистичното изображение, толкова и към фантазията на детския свят – отново съзнателно търсен елемент при много модернистични художници, като Паул Клее, Раул Дюфи, Марк Шагал, някои гадаисти и сюрреалисти. Неговата материалност е тясно свързана с лудото детско въображение, което може да произтече от апликация на изрезки в цветното хартиено блокче или игра с плоски кукли. Филмите му разкриват детска невинност, игра, стремеж към освобождение на духа и въображението, като по този начин го доближават отново към модерното разбиране в изкуството, което изначално се стреми към ирационалност, примитивизъм, детински наивизъм и завръщане към едни по-ранни, по-истинни форми на съзнанието. Подобно на Робърт Канън от UPA и Топузанов се обръща към детската чувствителност с визуален стил, наподобяващ детските рисунки и апликации, така сякаш този анимационен свят се гледа през очите на самите деца.



| **Илюстрация 3.** „Ножичка и момченце“ (1965, реж. Христо Топузанов)³¹⁰

По отношение на модерните изразни средства не трябва да пропускаме и споменатите материални търсения на нашите режисьори. Филмът „Кравата, която...“ (1967), в съавторство

между Христо Топузанов и Доньо Донеф, черпи от традициите на българското народно творчество, но също така успява умело да вплете и модернистичната естетика, служейки си с

309 Маринчевска, Н. Българско анимационно кино 1915-1995. София: Колибри, 2000, 103.

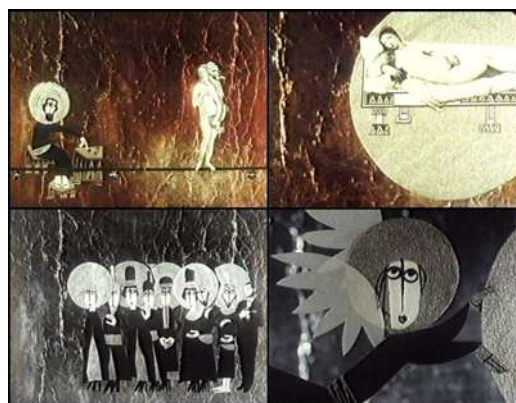
310 Източник: Кадри от филма „Ножичка и момченце“ (1965, реж. Христо Топузанов).

колажна изрезка-обект - кравата-ибришим, която действа както на пространствено релефно, така и на смислово драматургично ниво. Комбинацията между фактурата на панамата за бродирание, конците и колажирания обект, който се превръща в самостоятелен персонаж с характер, ни напомня донякъде на колажните наивистични и цветни творби на италианеца авангардист Енрико Бай. В същото време във филми, като „Стрелбище“ (1966), „Затруднение“ (1967) и „Стари басни“ (1969) на Андонов, се наблюдава една изключителна пластичност в синтеза на структурата и фактурата на множество хетерогенни материали, както и в играта между плоскостност, полуобем, релеф и пълно усещане за обем. Тя отново ни подсеща за пространствените търсения както в експериментите с конструкция на Пикасо, така и в плиткослойните и по-високи конструкции на руските авангардисти, в мерц творбите на Курт Швитерс и в американски асемблажни творби, като кутиите на Джоузеф Корнел, или дори някои асемблажни произведения на Робърт Раушенберг.

Много от нашите анимационни автори започват да използват изрезки с колажен, нееднороден, комбинативен характер, независимо дали се проявяват предимно в декора, като в „Урок по цигулка“ (1968, реж. Христо Топузанов), „Въжеиграчът“ (1969, реж. Иван Веселинов) и други, или пък са част от основната драматургия на филма, като в „Картината“ (1971, реж. Пенчо Богданов), където колажните изрезки имат иновативен „мета“ характер, изобразявайки вече световноизвестни колажни творби, но режисьорите, които се открояват най-много в използването на колажния принцип въобще, съобразявайки се с многопластовите му варианти, през периода на това пионерско за медиума десетилетие в България, са Тодор Динов и Иван Андонов.

Техните авангардни постижения във филми като „Изгонен от рая“ на Динов и най-вече „Есперанца“ на Андонов, създадени в една и съща

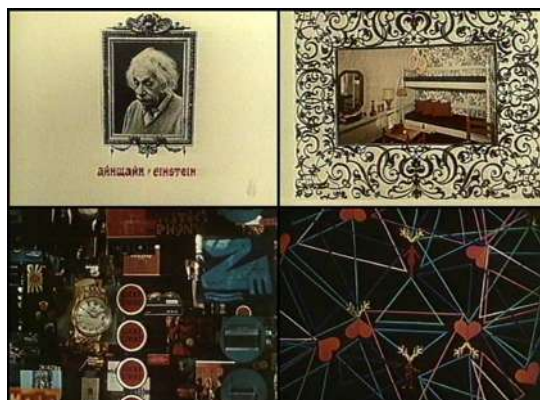
година - 1967-ма, неизбежно имат своите преки или косвени предпоставки, свързани както с личните им биографии, така и с развитието на българския културен живот от средата на 50-те, и някои интересни и любопитни културни събития, които най-вероятно са оказали голямо влияние в разбирането им за колажна естетика и съзнателната ѝ употреба в тези творби, които спокойно могат да се нарежат сред световните анимационни примери на модернистичния канон.



Илюстрация 4. „Изгонен от рая“ (1967, реж. Тодор Динов)³¹¹

Колажно-изрезковият филм на Тодор Динов „Изгонен от рая“ съдържа в себе си на няколко нива както колажните опозиционни съпоставки на игрално заснетите кадри, фотоснимката, колажните изрезки на Венерата от Ботичели и Венерата от Тициан и анимираната хартиена изрезка, така и силна фактурност на декора (доближаваща се до търсенията на конструктивистите) и игра с пространствените измерения (свързваща се с експериментите на Пикасо) - между декора и плоскостните изрезки на преден план, и между обема в натурно заснетите кадри и двуизмерността на анимираните сцени. Както уточнява и Маринчевска: „Същностната разлика между живото триизмерно тяло на актьора и нарисуваната, двуизмерна изрезка създава парадоксални йерархични отношения между персонажите. Скованите пози

на изрезките са стилизирани като църковна стенопис и противопоставени на естественото поведение на актьора.”³¹²



| **Илюстрация 5.** „Есперанца“ (1967, реж. Иван Андонов) ³¹³

„Есперанца“ на Иван Андонов, извеждайки колажния принцип на едно изключително зряло, многопластово, поливалентно и комплексно ниво, всъщност е толкова оригинален и уникален по своята същност филм за българската анимация въобще, който, не само че, по мое мнение, е най-яркият пример за български авангарден анимационен филм, ами също така отива отвъд модернизма, към постмодернистичните колажно-монтажни търсения на редица автори по това време в световната анимация и експерименталното кино.

Заклучение

Процесът на откриване и усвояване на модерността в българската анимационна практика се случва с известно закъснение, което се дължи и на по-късното ѝ развитие, по-принцип, в историята на световната анимация. В случая е най-важно бързото осъзнаване на нашите анимационни автори в тези преходни в културно отношение години и много скоростното им наваксване, изравняване и дори задминаване на някои други международни анимационни примери. Българските анимационни автори осъзнават изобразително-пластичната сила на изрезката и колажа като съществена част на модернистичното изображение, и продължават да я употребяват с изключително многообразие на стилистичните изобразителни решения и техниките за анимиране не само между отделните режисьори, но и между отделните филми на повечето от тях. Изрезковият и колажен медиум помагат на цялата ни анимационна школа да разгърне модерните авангардни течения, които вече са започнали в нея, посредством рисуваната анимация, и да ги надгради както от формалистична, така и от идейна гледна точка.

312 Маринчевска, Н. Българско анимационно кино 1915-1995. София: Колибри, 2000, 116.

313 Източник: Кадри от филма „Есперанца“ (1967, реж. Иван Андонов).

БИБЛИОГРАФИЯ:

- Аврамов, Д., 1994. Летопис на едно граматично десетилетие: Българското изкуство между 1955-1965г. Част първа. София: Наука и изкуство. ISBN 9540201519.
- Айнщайн, А., 2005. Специална и обща теория на относителността. Преводач: Михаил Бушев. София: Прометей. ISBN 9549562515.
- Волков, А., 1974. Мультипликационный фильм. Москва: Знание.
- Динов, Т., 1952. За нашата мултипликация. сп. Кино, бр.5., София: Книгезграф, 8. ISSN C634-2256.
- Маринчевска, Н., 2000. Българско анимационно кино 1915-1995. София: Колибри. ISBN 9545291761.
- Barrier, M., 1999. Hollywood cartoons: American animation in its golden age. New York: Oxford University Press. ISBN 0195037596.
- Bendazzi, G., 2016. Animation: a world history. Volume II: The Birth of a Style -The Three Markets. Boca Raton, FL: CRC Press, Taylor & Francis Group. ISBN 9781138943070.
- Bottini, C., 2016. UPA: redesigning animation. Doctoral thesis. Singapore: Nanyang Technological University.
- Bradley, F. H., 1893. Appearance and Reality. London: S. Sonnenschein; New York: Macmillan.
- Elder, B., 2008. Harmony and Dissent: Film and Avant-Garde Art Movements in the Early Twentieth Century. Waterloo, Ont.: Wilfrid Laurier University Press. ISBN 9781554580286.
- Elder, B., 2013. DADA, Surrealism and the Cinematic Effect. Waterloo, Ont.: Wilfrid Laurier University Press. ISBN 9781554586257.
- Fadina, N., 2016. Fairytale Women: Gender Politics In Soviet And Post-Soviet Animated Adaptations Of Russian National Fairytales. PhD thesis, University of Bedfordshire, UK.
- Greenberg, C., 1966. Modernist painting. In: G. Battcock, ed. The new art; a critical anthology. New York: Dutton, 100-110.
- Holloway, R., 1983. The Short Film in Eastern Europe: Art and Politics of Cartoons and Puppets. In: D. W. Paul, ed. Politics, Art and Commitment in the East European Cinema. London: Palgrave Macmillan UK, 225-251. ISBN 9781349067367.
- Moritz, W., 1998. Restoring the aesthetics of early abstract films. In: J. Pilling, ed. A Reader in Animation Studies. Bloomington: Indiana University Press, 221-227. ISBN 9781864620009.
- Morton, P. W., 2018. The Zagreb School of Animation and the Unperfect. Doctor of Philosophy Thesis. Washington: University of Washington.
- Newton, I., 1846. Newton's Principia: the mathematical principles of natural philosophy. Translated into English by Andrew Motte. New-York: Published by Daniel Adee.
- Oeri, G., 1953. UPA: A new dimension for the comic strip. Graphis. No. 50. Nov./Dec. Vol. 9. Zürich: Graphis press, 470-479. ISSN 0072-5528.
- Pontieri, L., 2012. Soviet animation and the thaw of the 1960s. Eastleigh: John Libbey & Co. ISBN 9780861967056.
- Richter, H., 1951. The Film as an Original Art Form. College Art Journal, 10(2). New York: College Art Association of America, 157-161. ISSN 1543-6322.
- Taylor, B., 2006. Collage: The Making of Modern Art. London: Thames & Hudson. ISBN 9780500286098.
- Whitehead, A. N., 1978. Process and Reality. An Essay in Cosmology. Gifford Lectures Delivered in the University of Edinburgh During the Session 1927-1928. Corrected edition edited by D. R. Griffin and D. W. Sherburne. New York: The Free Press - A Division of Macmillan Publishing Co., Inc. ISBN 0029345804.

ИНТЕРНЕТ И ДРУГИ ДИГИТАЛНИ ИЗТОЧНИЦИ:

Bishko, L., 2007. The Uses and Abuses of Cartoon Style in Animation Introduction. Animation Studies Journal [online]. Volume 2. [прегледан 8 септември, 2021]. Достъпен на: <https://journal.animationstudies.org/category/volume-2/>. ISSN 1930-1928.