

**АНИМАЦИОННИЯТ ТИПАЖ - АНАЛИЗ И РАЗВИТИЕ
1906 – 2012**

**Автореферат на дисертация за получаване на образователна и научна
степен „доктор“**

Докторант: Пенчо Кунчев

Научен ръководител: проф. Иван Веселинов

Департамент „Кино, реклама и шоубизнес“

Нов български университет

2018 г.

СЪДЪРЖАНИЕ

Предмет и цели на изследването.....	5
Първа глава: Типажът в анимационния филм. Същностни характеристики и принципи при неговото създаване.....	9
Втора глава: От Алтамира до Котарака Феликс или усилията на човека да раздвижи статичните рисунки. Първи стъпки на анимационното кино и появата на първите анимационни типажи.....	11
Трета глава: Анимационните типажи във филмите на Уолт Дисни.....	13
III.1. Анимационните типажи и техните автори в новите кинокомпании в САЩ през 1930-те.....	17
III.2. Анимационните типажи и техните автори в големите кинокомпании в САЩ по времето на Дисни.....	19
Четвърта глава: Анимационният филм в Европа, Япония, Китай, Аржентина и Австралия и някои по-интересни типажи в него преди Втората световна война.....	21
Пета глава: Стачката през 1941 и създаването на студията UPA....	29
V.1. Основни насоки на развитие на анимационния типаж след Дисни.....	30
V.2. Карикатурен типаж.....	30
а) карикатурно-лаконичен.....	30
б) карикатурно-декоративен.....	32
в) карикатурно-художествен.....	34
V.3. Реалистичен типаж.....	36
Шеста глава: Влияния на някои течения в изобразителното изкуство върху художественото оформление на типажа и декора в анимационния филм.....	39

Седма глава: Развитие на анимационния типаж в България.....	44
VII.1. Карикатурен типаж.....	45
а) карикатурно-лаконичен.....	45
б) карикатурно-декоративен.....	48
в) карикатурно-художествен.....	49
VII.2 Реалистичен типаж.....	51
Заклучение.....	53
Справка за приносите.....	55
Публикации на Пенчо Кунчев 2014-2017.....	56

ПРЕДМЕТ И ЦЕЛИ НА ИЗСЛЕДВАНЕТО

Предметът на настоящето изследване е в областта на анимационното кино. Анимационният типаж е най-важният компонент в анимационния разказ. Той всъщност е актьорът в анимационния филм, и е резултат от творческите търсения на режисьора и художника, от чиято ръка той се „ражда“. Настоящият труд има за цел проследяване неговото развитие от зората на анимационния филм до наши дни, т.е. той се разглежда в контекста на историческото развитие на този вид кино.

Интересно е да се отбележи, че като се изключат многобройните наръчници за това как да рисуваме лесно и бързо „аниме“ типажи, приказни феи, принцове, могъщи рицари или гигантски мускулисти човекоподобия с мечове и шлемове, специализираната литература разглеждаща развитието на анимационния типаж е сравнително рядкост. В една или друга степен тази тема е засегната в някои книги посветени на изкуството на анимационния филм като например „Техники на рисувания филм“ на Джон Халас и Роджър Манвел (Halas & Manvel, 1959), „Cartoon Animation“ на Престън Блеър (Blair, 1994), „Българско анимационно кино 1915-1995“ на Надежда Маринчевска (Маринчевска, 2001), „Рисуване за анимация“ на Пол Уелс и Джоана Куин (Wells & Quinn, 2009), „Драматургичното пространство на анимацията“ на Невелина Попова (Попова, 2016) както и в статии в периодични издания като „Типажът в рисувания филм“ на Тодор Динов (Динов, 1964) в сп. Киноизкуство.

Целта на изследването е диахронен и синхронен анализ на анимационния типаж във филми от различни държави, школи и творци.

Във връзка с тази цел трудът си поставя следните задачи/въпроси:

1. Да систематизира развитието на анимационния типаж.
2. Да запознае с постигнатото в тази област както от историческа така и от художествена гледна точка.
3. Да послужи като база в търсенето на нови изобразителни решения.

Избрана е възможността със седем глави да се отговори на тези задачи/въпроси:

В **първа глава**, състояща се от 15 страници, подробно се разглеждат същностните характеристики на анимационния типаж, принципите при неговото създаване, както и характерните му особености свързани с драматургията на филма. Разглеждат се факторите, които влияят при неговото създаване – художествени и комерсиални, както и връзките му с комикса и карикатурата. Разглеждат се отклоненията от реалните пропорции, стилизацията на

формите, стилистичното единство както между типажите помежду им така и между типажите и декора и т.н.

Вниманието се насочва и към т.нар. антропоморфични типажи, т.е. персонажи, които се движат и държат като хора. Подчертава се и значението на т.нар. еталонен лист на типажа.

Във **втора глава**, която се състои от 15 страници, се разкриват многовековните опити на човека да раздвижи статичното изображение – от пещерните рисунки на праисторическия човек до оптичните играчки и уреди и първите публични прожекции през 1889г. на „оптичния театър“ на Емил Рейно. Разглеждат се първите появили се върху филмовия екран анимационни типажи, някои от които дори печелят популярност съизмерима с тази на тогавашните звезди на игралното кино. Отразва се и много разпространеното в тези години превръщане на герои от вестникарските комикси в анимационни типажи.

Трета глава, състояща се от 77 страници, е посветена на проследяване и анализиране на типажи в някои от най-известните филми на Уолт Дисни, а също и влиянието на редица европейски художници както върху тяхното изобразително решение така и върху изобразителното решение на целия филм.

Разглеждат се анимационните типажи и техните автори в новите кинокомпании в САЩ през 1930-те. Проследява се разрастването на студиите и създаването на типажи специално за анимационното кино вместо заимстването им от комиксите. Подчертава се значението на появата на звука в рисуваните филми.

Обръща се внимание върху стремежа на производителите да създават предимно филми за забавление с цел откъсване на зрителя от депресиращата го реалност на икономическата рецесия и безработица през 1930-те.

Четвърта глава в рамките на 78 страници проследява появата и развитието на анимационния филм в Европа, Япония, Китай, Аржентина и Австралия и някои по-интересни типажи във филмите възникнали там преди Втората световна война. Вниманието се насочва и към тъй нареченото „чисто кино“ и абстрактната анимация, където типажите са всъщност геометрични форми, движещи се светлини и сенки или предмети от всекидневието.

Пета глава се състои от 125 страници и в своето начало запознава със стачката през 1941г. и създаването на студията UPA, която лансира нов, различен от този на Дисни изобразителен стил, поставяйки по този начин началото на развитието на модерния анимационен типаж.

Разглежда се и теорията на МакКлуд, която се опитва да идентифицира три насоки на развитие на визуалните изкуства, включително и анимационното.

Прави се обширен преглед на развитието на анимационния типаж след Дисни, като се поставя в две основни направления – карикатурен, с три подгрупи: карикатурно-лаконичен, карикатурно-декоративен и карикатурно-художествен, и реалистичен, изхождащ от рисунката от натура. Подробно се анализират някои от най-характерните и с висока художествена стойност типажки, които очертават дадените направления. Предмет на анализ са предимно тези, които със своята оригинална и новаторска визия служат като художествени отправни еталони и допринасят за постоянно разширяващото се многообразие в модерния анимационен филм.

Шеста глава в 40 страници разказва за влиянията на различни течения в изобразителното изкуство както върху художественото оформление на типажа така и върху цялостното изобразително решение на филма. Правят се сравнения между произведения на изобразителното изкуство, представящи определено художествено направление, и стилистиката както на отделни детайли или кадри така и на цялостната филмова творба.

В седма глава, която е с обем от 60 страници, се разглежда развитието на типажа в българския анимационен филм – от неговото създаване, през златните години, когато се формира т.нар. българска анимационна школа, през 1970-те и 1980-те години на „новата вълна“ и до наши дни. С цел постигане на по-голяма яснота при съпоставянето и конструктивното изследване и тук се прилага използваното в глава пета на настоящия труд категоризиране на анимационните типажки.

Методологията, с която се борава е предимно сравнителния анализ, но може да се прибави и интердисциплинарния подход при изясняването на художествените фактори в отделните държави, школи и творци, които влияят върху създаването на анимационния типаж.

ПЪРВА ГЛАВА

ТИПАЖЪТ В АНИМАЦИОННИЯ ФИЛМ. СЪЩНОСТНИ ХАРАКТЕРИСТИКИ И ПРИНЦИПИ ПРИ НЕГОВОТО СЪЗДАВАНЕ

Анимационните типажки са всъщност героите на анимационния филм. Още от самото негово зараждане те представляват най-голям интерес за зрителите. Дълъг е списъкът на знаменити нарисувани „звезди“: Котарака Феликс, Бети Буп, Мики Маус, Уди Кълвача, Розовата Пантера... През 1920-те години Котаракът Феликс е почти толкова популярен колкото Чарли Чаплин – наричан бил дори „Чарли Чаплин на анимацията“.

В днешно време като че ли е невъзможно анимационни герои да се сдобият с популярност подобна на тази на техни побратими от миналото. Една от причините е вероятно огромното количество сериали излъчвани по телевизионните канали, както и големият брой филми разпространявани в „мрежата“, което по някакъв начин „размива“ вниманието на зрителя вкарвайки го в невъзможност да оцени по достойнство някои по-стойности творби.

Какво всъщност представлява високо-художественият анимационен типаж?

Той се отличава със своята солидна и убедителна рисунка, умела стилизация, специфични пропорции както и със собствена и неповторима характеристика.

Важно е и да се знае, че нарушаването на реалните пропорции във фигурите на животните и хората е един от основните принципи при създаването на анимационния типаж, чрез което се постига характеристиката на героя.

Твърде значима функция в анимационните филми има преувеличаването – както в пропорциите на типажите, с което се постига желаната характеристика, така и в техните движения с цел подчертаване на емоционални състояния, определени действия или жестикулации. Преувеличаването както и стилизирането са естетически и функционално присъщи на този вид изкуство.

Има разбира се и немалко изключения от казаното дотук, т.е. има редица забележителни анимационни филми, в които са спазени реалните пропорции, без това да навреди на качествата на произведението.

Високохудожественият типаж носи преди всичко характерните особености на своя герой. Животинската или човешката фигура се натовазва с определени отличителни белези, които я превръщат в същество различно от останалите, превръщат я в уникален анимационен герой.

Когато художник-постановчикът създава типаж с определена положи-

телна или отрицателна характеристика, той трябва да се съобразява със създадената за нея представа у широката публика благодарение на други филми, сериали или книжни илюстрации.

В голяма част от анимационните филми животинските персонажи се движат и държат като хора. Това е тъй нареченият **антропоморфизъм**, широко използван особено в творбите насочени към детските зрители.

Конструкцията на типажа може да отразява и емоционалната характеристика на героя докато неговите дрехи както и тяхното оцветяване могат да добавят допълнителен шрих към неговия цялостен драматургичен характер.

Описаните дотук изобразителни характеристики на героите в никакъв случай не биха могли да се приемат като някакво общовалидно правило. В зависимост от драматургичните особености на филма художник-постановчикът в сътрудничество с режисьора може да прави свои творчески вариации и интерпретации.

Съществуват два основни принципа, които е необходимо да бъдат спазвани при създаването на анимационния типаж. **Първият** изисква *анимационният герой да бъде в състояние да съхрани визуалната си индивидуалност от която и да е гледна точка да бъде възприет*. **Вторият** принцип е, че *рисунката на героя трябва да бъде лесна за усвояване от аниматорите*, както и че *неговата конструкция да позволява максимална мобилност*.

Изгледът на анимационния типаж в различни положения както и съотношението му към останалите персонажи се уточняват в т.нар. еталонни листове.

Нерядко в анимационните филми се налага неодушевени предмети да играят роля на живи герои.

Природни форми или явления също могат да бъдат представени като анимационни типажии чрез прилагането и на метаморфозата – едно от най-характерните и интересни изразни средства в анимационното кино.

Аниматорът е всъщност актьор с молив в ръката. Той обаче може да създава много повече персонажи и типажии отколкото живия актьор тъй като възможностите на рисунката са безгранични.

ВТОРА ГЛАВА

ОТ АЛТАМИРА ДО КОТАРАКА ФЕЛИКС ИЛИ УСИЛИЯТА НА ЧОВЕКА ДА РАЗДВИЖИ СТАТИЧНИТЕ РИСУНКИ. ПЪРВИ СЪТЪПКИ НА АНИМАЦИОННОТО КИНО И ПОЯВАТА НА ПЪРВИТЕ АНИМАЦИОННИ ТИПАЖИ.

Опитите за раздвижване на рисунката са почти толкова стари, колкото е и самото човечество. Примери на опити за раздвижване на животински и човешки персонажи могат да бъдат открити по време на цялата история на човечеството.

Въпреки че фотографията е изнамерена през 1830 г. повечето от уредите за възпроизвеждане на движението, които се появяват през 19 век и носещи странни имена като **фенакистоскопи**, **зоотропи** или **праксиноскопи**, ползват рисунки, а не фотографии.

Рисунката на типажите в тях е близка до натурата и наподобява изображенията в широко разпространените и служещи за забавление през 19 век карти за игра, фигурки за домашен театър и др.

Киното е единственият вид изкуство, който има своята рождена дата – 28 декември, 1895г. а мястото е Париж. Интересното в случая е, че за рисуван филм тогава не се говори нищо, а то именно поради факта, че той е изнамерен преди откритието на братята **Огюст и Луи Люмиер**.

На Световното изложение в Париж през **1889г.** **Емил Рейно** показва своя „оптичен театър“. С помощта на изработения от него **праксиноскоп**, за първи път върху екран се прожектират движещи се рисунки, в които типажите са с почти реални пропорции.

През **1896г.** английският карикатурист **Джеймс Стюърт Блектън** създава първия рисуван анимационен филм „**Хумористични фази на смешни лица**“, в който типажите се родят с вестникарските карикатури от това време.

Емил Кол е автор на „**Фантасмагория**“ (**1908**) - първият френски анимационен филм, в който опростените рисунки носят белезите на примитивизма.

През **1909г.** на екран излиза „**Малкия Немо**“ на **Уинзър МакКей**, за когото френският теоретик **Клоди Коломб** пише, че е „първият, който пренася върху екрана персонажи от комиксите“. Типажите в неговите филми са близки по стил с ар нуво.

Типажи от вестникарските комикси пренасят върху екрана и автори като канадеца **Раул Баре** и американците **Чарли Бауърс** и **Джо Хериман**.

Разрастващата се продукция и индустриализация на анимацията води до

изнамирането на техниески нововъведения като например **перфорацията, прозрачната плака, панорамата и ротоскопията**, които повишават качеството на филма и улесняват процеса на неговото създаване.

Единственият качествен сериал от това време е „**Котаракът Феликс**“ на **Пат Съливан**. Персонажът, създаден от **Ото Месмер** е един от малкото запазили своя чар и успех до наши дни, благодарение на своята силна характеристика и убедителен, доближаващ се до стилистиката на графичното лого рисунок. Котаракът Феликс е най-популярният анимационен герой до идването на Мики Маус.

В зората на своето съществуване анимационното кино създава и своите първи типаж, някои от които стават почти толкова популярни колкото и тогавашните кумири на игралното кино. Динозавърката Гerti на Уинзър Мак-Кей е първият герой на модерния анимационен филм, а рисунките на Емил Кол стават предвестници на модерния анимационен типаж, който ще се появи след повече от 40 години.

ТРЕТА ГЛАВА

АНИМАЦИОННИТЕ ТИПАЖИ ВЪВ ФИЛМИТЕ НА УОЛТ ДИСНИ

Името на Уолт Елиас Дисни става синоним на анимационното кино. Този феномен няма еквивалент в останалите видове кино. Неговата естетика се превръща в стандарт.

През 1922-27г. в своята компания Лаф-о-Грамс Филмс, а после и в Лос Анджелос, Дисни създава серията „Комедиите на Алиса“, в които съчетава рисунка с реален персонаж. През 1927г. той се връща към изцяло рисуванния филм със серията „Осуалд-щастливият заек“.

След разрыв в отношенията с продуцента Чарлз Минт Заекът Осуалд продължава екранния си живот, но вече под марката на Минт. През 1928г. Дисни лансира нов персонаж – Мишока Мики, по-известен като **Мики Маус**, чийто визуален баща е **Юб Айуъркс**. Според аниматора Фред Мур „тялото на Мики се рисува като закръглена круша“ (Finch, 1993, p. 150).

Мики се появява за първи път в „Безумния аероплан“ (1928), след което в „Параходчето Уили“ (1928) – първият анимационен филм със синхронизиран звук.

„Танцът на скелетите“ (1929) е първият филм от поредицата „Глунави симфонии“ (1929-1939). За отбелязване в него е разнообразната и пълна с остроумни находки виртуозно анимирана хореография на реалистично нарисованите скелети.

Като партньори на Мики се появяват и два кучешки персонажа - **Плут** и **Гуфи**. Гуфи, за разлика от Плуто, е облечен и ходи като човек.

Две млади представени като хора дървета са главните герои в „Цветя и дървета“ (1932) – първият цветен анимационен филм. През 1932г. пък е премиерата на „Трите прасенца“, които са миловидни и със закръглени форми, докато злият вълк със своя мощен гръден кош и малка глава с големи челюсти се превръща в еталон за „големия и страшен вълк“.

В една от сериите от „Глупавите симфонии“ Дисни лансира нов типаж – **Патока Доналд**, чиято конструкция напомня на ходещ чайник. През 1930-те години Дисни насочва естетиката на своята анимация към очовечаване, изисква от своите аниматори животинските типаж да играят като живи актьори, т.е. да бъдат **антропоморфични**.

Дисни изпробва нови техники, с които внедрява по-голям реализъм, като подготовка за своя първи дългометражен филм. В „Старата мелница“ (1936) за първи път се използва конструирана от Юб Айуъркс, по подобие на тази на

Бертолд Бартош, многопланова камера за постигане на дълбочина на изображението. Според Стивън Кавалие „този филм бележи насочването на анимацията към реализъм и е вероятно най-напредналият в техническо отношение филм на Дисни от това време“ (Cavalier, 2011, p. 118).

Оттук нататък следва нов етап – анимиране на човешки същества. Дисни заявява своето намерение да направи дългометражен анимационен филм със заглавие „**Снежанка и седемте джуджета**“.

Тъй като неговите аниматори нямат достатъчно опит в анимирането на човешки персонажи, се прилага техниката на **ротоскопията**. Снежанка става любим герой на широката публика. Джуджетата със своята карикатурност се различават като стил от по-реалистично нарисуваната Снежанка. Забележителна е обаче индивидуалната характеристика на всяко едно от тях.

Премиерата е на 21 декември 1937г. Това е първият в света цветен и озвучен дългометражен анимационен филм.

Главният герой в „**Пинокио**“ (1940) е представен като млад американец в баварски костюм. Майсторът на дървени играчки **Джепето** изглежда като немец от старите времена. **Синята фея** прилича на холивудска звезда и с нейния основан на ротоскопията рисунък се отличава от по-карикатурния характер на останалите типажки. Майсторът на кукли **Стромболи** със своето огромно тяло, дълга брада и дебели вежди излъчва агресивност и злоба. Глуповатостта на **Котарака Гедеон** и лукавостта на **Лисицата** ги превръщат в атрактивна водевилна двойка.

През 1938г. Дисни стига до идеята за дългометражен анимационен филм със заглавие „**Фантазия**“ като концерт от музикални пиеси дирижирани от Леополд Стоковски и илюстрирани от неговите художници. След като се изслушват стотици музикални произведения се избират седем от тях.

Първото е „**Токата и Фуга във Фа минор**“ от Йохан Себастиан Бах, визуално интерпретирана с помощта на абстрактни форми. Сюитата „**Лешникотрошачката**“ на Пьотър Илич Чайковски е балетна музика и художниците на Дисни я правят като поредица от анимационни танци: „**Танцът на Захарната Сливово Фея**“, „**Китайски танц**“, със закръглени и подобни на монахини типажки на гъби, „**Танцът на флейтите**“, „**Арабски танц**“, „**Руски танц**“, в който магарешки бодили се трансформират в танцуващи казаци, и „**Валсът на цветята**“. Американският аниматор Джулс Енгел окачествява „Лешникотрошачката“ като „един монумент на илюстрацията и едно от най-добрите произведения в изкуството на киното“ (Allan, 2007, p. 152).

Главен герой в „**Чиракът на Магьосника**“ е Мики Маус. Типажът му е вече триизмерен - със своите собствена светлина и сянка, както и с хвърлената си сянка се вписва успешно в реалистично нарисувания декор. Тази история е апотеоз на дългия път на Дисни извървян след „Параходчето Уили“.

Рисунъкът на типажите в **„Пролетно тайнство“**, разказ за сътворението на света, е реалистичен и със своето точно пресъздаване на праисторическите животни се доближава до научната илюстрация.

Може би най-противоречивата част на филма е **„Пасторална симфония“** по музиката на Лудвиг ван Бетховен в която типажите с приятно закръгления си рисунък са с най-комерсиален характер.

Рисунката на животините в **„Танцът на часовете“**, по музика на Амилкаре Понкиели, се опира на реалистичната им визия като в нея се въвеждат както карикатурни така „очовечаващи“ елементи.

В изградената върху музиката на Модест Мусоргски **„Нощ над голата планина“** магьосниците и измъчените души се рисуват с бял рехав контур – нещо съвсем ново в анимацията.

Образността на **„Фантазия“**, чиято премиера е на 13 ноември, 1940г., принадлежи на 1930-те години, но отнесена към миналото и бъдещето тя достига свой вид уникалност, превръщайки се в истински феномен.

„Дъмбо“ (1941) е история за малко слонче, което открива, че може да лети. Типажите са с конструкция близка до натурата, със закръглени форми и симпатично изражение. „Сюрреалистичните елементи във филма предвещават бъдещото сътрудничество на Дисни с Дали“ (Allan, 2007, p.130).

За типажите на сърни и елени в **„Бамби“ (1942)** Кристофър Финч отбелязва, че „художниците на Дисни се стремят към един безпрецедентен в историята на анимацията натурализъм“ (Finch, 1997, p. 266).

След влизането на САЩ във Втората световна война Дисни създава филми по поръчка на министерството на отбраната като **„Лицето на фюрера“ (1942)** с Патока Доналд и **„Образование за смърт“ (1943)**, в който Хитлер е представен като герой от Вагнерова пародия.

Губейки европейския филмов пазар заради войната, САЩ насочват погледа си към Латинска Америка. След едно пътуване там Дисни създава **„Saludos Amigos“ (1943)**, в който заедно с Доналд и Гуфи се появява и „новака“ папагала Хосе, както и **„Тримата кабалерос“ (1945)** с мексиканския петел Панчито, чиято глава е увенчана с голямо сомбреро.

„Дестино“ е замислен като комбинация на анимация и реално заснети кадри. Идеята за филма възниква при среща на Дисни със Салвадор Дали. По различни причини обаче работата по филма се прекратява.

През **1950г.** Дисни представя първия си дългометражен филм след 1942г. – **„Пепеляшка“**, в който съжителстват реалистични и карикатурно решени типажки.

Смятаният за най-слаб дългометражен анимационен филм на Дисни **„Алиса в страната на чудесата“ (1951)** е критикуван за смесването в него на елементи, които не изглеждат, че принадлежат към един и същи филм.

Следват „Питър Пан“(1953), също така безпроблемно комбиниращ реалистична и карикатурна рисунка, „Лейди и Скитника“ (1955), в който натурно нарисованите кучета се държат като хора, и „Спящата красавица“ (1959), където се смесва ротоскопия с една по-съвременна стилистика. През 1961г. на екран излиза „101 далматинци“ отново с кучешка история и с **ксе-роксно копиране на контура върху плаката**. Човешките типажи се рисуват по-свободно, без да се наподобява фотографската реалност.

В „Мери Попинс“(1964), безспорен хит във филмовата индустрия, рисованите типажи играят в съвършен синхрон със живите актьори.

“Книгата на джунглата“ (1967) е последният филм на Дисни, чиято премиера той не дочаква. Умира на 15 декември, 1966г. За първи път движението и поведението на типажите са подчинени на актьорското поведение на тези, които ги озвучават.

В „Аристокотки“(1970), подготвен още преди смъртта на Дисни, главните герои са миловидни котки, чиито артистичен контур и по-декоративна трактовка са идентични с тези на декора.

След войната, сякаш за да отговори на предизвикателствата на бурно развиващото се модерно изкуство, студията на Дисни продължава художествените търсения в посока осъвременяване на анимационния типаж. С цел обогатяване на изобразителните средства Дисни черпи вдъхновение и от съкровищницата на европейското изкуство. В екипа си привлича и едни от най-талантливите художници от чужбина.

Опирайки се на реалистичната рисунка типажите на Дисни претърпяват развитие в посока на усложняване на рисунъка, на по-голяма стилизация и освободеност на контура. Въпреки това обаче те остават в плен на един комерсиален и общодостъпен реализъм, станал известен с нарицателното име „стилът Дисни“. Така или иначе Дисни остава най-значителната фигура в историята на анимационното кино, без когото не бихме могли да си представим развитието на масовата култура през давадесетия век.

III.1. АНИМАЦИОННИЯТ ТИПАЖ И НЕГОВИТЕ АВТОРИ В НОВИТЕ КИНОКОМПАНИИ В САЩ ПРЕЗ 1930-ТЕ ГОДИНИ

Поради разширяващия се пазар и нарастващ успех на киното, през 1930-те години анимационните студии се разрастват. Сериите основани на комикси намаляват, тъй като новите романи в картини не са комични и това притеснява продуцентите. Според тях филмът трябва да е смешен, в резултат на което акцентът се премества върху създаване на типаж специално за него.

Най-важно значение за развитието на анимационното кино през 1930-те години обаче има приложението на звука - техническо нововъведение, което привлича и нова публика. Това е време на творчески кипещ и пробуждане – едно от най-славните десетилетия за анимацията, началото на нейните златни години.

През 1914г. **Джон Рандолф Брей** основава своя студия, в която през **1914-17г.** и **1922-23г.** създава първия анимационен сериал „**Полковник Хеза, лъжецът**“ със стилистика на типажите близка до тази на вестникарските комикси.

През **1940г.** **Уолтър Ланц** в един епизод на „**Анди, чук-чук**“ представя новия типаж **Уди Кълвача** – най големият успех на Ланц. Според Мишел Рудевич „башинството на Уди Кълвача се размива в „собствеността“ на шоубизнеса и анимацията“ (Roudevitch, 1989, p. 69). Уди Кълвача става типичен персонаж на 1940-те години в Америка.

В студията на Ланц през **1954г.** **Текс Ейвъри** създава нов персонаж с топчесто тяло и детинско излъчване – **Пингвинчето Чили Уили**.

Юб Айуъркс анимира всички класически творби на Дисни до 1930г, след което го напуска и основава своя студия. В нея лансира нов персонаж – **Жабока Флип**. Освен че не прилича на жаба този типаж твърде много напомня на Мики Маус. През **1933г.** се появяват още два сериала, но поради слаб зрителски интерес производството им е спряно и Айуъркс се връща на работа при Дисни.

Амаде Дж. ван Бойрен в своята студия създава сериалите „**Том и Джери**“, за две момчета поставени в различни ситуации, „**Мечето Куби**“ и „**Малкият крал**“, които приключват без успех. През 1933-34г. студията под ръководството на **Бърт Джилет** произвежда сериалите „**Парад на дъгата**“, „**Тролеят в Тунервил**“ и „**Котаракът Феликс**“ – повторение на персонажа на Ото Месмер и Пат Съливан. През 1936 г. студията се затваря.

В създадената от **Пол Тери** студия Aesop's Fables Studio възниква серията „**Басните на Езоп**“. В „**Плъхове в неговия таван**“ (1927) типажите са хилави подобия на Мики Маус. През 1930г. основава нова студия „**Теритуунс**“, в която се произвеждат сериите „**Гъсокът Ганди**“ (1938), „**Могъщият ми-**

шок“ (1946), с типаж хибрид между Мики и Супермен, и „Хекъл и Джекъл“ (1946). Те нямат зрителски успех и през 1955г. Тери продава студията си.

Една от най-процъфтяващите студии, наред с тази на Дисни през 1920-те години, е тази на **братята Флайшър**. След края на Първата световна война започват работа над сериала **„Извън мастилницата“**, в който актьорът и анимираните персонажи играят в пълен синхрон. Типажът на главния герой, Клоунът Коко, за чиято основа позира Дейв Флайшър, се отличава с мек и заоблен рисунък, а цялостният му силует напомня на островърх триъгълник. През 1929г. Флайшър започват работа над сериала **„Толкартуун“**, в чийто шести епизод се появява **Бети Буп** нарисувана от **Грим Натуик**. Този типаж се характеризира със странна смесица на облечено с оскъдна рокля тяло с почти реални пропорции и с поставена върху него карикатурно нарисувана глава.

През **1933г.** на екран излиза **„Попай Моряка“**, в който Макс Флайшър поставя край Бети Буп персонажа на Попай – популярен комиксов герой нарисуван от **Елзи Сегар**. При адаптирането му в анимационен герой се използват кръгове и елипси – главата е кръг и елипса, тялото три кръга и т.н.

На **18 декември, 1939г.** е премиерата на дългометражния **„Гъливер в страната на лилипутите“**. Типажът на Гъливер е създаден изцяло с ротоскопия, докато джуджетата са анимирани по традиционния начин.

Впечатлена от успеха на комикс за **Супермен**, създаден от **Джери Сиджел** и **Джо Шъстър**, Парاماунт предлага на Флайшър да направят по него анимационен сериал. За първи път в историята на анимацията се доказва, че е възможно традиционно анимиране на реалистични човешки същества.

Тоталната зависимост от Парاماунт, недостатъчното внимание върху естетическите проблеми, слабият търговски нюх, липсата на права върху анимационните типажи, пренебрежението към търговията със съпътстващи филма стоки, както и рекламата на самите филми, всичко това води до загуба на битката с Дисни. Така или иначе в съзнанието на публиката остават имената на Попай Моряка и Бети Буп като едни от най-забележителните типажи в историята на анимационното кино.

III.2. АНИМАЦИОННИТЕ ТИПАЖИ В ГОЛЕМИТЕ КИНОКОМПАНИИ В САЩ ПО ВРЕМЕТО НА ДИСНИ

Във времето на икономическа рецесия и безработица през 1930-те години, анимационните филми, подобно на музикалните комедии, предлагат възможност за откъсване от депресиращата реалност. Големите филмови компании откриват анимационни студии, където срещу минимално заплащане се произвеждат главно филми за забавление.

Студията „УОРНЪР БРОС“ започва дейността си в началото на 1930-те години. Първите режисьори в нея са **Хю Харман** и **Рудолф Изинг** - бивши сътрудници на Дисни. През **1936г.** новодошлият там **Текс Ейвъри** завършва „**Златокопачи 49**“, с който филм представя персонажа на **Прасето Порки**. След големия му успех създава типажа на **Патока Дафи**. Той се появява в „**Патешкия лов на Порки**“ (**1937**), след което постепенно се превръща в антропоморфичен типаж.

През **1938г.** **Бен Хардауей** в „**Заешкия лов на Порки**“ лансира **Бъгс Бъни** - един от най-успешните персонажи на студията. С белите ръкавици на ръцете и големите стабилни ходила този заек напомня на „стила Дисни“.

Боб Клампет, смятан за един от най-добрите режисьори на Уорнър, режисира много заглавия с **Бъгс Бъни** и **Порки Пиг**. Той е първият, който раздвижва филмовите надписи, вкарвайки в тях персонажи или сцени от самия филм. Създава и филми-пародии като „**Царевичен концерт**“ (**1943**) по „**Фантазия**“ на Дисни както и смятания за едно от най-хубавите му произведения „**Яката черна мацка и седемте джуджета**“ (**1943**), вариация на също дисниевата „**Снежанка**“, в който главната героиня е секси типаж, а джуджетата са седем негърчета.

През **1946г.** Клампет прави малък типаж на жълтото канарче **Тити**, появяващо се заедно с **Котарака Силвестър** в „**Чуруликацията кейк**“ (**1947**), режисиран от **Фриц Фреленг** и отличен с Оскар.

По време на войната студията също прави филми с военна тематика използвайки подобно на Дисни утвърдени свои типаж. **Чък Джоунс** се прославя със своя „**Кон от запаса**“ (**1942**). Този типаж е един от най-сполучливите, в който не е приложен никакъв антропоморфизъм

През **1942г.** Джоунс режисира „**Момчетата от Доувър**“, чиито стилизирани типажки оказват влияние върху формирането на стила на УРА.

Чък Джоунс е автор и на серията с **Пепе льо Пьо** (**1949**) – малък скунк, карикатура на френски любовник, на много успешната серия „**Бързоходеца**“ (**1949-?**), в която **койот** гони **птицата Мими** без никога да я улови, на „**Побеснелият паток**“ (**1953**), в който **Дафи** си взаимодейства с аниматора, „**Една**

жабешка вечер“ (1955) с персонажа на пеещата жаба **Мичигън Джей Фрог** както и на вдъхновената от Вагнер комедия **„Какво е опера докторе?“ (1957)** с Бъгс Бъни дегизиран като Брунхилда.

В **„Бързия Гонсалес“ (1955)** на **Робърт МакКимсън** дебютира най-бързият мишок в Мексико – миниатюрен типаж с малко тяло, тънки крайници и голяма глава увенчана със сомбреро.

През 1960-те художественото ниво на филмите постепенно спада и студията се закрива през 1969г.

Успехът на Дисни подтиква ръководството на Метро Голдуин Майер (МГМ) да започне производство и на анимационни филми. Така през **1939г. Хю Харман** и **Рудолф Изинг** създават **„Щастливи хармонии“** с чудесни типажки, декори, анимация и богат колорит.

През 1937г. МГМ отваря своя анимационна студия. В нея през **1943г. Текс Ейвъри** прави **„Червената шапчица“** - най-успешният филм на МГМ. В него вълкът е забавляващ се със секси шоугърла в нощен клуб градски мошеник.

През **1939г. Харман** създава **„Мир на Земята“**, в който хората се самоунищожават, след което светът е населен само с животни. Същата година филмът е отличен с Оскар. Със същата награда е удостоен и **„Млечният път“ (1940)** на **Изинг** - пътешествие в космоса на три миловидни котенца.

През **1940г.** на екран излиза **„Котето получава обувката“** на **Уйлям (Бил) Хана** и **Джоузеф (Джо) Барбера**, в който за първи път се появяват типажите на котарака **Том** и мишока **Джери**. Поради зрителския им успех се започва работа по сериал, който впоследствие ще получи 7 Оскара и 6 номинации.

Типажите на Том и Джери не се отличават с никакви художествени нововъведения. Могат да се открият прилики между Том и котарака Силвестър, а Джери в известен смисъл изглежда като умалено подобие на Том.

Като цяло типажите в анимационните филми произведени в Уорнър и МГМ са антропоморфични, но в същото време запазват своето животинско поведение. Много често те не носят дрехи както повечето от типажите на Дисни, но за разлика от тях деформациите и рисунъчните преувеличения с цел постигане на по-голяма експресивност са много по-силно изразени. Рисунъкът обаче в повечето случаи си остава все така заоблен, в близък до реалистичната първооснова стил.

ЧЕТВЪРТА ГЛАВА

АНИМАЦИОННИЯТ ФИЛМ В ЕВРОПА, КИТАЙ, ЯПОНИЯ, АРЖЕНТИНА И АВСТРАЛИЯ И НЯКОИ ПО-ИНТЕРЕСНИ ТИПАЖИ В НЕГО ПРЕДИ ВТОРАТА СВЕТОВНА ВОЙНА

Анимационният филм в предвоенна Европа се прави предимно в Германия и Франция, както и в някои други държави. Интерес представлява и появата на този вид кино в Япония и Китай.

В началото на 1920-те столицата на модерното изкуство е Париж. **ГЕРМАНИЯ** обаче, която е победена в Първата световна война, не желае да следва теченията във френското изкуство и създава свои като експресионизма например. С появата на абстракционизма усилията се насочват и към намиране на кинематографичен еквивалент на това ново течение в изкуството.

В Берлин по време на Ваймарската република, се появява **експерименталното абстрактно кино**. Търсейки съюзник в музиката, която както и киното е времево изкуство, художници създават филми, чиито заглавия ги оприличават по-скоро на музикални творби отколкото на кинопроизведения.

Валтер Рутман е автор на филми като „Игра на светлината, Опус 1“ (1921), „Опус 2“ (1921), и „Опуси 3 и 4“ (1924-1925), които изглеждат като раздвижени модернистични картини.

Викинг Егелинг през 1924г. завършва седемминутната „**Диagonalна симфония**“ състояща се от групиращи се в композиции, чезнещи и отново появяващи се геометрични овални и ръбести линейни форми.

Ханс Рихтер е кубист и дадаист. Интересни са неговите анализи за абстрактната анимация: „Свидетели сме на дематериализиране на предметите в каквато и да е форма и тяхното филмово претворяване с помощта на светлината - светлината с нейната прозрачност и въздушност като поетичен, драматичен и творчески материал“ (Richter, 1963, str.278).

Рихтер е автор на филмите „**Ритъм 21**“ (1921), „**Ритъм 23**“ (1923), „**Ритъм 25** (1925) – премествания на геометрични форми с различна наситеност на сивото създаващи илюзия за пространственост. Във „**Filmstudie**“ (1926) комбинира анимация с живо действие. Във „**Фантоми преди закуска**“ (1928) разнообразява изразните си средства с ползването на негативи и позитиви, с връщане на филмовата лента, анимация на летящи предмети...

Оскар Фишингер също се посвещава на абстрактната анимация създавайки „**Студии 1-12**“, а появата на звука в киното му помага да илюстрира с помощта на абстрактни графични средства музикални произведения във фил-

ми като „Студия 6“ (1930), „Унгарски танц“ (1930), „Композиция в синьо“ (1935) и „Оптична поема“ (1938).

Авторите на абстрактни филми обогатяват езика на анимацията със съвършено нови изразни средства. Типажите в техните филми са всъщност абстрактни геометрични форми. Тези творби представляват и един нов вид поезия обединяваща картина, звук и движение.

Името на **Лоте Райнигер** е свързано с т.нар. **силуетна анимация** – заснемане на поставени върху матово стъкло с долно осветление силуетни изрезки на хора, животни, декори... След няколко екранизации по приказки тя създава „**Приключенията на принц Ахмед**“ (1926) - първият пълнометражен анимационен филм в Европа. Нправен по мотиви от „Хиляда и една нощ“ в него участват голям брой прецизно изрязани и близки до натурата персонажи.

По време на работата по филма Валтер Рутман и Бертолд Бартош конструират многоплановата камера, с която се постига дълбочина и въздушност на изображението.

Филмите на Лоте Райнигер и до днес са източник на вдъхновение за всеки, който се занимава със силуетен филм.

Анимационният филм в Германия между 1930 и 1945г. не блести с особени постижения. Изкуството на Третия райх налага суров класицистичен стил на изображението и всякакви по-модерни отклонения се обявяват за „дегенеративно изкуство“. Съществуват обаче и автори, които в тези тежки времена създават една по-качествена продукция.

Такива са братята **Фердинанд, Херман и Паул Дийл**, които през 1937г. завършват дългометражния „**Седемте гарвана**“ по Братя Грим с прецизно изработени декори и кукли с реалистични пропорции и одухотворени лица.

Ханс Фишеркьозен, един от пионерите на рекламния филм, е автор на поетичния „**Снежният човек**“ (1943), главният герой в който влиза в хладилник, за да дочака и види лятото. В рисунъка е търсен различен от Дисни стил, а анимацията е обогатена с остроумни гегове.

В „**Нарушител на спокойствието**“ (1940) на **Ханс Хелд (1914-1995)** антропоморфичните типажи на насекомите са с потърсена компактност на формата, характерен силует и сюрреалистично излъчване.

Популярният берлински карикатурист **Хорст фон Мьолендорф** е режисьор на „**Сватба в Коралово море**“ (1943-1945), в който типажите са с миловидно излъчване и с елегантни, нарисувани със заоблен контур форми.

Въпреки трудностите немските автори преди Втората световна война оставят в съкровищницата на световното анимационно кино забележителни творби. С тях те изследват пространствата на абстрактната анимация, чудния свят на силуетите или рисуват трогателния снежен човек, с когото в страшното и мразовито време на войната мечтаят да видят лятото на свободата.

Publi-Cine е първата анимационна студия в Европа основана през 1919г. в град Монруж, **ФРАНЦИЯ**, от **Робер Колар - Лортак**. Със средствата на изрезковия филм създава „**Добрата готвачка**“ (1921) с карикатурни типажи със заоблен контур. В „**Неудачите на един пешеходец**“ (1922) вероятно за първи път автомобилът е представен като антропоморфичен типаж.

Бенжамен Рабие в сътрудничество с Емил Кол прави серията „**Фламбо**“ (1917), един от първите рисувани анимационни филми, в който главният герой е животински персонаж.

Шарл Бодлер пише, че „звучите имат цвят, а цветовете имат музика“. Авторите на филми от авангарда, които говорят безспир за „визуална музика“ се опират на аналогията на тяхното изкуство с музиката.

Леополд Сюрваж е автор на един от първите проекти в този смисъл. През **1912-1913г** създава около двеста абстрактни картини озаглавени „**цветни ритми**“ - основа за бъдещ филм, който обаче не се осъществява.

По същото време се разпространява и идеята за чистата живопис и за чистото кино, идея която води редица художници към абстракцията, към безпредметното изкуство, логика, която идеализира дематериализацията.

През **1923г.** **Ман Рей** прави своя дебютен филм „**Завръщане към разума**“ – абстрактни форми, светлини в нощта и обръщащ се женски торс.

Фернан Леже в „**Механичен балет**“ (1924) лансира нов киноезик. Кубистични рисунки на автора се редуват с кадри с млада жена на люлка, композиции от движещи се предмети, машинни елементи, очи и усмихващи се устни...Нов вид типажи използвани като пластични елементи.

През **1925-1926г.** **Анри Шомет** в неговия „**Пет минути чисто кино**“ стъклени елементи образуват композиции, последвани от изображения на дървета и води на река.

През **1926г.** **Марсел Дюшан** създава своя единствен филм „**Анемично кино**“. За него Ман Рей казва, че „цялото съвременно кинетично изкуство идва оттук“ (Derouet, 1989, p.103).

Ладислав Старевич е от полски произход, но е роден в Москва. През **1910г.** създава „**Битката на бръмбарите**“ – първият обемен филм в историята на анимацията (ако се изключат някои опити в началните години). Следват филми с облечени като хора и ходещи на задните си крака кукли на насекоми и животни.

През 1919г. се установява в Париж, а в 1921г. създава студия, в която заснема куклени филми предимно с животински персонажи. През **1930г.** е завършен дългометражния „**Приказка за лисицата**“. Антропоморфичните животински типажи са с пропорции близки до тези на човешката фигура, ходят на два крака, често са облечени с детайлно разработени дрехи и се движат сред пищен декор, изработен с натуралистична достоверност.

Със своите филми Старевич се нарежда сред най-оригиналните и самобитни творци на кукленото анимационно кино.

След преместването си през 1930г. в Париж, роденият в Чехия **Бертолд Бартош** започва работа върху филм по книгата „Идеята“ с гравюри от Франс Мазерел. Изрязаните от хартия типажи, решени както и целия филм в черно и бяло, са с реалистични пропорции и опростен и дори схематичен рисунък.

Роденият в Лондон **Антъни Грос** основава през 1932г. в Париж, заедно с американеца **Ектор Опен**, анимационна студия. В нея те създават „**Радостта от живота**“ (1934), в който две момичета с елегантни и удължени пропорции сякаш освободени от земното притегляне тичат и танцуват на фона на града, околностите и морския бряг. Със своята модерност на рисунката този филм сякаш поставя началото на нов вид анимационно кино, който ще дочака своето развитие едва 30-40 години по-късно.

Александър Алексеев е роден в Казан (Русия). След болшевишката революция напуска родината си и се установява в Париж. В началото на 1930-те започва да се интересува от кино, но от гледна точка на раздвижване на неговите гравюри върху екрана. Така той изнамира своя екран съставен от хиляди карфици, с помощта на който и заедно с американската си съпруга **Клер Паркър** през 1933г. създава „**Нощ над голата планина**“ (1933). Човешките типажи в него са с пропорции близки до натурата, а драматично осветените лица са изградени с подчертан реализъм. С тази техника Алексеев прави още четири филма.

Творчеството на Алексеев и Паркър е едно от най-значителните в историята на анимацията. За първи път благодарение на игления екран рисуваната анимация става триизмерна, а „изобразителните средства са парадоксално нематериални – състоят се единствено от светлина и сянка“ (Маринчевска, 2005, стр. 145).

Жан Пенлеве създава през 1938г. куклена версия на приказката на Шарл Перо „**Рицарят Синята Брада**“. Типажите са с реалистични пропорции и карикатурни елементи в лицевата част.

Андре-Едуар Марти става известен със своята творба „**Калисто, малката нимфа на Диана**“ (1943). Стилистиката на типажите в този черно-бял филм напомня на елегантните рисунки в гръцката вазопис.

Разнообразни са търсенията на френските автори от това време. Авангардните филми на Леже, Дюшан и Рей, лутащи се между абстракционизма и сюрреализма, странните кукли на пионера в този жанр Старевич, мрачните визии на Бартош, контрастиращи със слънчевия оптимизъм на Грос, античната поетика на Марти, както и уникалните, нарисувани със светлина филми на Алексеев поставят началото на голямата и велика история на френското анимационно кино.

В „Зовът на кибритите“ (1899) на **Артър-Мелбърн Купър**, смятан за първия анимационен филм на всички времена, типажите са съставени от кибритени клечки. През **1908г.** същият автор създава един от първите филми за деца, кукления „**Сън в страната на играчките**“.

Джордж Ърнест Стъди е пионер на комерсиалната анимация във **ВЕЛИКОБРИТАНИЯ**. Неговото ходещо на два крака и с голяма глава **куче Бонзо** се превръща в европейски еквивалент на Котарака Феликс.

Лен Лай, новозеландец по произход, е единственият по-значителен автор във Великобритания от тези години. След установяването си в Лондон създава предимно абстрактни филми като „**Цветна кутия**“ (1935), и „**Калейдоскоп**“ (1935), типажите в които са променящи се геометрични форми. Визуалните експерименти на този уникален творец са принос към художествените търсения в анимационното кино в предвоенна Европа.

Анимационна част с раздвижени кукли в игралния „**Войната и мечтата на Мами**“ (1916) на **Джовани Пастроне**, реализирана от испанеца **Сегундо де Шомон**, се смята за първата анимация в **ИТАЛИЯ**. Типажите наподобяват мощни дървени фигурки за художници с прибавени елементи на облекло и лицеве характеристики.

Малко преди Втората световна война **Луиджи Веронези** създава едни от първите цветни нефигуративни анимационни филми озаглавени „**Филм No 1, 2,3...**“.

През **1938г.** братята **Виго** и **Виторио Касио** правят цветна анимационна и стереоскопична адаптация на „**Машината на времето**“ по **Хърбърт Уелс**.

Виктор Бергдал, най-известният автор на анимационни филми в **ШВЕЦИЯ** преди войната, с успех прехвърля върху филмовия екран **Капитан Грог**, герой от негов комикс, като герой на сериал (1916-1922).

Роберт Сторм-Педерсен от **ДАНИЯ**, след посещение на студии в САЩ, през 1920г. също започва да прави анимационни адаптации на собствените си комикси. Типажите са карикатурни, без големи отклонения от реалните пропорции, със стигаща до примитивизъм и наивитет рисунка.

Първите опити за анимация в **НОРВЕГИЯ** датират от **1913г.**, когато **Свер Халворсен** се заснема рисувайки върху черна дъска. „**Дяволът в лешника**“ (1917) на **Ола Корнелиус** е смятан за първия истински норвежки анимационен филм, в който типажите, с пропорции близки до натурата, имат подчертано собствени характеристики.

Най-известният аниматор и вероятно най-добрият оператор за тогавашното време в **ИСПАНИЯ** е **Сегундо де Шомон**. През **1905г.** създава „**Електрическият хотел**“, в който за първи път реалните предмети стават анимационни типажи. В „**Модерният скулптор**“ (1908) анимира близки до натурата глинени персонажи на хора и животни.

Раждането на мултипликацията в РУСИЯ е свързано с името на **Дзига-Вертов**, автор на „Съветски играчки“ (1924) – карикатура на буржоазното общество, и „Кариерата на Макдоналд“ (1925).

През 1924г. на екран излиза направеният в техниката на изрезката от група автори „Междупланетарна революция“. Типажите на капиталистите-експлоататори са с топчести тела и свинеподобни физиономии докато работниците, носещи червеноармейски шапки, са с реални пропорции.

През 1925г. е завършен изрезковия „Китай в пламъци“ на **Иван Иванов-Вано** разобличаващ приличащите на чудовища империалисти, които искат да поробят китайския народ.

През 1927г. се появява първият детски съветски мултфилм „Сенка-Африканец“ на **Иванов-Вано** разказващ за приключенията на пионер в Черния континент. За първи път в съветската мултипликация се използва заден прожектор при смесване на рисуванни герои с реално заснети кадри.

През 1927г. **Юрий Желябовски** заедно с **Данийл Черкес** и **Иванов-Вано** създава „Пързалка“. Решените само с контур типажи и декор са с изпреварваща времето си минималистична модерност.

За художествено явление е смятан направения в техниката на шарнирната изрезка „Поща“ (1929) на **Михаил Цехановски** – първият съветски звуков мултфилм.

През 1932г. **Иван Иванов-Вано** създава изрезковия „Блек енд уайт“, разобличаващ класовото неравенство в Хавана. Стилизираните типажи на изтощените роби са с реални пропорции, докато надзиратели и богаташи са с преувеличени и окарикатурени черти.

„Приказка за цар Дурандай“ (1934) на **Иванов-Вано** е насочен към детската аудитория, а художник е **Борис Покровски**. Оригинална е декоративната стилистика на типажите. Филмът е направен с предварително анимирани и изрязани от хартия фази.

През 1935г. **Александър Птушко**, наричан „русият Дисни“, в „Новият Гъливер“ съчетава играта на жив актьор с анимиране на около 3000 кукли. Типажите на главните персонажи в този пропагандно насочен филм, са изградени в карикатурен стил. Моделираните от черен пластилин работници са с реални пропорции и изглеждат еднакво.

През 1933г. група писатели и представители на управляващите декларират нова посока на съветския реализъм, която ще ограничи творческата свобода за около четвърт век. През 1936г се основава студията „Союзмултфилм“.

Историята на анимацията в ЯПОНИЯ започва около 1910г. под влияние на европейски филми и филмите на Джон Рандолф Брей.

През 1913г. **Сейтаро Китайама** експериментира с рисунка с туш върху хартия правейки анимационни филми, в които се наблюдава развитие на рису-

нъка от наивитет към стилизация и графична чистота.

Юничи Коучи, един от пионерите на японската анимация, през 1917г. създава изрезковия „**Тъпият меч на самурая**“ с типажи с големи глави и изчистен контур.

Нобуро Офуджи е автор на „**Историята на тютюна**“ (1924/ 1926), комбинира изрезка с реално изображение, и повлияните от Лоте Райнигер „**Кит**“ (1927) и „**Кимигайо**“ (1927).

Изрезковият „**Непобедимият Момотаро**“ (1928) на **Санае Ямамото** поставя началото на жанра със сражаващото се с демони момче.

В „**Рибешката нация**“ (1928) на **Кимура Хакузан** рибешките военачалници са с човешки тела и дрехи и с риби вместо глави.

През 1929г. **Ясуджи Мурата** създава „**Два свята**“ по баснята на Езоп „Щурец и мравка“. Прецизно изрязаните от хартия типажи на насекоми със своя елегантен рисунък напомнят на естетиката на ар нуво.

Кензо Масаока през 1930г. в „**Островът на маймуните**“, в близка до вестникарските комикси стилистика, комбинира изрезка с плакова и пясъчна анимация.

Типажите на главните герои в „**Ден след сто години**“ (1933) на **Огино Шингей**, в който той смесва анимация и реални изображения, са черни силуети с реални пропорции върху светъл фон.

След като през 1931г. Япония нахлува в Манджурия (Китай) се правят пропагандни филми като серията „**Кутия с играчки**“ (1934) на **Йошицугу Танака**, където Мики Маус е превърнат в жалък старец.

„**Пролетта идва в Понсуке**“ (1934) на **Оиши Икуо** е поетичен детски филм с миловидни персонажи на животни и цветя.

Вдъхновен от Оскар Фишингер **Огино Шигей** създава абстрактните „**Експресия**“ (1935) - в пастелни цветове, и „**Ритъм**“ (1935) - в черно и бяло.

През 1943г. **Кензо Масаока** завършва „**Паякът и лалето**“. Типажът на паяка негър символизира САЩ, лалето със своята защитна функция представя Япония, а калинката – японските деца или Азия като цяло.

За пионери на анимацията в **КИТАЙ** се смятат **братята Уан – Уан Лайминг, Уан Гучан, Уан Чаочен и Уан Дихуан**, които са автори на първия китайски късометражен филм „**Врява в ателието**“ (1924) вдъхновен от „Извън мастилницата“ на братята Флайшер. През 1941г. създават „**Желязното ветрило на принцесата**“. Типажите са анимирани с ротоскопия човешки фигури, като някои от тях са с животински глави, което ги отличава от западния антропоморфичен модел.

През 1917г. в Буенос Айрес, столицата на **АРЖЕНТИНА**, е премиерата на „**Апостолът**“, на италианеца **Курино Кристиани**. В типажите на тази политическа сатира, шаржове на известни политически личности, се наблюда-

ва преливане между шаржа и реалната рисунка. В този както и в следващия си филм „Пелудополис“ (1931) Кристиани използва изрезковата техника.

Един от основоположниците на анимационно кино в **АВСТРАЛИЯ** е **Хари Джулиъс**. Автор е на сатиричния политически сериал „**Моментни карикатури**“, чиито типажи са направени с добра графична култура шаржове на тогавашни политици.

Ерик Портър е вторият пионер на анимацията в петия континент. Почитател на Дисни той създава редица рекламни филми, сред които най-известни са тези с участието на „**самолетчето Бerti**“, което е с миловидно човешко лице.

Развитието на типажа в анимационното кино преди Втората световна война както в комерсиална така и в художествена насока достига високи нива, което е предоставка през по-късните години както за продължаване и до-развиване на добрите традиции така и за създаване на нови изобразителни стилистики.

ПЕТА ГЛАВА

СТАЧКАТА ПРЕЗ 1941 И СЪЗДАВАНЕ НА СТУДИЯТА UPA

През 1941г. в много холивудски киностудии се основават профсъюзни организации, даващи право на работещите да организират стачки в защита на интересите си. Този процес засяга и студията на Дисни. На 28 май, 1941г. се провежда прочутата стачка, в резултат на което едни от най-добрите аниматори напускат и основават UPA (United Productions of America). Те имат желание да излязат от стилистичните окови на Дисни и вдъхновени от модерното изкуство да създадат ново и съвременно анимационно кино. Създават се човешки персонажи с реални характери като **Мистър Магу (1949)** - възрастен плешив чичко с топчест нос, дебели вежди и голямо шкембе и **Джералд Мак-Боинг-Боинг (1950)** – малко момче, чийто говорен недостатък го превръща в медийна звезда, и чийто типаж е изграден с минимум графични средства.

Един от най-емблематичните филми на студията е **“Rooty-Toot-Toot” (1952), реж. Джон Хъбли**. В него ясно е представена естетиката на UPA.

В „Маделайн“ (1952) на **Боб Кенън**, разказ за своенравно момиченце в пансион, е видно влиянието на френския художник Раул Дюфи.

През 1952г. **Джон Хъбли** и **Пол Джулиън** правят надписите и анимационните секвенции към игралния „Балдахинът“ на **Ървин Рейс**. “Това е първият филм на UPA показан в Югославия и оказал влияние върху формирането на бъдещата Загребска анимационна школа“ (Cotte, 2015, p.91).

В създадения по разказ на Едгар Алан По „Сърце на издайник“ (1953), реж. **Тед Пермели**, стилистиката на близките до натурата типаж е подобна на тази на книжната илюстрация от 1950-те години.

Един от най-известните филми на UPA е „Еднорог в градината“ (1953) на **Бил Хърц** с пестеливо и лаконично представени типаж.

Изобразителната стилистика на филмите на UPA оказва влияние и върху оформянето на типажите в някои творби на студията на Дисни като например в „Музикалните инструменти“ (1953) на **Уорд Кимбъл**.

Студията UPA доказва, че вниманието на широката публика може да бъде привлечено и с филми направени в стилистика различна от тази на Дисни. Тези филми оказват решаващо влияние върху развитието на анимационния типаж не само в САЩ, но и в Западна и особено в Източна Европа.

V.1. ОСНОВНИ НАСОКИ НА РАЗВИТИЕ НА АНИМАЦИОННИЯ ТИПАЖ СЛЕД ДИСНИ

В своята книга „Visual Vocabulary of Visual Arts“ американският теоретик и автор на комикси Скот МакКлуд определя три насоки в развитието на анимационния типаж: фотореалистична, към която отнася изображенията от филмите на Дисни; иконична – типажите създадени в УРА и от художниците от Загребската анимационна школа, и абстрактна (McCloud, 1994).

Поставянето на анимационните типаж и тяхната стилистика в пространство, в което те гравитират между две крайности като иконична и фотореалистична, затруднява тяхното категоризиране и води до възможни неточни съждения. Ето защо, с цел постигане на по-голяма яснота, развитието и анализа на анимационния типаж след Дисни в настоящия раздел се разглежда в две основни направления: карикатурно и реалистично.

V.2. Карикатурен типаж

Френският речник Larousse пояснява, че карикатура е „рисулка, картина и т.н. представяща нещо или някого, деформирайки го по изразителен, преувеличаващ и смешен начин“. Това определение дава основание в този раздел да бъдат разгледани и анализирани анимационни типаж със специфични и различни от реалността пропорции и изградени със стилизиран или съвсем лаконичен рисунък.

Карикатурният типаж може да бъде разгледан в три подгрупи: карикатурно-лаконичен, карикатурно-декоративен и карикатурно-художествен.

а) карикатурно-лаконичен типаж

Едни от първите карикатурно-лаконични анимационни типаж са минималистичните персонажи на **Емил Кол** във „**Фантасмагория**“ (1908), които се разглеждат в глава втора на настоящото изследване.

След като в края на 1950-те филмите на Загребската студия се появяват на световните екрани и биват характеризирани като стилово особени, модерни и интелектуално изразителни, те се признават като ново и самостоятелно художествено явление и получават названието Загребска анимационна школа.

Преобладаващата част от типажите в тези филми, могат да бъдат определени като карикатурно-лаконични. В по-голямата си част те се отличават

с голяма глава и с изчистен, максимално опростен и геометризиран рисунък.

Добър пример в това отношение е канадският филм „Дрозд“ (1959) на **Норман МакЛарен**, в който съставеният от изрязани от бяла хартия кръгчета и чертички типаж на птица може да бъде определен не само като карикатурно-лаконичен, но и като иконичен, тъй като е изграден от възможно най-малко изразни средства и представлява обобщен образ на птица.

Типажите в „Сурогат“ (1961) на хърватина **Душан Вукотич**, разказ за летовник заобиколен от надуваеми премети и хора, са с геометризирани включващи и главата тела, чиито крайници, с изключение на мускулестия младеж, са обозначени с по една линия.

Рисунъкът на типажите в „Майстор“ (1963) на **Мануел Отеро** със своята компактност ги доближава до стила на Загребската школа.

Стилистично родство с тази школа имат и типажите в „Съседът“ (1965) на японца **Йожи Кури**.

В забавната семейна история „Подаръкът“ от 1960-те на **Робърт Балсър**, фигурите на мъжа и жената са с изчистена и изразителна рисунка и пестеливо оцветяване с акварел, без попълване „до контур“.

В наградения от Британската филмова академия през 1966г. „Бъдете внимателни момчета“ типажите са в стил подобен на рекламната графика от началото на 1960-те – лаконичност плюс карикатурни елементи.

Чехът **Мирослав Щепанек** е художник на „Каменарят Бил и огромните комари“ (1971) режисиран от **Вацлав Бедржих**. Този подчертано карикатурно-лаконичен типаж е изграден със свободна и опростена рисунка.

Вацлав Бедржих е режисьор и на „Пиво през улицата“ (1974) както и на други филми рисувани от **Владимир Иранек**. „Събирането на Иранек с Бедржих е едно щастливо събиране (...) Благодарение на Иранек в чешкия анимационен филм се настанява модерната вестникарска рисунка“ (Humplikova, 2003, str. 232).

В „Училище за ходене“ (1978) на **Боривой Довникович-Бордо** от Хърватия типажите са изградени с контур и без детайли в облеклото. **Довникович** е автор и на „Един ден от живота“ (1982) - разказ за нарушения стереотип на работник във фабрика след срещата на красива жена. Героите са с конкретни облекла и подчертано индивидуална характеристика.

Канадецът **Ришар Конди** е авторът на „Голямата кавга“ (1985). Съпружеска двойка се забавлява с игра на букви без да забележи, че навън е избухнала ядрена война. Неравният контур обрисова типажи с неповторим облик и характер.

В повечето филми на англичанина **Фил Мълой** като например в поредицата „Каубои“ (1991), типажите са решени като черни със скелето-подобна

конструкция силуети с натуроподобни пропорции и с подчертана огромна озъбена уста, силно изразен нос и очи без зеници.

Главният герой в „**Монахът и рибата**“ (1994) на холандеца **Михаел Дудок де Вит** е с максимално аскетичен рисунък – с тънък контур и черни петна, подчертаващи осветената му част от слънчевата светлина.

Персонажът в „**Медия**“ (2000) на **Павел Коутски** от Чехия е типичен представител на „иконичните“ типажи - събирателен образ на т.нар. „малък човек“ бомбардиран от средствата за масова информация.

Типажите във филмите на **Пол Дрийсен** са веднага разпознаваеми. Съобразно формата на тялото те биха могли да бъдат разположени в три групи :

1. Типажи с подобна на *топка* или *четвъртата* форма на тялото.
2. Типажи с *конусовидна* или *крушоподобна* форма.
3. Типажи с *глистоподобно* тяло.

Според **Стивън Кавалие** американецът **Дон Херцфелд** е „духовен потомък на **Емил Кол**“ (Cavalier, 2010, p.370). В „**Аз съм толкова горд с теб**“ (2008) типажите са максимално опростени – главата е кръгче с две точки за очи, тялото е с геометрична форма, а крайниците са представени с по една чертичка. Изглежда обаче, че подобна крайно минималистична рисунка не би могла да има никакво по-нататъшно развитие.

б) карикатурно-декоративен типаж

Карикатурно-декоративните типажи се появяват успоредно с развитието на карикатурно-лаконичните. В своята същност те също са лаконични, тъй като са изградени с минимум графични изразни средства. Художествената им стилистика обаче, с техния декоративен и дори живописен характер и стилизиран рисунък ги доближава до тази на илюстрацията и плаката.

„**Господин Глава**“ (1959) е първият самостоятелен филм на живелия във Франция поляк **Ян Леница** и първа екранизация на текст на **Йожен Йонеско**. В този разказ за дребен чиновник мечтаещ за високи постове всеки един от персонажите е с характерен силует с ръбести форми и удължени крайници и със силно изразен профил и анфас на лицето.

През 1963г. **Леница** създава „**Носорози**“ – отново по творба на **Йонеско**. Лицата на чернобелите типажи са изградени с минимум графични средства, тялото е черен силует с правоъгълни или заоблени форми като в някои части е въведено оцветяване с акварел.

Италианците **Джулио Джанини** и **Емануеле Лудзати** са авторите на смятаня за едно от върховите постижения на изрезковата анимация филм „**Крадливата сврака**“ (1964) по едноименната опера на **Джоакино Росини**.

Стилизираните типажи са с големи глави и обобщаващ формата дебел черен контур.

Като „класически момент в британската анимация“ определя Стивън Кавалие дългометражния **„Жълтата подводница“ (1968)** режисиран от **Джордж Дънинг** и нарисуван от **Хайнц Еделман** (Cavalier, 2011, p. 215). В него членовете на легендарната поп и рок група Бийтълс са анимационни герои и единствено техните типажи са с почти реални пропорции. Обитателите на Пепърленд са с миниатюрни глави и големи тела и крайници. Стилистиката е близка до тази на илюстрацията и плаката.

Типажите в **„Котка“ (1971)** на хърватина **Златко Боурек**, повлияни от стилистиката на **„Жълтата подводница“** и от плакатите на Питър Макс, са очертани с тънък контур и са с близки до натурата пропорции. Понякога тялото или части от него са покрити с декоративна орнаментика, чието инцидентно движение придава приказна динамика на изображението.

„Американски лудории“ (реж. Лен Гасър) от началото на **1970-те** е исторически анализ на САЩ от 1620г. до войната във Виетнам. Типажите на **Сеймор Куаст** са човешки глави, представляващи дилижанс, елегантна дама или чичо Сам, а други, снабдени с крака, са самостоятелни персонажи. Контурът е лек и на места прекъсващ, а оцветяването плоскостно.

Изрезковите типажи в **„Крал Юбю“ (1976)** на **Ян Леница**, по едноименната зловеща комедия на Алфред Жари, са може би едни от най-оригиналните в историята на анимацията. С **„Крал Юбю“**, по думите на неговия съпродуцент Борис фон Боресхолм, Леница отново доказва, че **„той създава не анимационни филми, а раздвижени със средствата на анимацията графични творби“** (Voresholm, 1976, p.28).

Характерното за стилистиката на абсолвентския филм на **Марк Бейкър „Фермата на хълма“ (1988)** е максималната стилизация на типажите. В тяхната конструкция преобладават правите и заоблени линии, а тялото е геометрична форма поставена върху по-тънки или по-дебели масивни крака.

В **„Ябълкова торта“ (2006)** швейцарката **Изабел Фавез** разказва за сладкарка, месар, ловец и котка в малко селце. Телата на героите са с камбановидна форма, а крайниците са обозначени с по една по-дебела линия. Главите и дрехите са попълнени с равни пастелни цветове.

Изрезкоподобният характер на тази стилистика става предпочитано изразно средство, предлагайки лесно усвоими с помощта на компютъра клишетата. Този опростен и водещ до задънена улица стандарт обезличава авторския почерк и създава лъжлива представа за някаква модерност, чиято възраст обаче се измерва с десетилетия.

в) карикатурно-художествен типаж

Въпреки че в карикатурно-художествените типажии пропорциите са близки до натурата, в тях все още са налице родеещи ги с карикатурата деформации. В техния рисунък обаче присъства и стилистика, която ги доближава до произведенията на кавалетната графика и живописиста.

Полякът **Витолд Гйерш** в „**Златотърсачи**“ (1960) рисува с маслени бои върху плака по предварително анимирани рисунки. Торсове на коня и ездача са основните им обеми, а крайниците са изградени с дебел контур. В следващите си филми Гйерш работи директно под камерата с маслени бои. Според него „анимационният филм е разположена във времето живопис в движение“ (Gizycki, 1980, p.37).

„**Големият свят**“ и „**Келнерът в кафенето**“ са рекламни филми, които английският карикатурист **Роналд Сърл** прави в началото на 1960-те. Типажите са с жив и артистичен контур и с изключително удачно карикатурно претворяване на деформираните от възрастта човешки фигури.

„**Симфоничният оркестър на Хофнунг**“ (1965), история за прекъсван от смешни ситуации концерт, е един от филмите създадени от **Джон Халас и Харолд Уитакър** по карикатурите на **Джерард Хофнунг**. Рисунките са с изразителен контур и преувеличени комични жестове.

Типажите във филмите на чешкия майстор **Иржи Трънка** като в „**Сън в лятна нощ**“ (1959) например, са с миловиден реализъм. За тях той казва: „От самото начало се старая куклите ми да не приличат на живи хора, а да бъдат техни оживени заместители. Ето защо в моите филми играят винаги само живи кукли, т.е. куклите като такива“ (Broz, 2003, str.31).

В изрезковия „**Госпожицата и виолончелистът**“ от 1963г. на французината **Жан-Франсоа Лагийони** типажите са с почти реални пропорции, а кореспондиращата по някакъв начин с натурата стилизация е в хармония с намерения характерен силует за всеки един от тях.

Златко Боурек и **Павао Щалтер** от Загребската студия са автори на „**Видях мъгливи и кални долини**“ (1964), по балада на **Мирослав Кърлежа**. Артистичният контур на Боурек изгражда странни гротескови типажии на голи и полуголи мъже и жени, някои от които са с извадени вътрешности, а други изобразени като скелети.

„**Момче с голямо бъдеще**“ (1965) на живелия в Париж пионер в компютърната анимация **Питър Фолдес**, натуроподобните типажии са с преувеличени състояния и подобна на **Пикасо** стилистика.

„**Театърът на г-н и г-жа Кабал**“ (1967) е дългометражен изрезков филм създаден във Франция от поляка **Валериан Боровчик**, определян като „динично изобразяване на светостта на брака“. Типажите са с неповторима характе-

ристика постигната с преувеличаване на някои части от лицето и тялото. За типажа на г-жа Кабал Пиер Ажам казва: „От един малък, нахвърлян само с няколко щрихи персонаж, геният на Боровчик създава най-уродливото възплъщение на метафоричното зло“ (Vimenet, 2009, p.124).

През **1969-70г.** чехът **Иржи Шаламоун** рисува форшпаните към трисерийния филм „**3хС.Дюпен**“, екранизация по три разказа на Едгар Алан По. Макар и със смущаващо променени пропорции, типажите изглеждат почти толкова убедително колкото и ако бяха нарисувани в реалистичен стил.

В „**Чудовището на г-н Расин**“ (1972) живеещият от 1952г. в Чехия американец **Джин Даич** раздвижва илюстрациите от едноименната книга на **Томи Унгерер**, в които прозира някаква странна сюрреалистична тревожност, кореспондираща с привидния им макар и карикатурен реализъм.

Създаденият по приказка на **Карел Яромир Ербен** „**Ябълковата девица**“ (1973) на **Бржетислав Пояр**, разказва за девойка, която чрез любовта бива освободена от проклятието на магьосница. Художник на филма е **Мирослав Щепанек**, чиито кукли са определяни като „готическо-сюрреални“ със „заметано и дълбоко човешко изражение“ (Posova, 2003, str.168).

През **1974-1977** **Щепанек** и **Пояр** създават „**Градината**“ – поредица от пет филма по едноименната книга на Иржи Трънка. Любопитното в тях е комбинирането на класическа кукла с откритата по-рано от Щепанек т.нар. „реелефна кукла“, която „играе“ върху хоризонтално поставено стъкло.

„**Жерав и чапла**“ (1974) са героите в едноименния изрезков филм на **Юрий Норшейн**. Те принадлежат към най-добрите образци на антропоморфния типаж. Произлизат от натурата, но малки видоизменения им придават човешко измерение.

През **1974г.** **Питър Фолдес** създава „**Гладът**“, един от първите фигуративни анимационни филми създадени с помощта на компютър. Главният герой в тази сатира срещу охолството на едни спрямо глада и мизерията на други, в началото на филма е с пропорции близки до натурата, но с поглъщането на все по-вече храна се деформира в същество с малка глава и огромно безформено туловище. Филмът изобилства с умело включени в метаморфози.

В „**Сатимания**“ (1978) на хърватина **Зденко Гаспарович** на фона на музиката на Ерик Сати наблюдаваме „непрекъснато редуване на статични рисунки с изключителни анимационни пасажи, чийто графичен стил е заимстван от изкуството на тази епоха, извиквайки екстравагантни и бурлескови асоциации“ (Cotte, 2015, p.217).

През **1988г.** **Иржи Шаламоун** е художник на филма „**Братовчедки**“, реж. **Вацлав Мергл** – хорърна история за две момичета-човекоядки. И тук Шаламоун демонстрира „графичен темперамент и талант за преувеличаване и краткост на формата“ (Pos, 2001, str. 307).

В кукления „Баланс“ (1989) на немците **Кристоф и Волфганг Лауенщайн**, еднаквите по форма затворници, балансиращи върху платформа в празно пространство, са с малки глави и дълги и тънки крайници.

Типажите в „Думи, думи, думи...“ (1991) на чехкинята **Михаела Павлатова**, изградени със свободен и артистичен контур, са със сравнително малки глави, едро тяло, тънки ръце с уголемени длани и удължени крака с големи ходила. Видно е благотворното влияние на стила на Иржи Шаламоун.

Видоизменения в близките до натурата типажии във филмите на **Игор Ковальов** ги доближават до карикатурния вид и ги превръщат в уникални анимационни герои. Такива са те и в „Птица на прозореца“ (1996). Разнообразните графични акценти в типажите и декора както и приглушената цвятова гама придават неповторима атмосфера във всеки кадър.

В „Твоето лице“ (1988) или „Как да се целуваме“ (1989) на американеца **Бил Плимптън**, типажите са с реални пропорции, но с преувеличения в лицето или промяна на дебелината на крайниците, което ги поставя между карикатурата и натурата. „Те действат по смешен, саркастичен и дори жесток начин, но в същото време неизменно вулгарен“ (Cotte, 2011, p.142).

В „Живот без Габриела Фери“ (2009) **Прийт Пярн** и **Олга Марченко** изследват взаимоотношенията между мъжа и жената. Драматургията на действието наподобява лабиринт, в който героите се лутат срещайки се със странни персонажи. Наподобяващите натурата типажии на главните герои са с обаявеща глава и обобщаващ, изчистен и равен контур.

През 2010г. абсолвентът на Токийския университет по изкуствата **Ацуши Уада** създава „В окоото на прасето“. Типажите, подобни на сумисти, са с едри глави и форми и са облечени в къси панталони. В изобразителната стилистика на филма личи влияние на традиционната японска гравюра на дърво „укийо-е“.¹

V.3. Реалистичен типаж

Реалистичните анимационни типажии, както подсказва името им, са с близки до натурата пропорции и рисунък. Тяхната поява може да се види още в зората на анимационното кино. Завръщат се отново върху филмовия екран в началото на 1960-те, за да се установят трайно по-късно както в комерсиалните дългометражни така и в авторските анимационни филми.

¹ Укийо-е – (от японски „картини на плаващия свят“) е жанр на отпечатъци от дървено клише върху хартия, отначало чернобели, а по-късно и цветни, възникнали около XVII и XIX век в Япония, по времето на Едо периода (1603-1867). Насочени предимно към проспериращата търговска класа впоследствие стават достъпни и за обикновените хора

Темата на изрезковия **„Мъртвите времена“ (1964)** на **Рене Лалу** и художника **Ролан Топор**, с документални кадри и анимация, е човекът-убиец. Типажите са с реалистични пропорции, със застриховка върху дрехите и маркиране на сенките по откритите части на тялото.

През **1966г.** **Лалу** и **Топор**, създават своя следващ съвместен филм **„Охлювите“** – за градинар, чието зеле изяждат гигантски охлюви. И тук щриховата, но вече оцветена с акварел тушова рисунка е близка до реалността и с умерена стилизация изисквана от естеството на отново ползваната изрезка.

Единственият типаж в **„Пътуването“ (1970)** на поляка **Даниел Шчехура** е самотен пътник в купе на влак. Отсъствието на конкретна персонификация на героя, чийто типаж е със стилистика на фотографска снимка, го издига до нивото на символ.

Оливие Кот определя като „метафоричен, смешен и трагичен“ увенчания с Оскар филм на **Збигнев Рибчински** **„Танго“ (1980)**. Семпло мебелирана реална стая постепенно се изпълва с 26 реални персонажа, всеки от които върши многократно една и съща дейност – метафора на капсулираното социалистическо общество и на рутината на ежедневието изобщо.

„Човекът, който садеше дървета“ (1987) на **Фредерик Бак** от Канада е разказ за овчар, който в пустеещи земи засажда гора. Бак рисува с цветни моливи върху матови плаки. Типажите са с реални пропорции и с пестеливо предадени облекло и черти на лицето.

В своя **„Клубът на захвърлените“ (1989)** чехът **Иржи Барта** анимира дървени манекени от витрините. С тях той ни разкрива ежедневието на няколко такива изхвърлени в изоставен склад персонажи.

Предимно политически насочените си филми като **„Йоханесбург, най-великият град след Париж“ (1989)** или **„Мина“ (1991)** южнафриканецът **Уилям Кентридж** заснима рисувайки с въглен пред камерата. Типажите му имат характер на рисунки от натура.

Пьотр Думала от Полша създава своите филми с гравирание върху намазани с черна боя гипсови плочи. Такъв е и **„Франц Кафка 1883-1924“ (1991)**, в който формите на реалистичните типажии се моделират единствено от светлината и сянката, а контурът почти липсва. Думала е прецизен и в детайлите, които доближават зрителя до интимността в повествованието.

През **1999г.** **Александър Петров** от Русия завършва **„Старецът и морето“ (1999)**, адаптация по едноименното произведение на Ернест Хемингуей. Техниката на Петров е живопис с маслени бои върху плаки, осветени с долно осветление. Рисунъкът на типажите е абсолютно реалистичен без никакви отклонения във формите и пропорциите.

История за дъщеря, която цял живот напразно очаква завръщането на своя баща разказва **Михаел Дудок де Вит** в **„Баща и дъщеря“ (2000)**. Типажите

могат да бъдат отнесени и към карикатурните, тъй като в тях има отклонения от реалните пропорции. Те обаче се движат като живи хора, а диспропорциите са направени с мярка и не са в драматургично противоречие със сериозния характер на повествованието.

„**Последните думи на Дъч Шулц**“ (2001) на холандеца **Герит ван Дийк** разказва за последните мигове на известен ню-йоркски гангстер през 1935г. Създадените с помощта на ротоскопията типажи, са изградени с еднопосочен щрих и са близки до фотографския реализъм.

Двете момичета в „**Тук и сега**“ (2004) на италианката **Магда Гуиди** са с почти идентични с натурата пропорции. Акварелната техника придава мекота на изображението и интимност между персонажите и зрителя.

Област в Италия известна като „**Малката Русия**“ заради симпатиите на хората там към Русия, е и заглавието на филма от 2004г. на италианеца **Джан-Луиджи Токафондо**, в който той рисува с темперни бои върху черно-бели ксерокопия на снимки.

Французойката **Елоди Буедек** в своя „**Малбан**“ (2009), пълна със загадки история между детството и зрелостта, наподобява с маслени бои върху стъкло изображенията на предварително заснети живи актьори.

Сю Син от Китай е автор на рисувания с пастел върху платно „**21 грама**“ (2010). В тази екзистенциална драма преобладаващите мъжки типажи са с натурни пропорции и са облечени в черни костюми или фракове.

Един от успешните филми на италианеца **Симоне Маси** е „**За клането на прасето**“ (2011). Типажите са реалистични като рисунката им в някои кадри изглежда попомогната от снимки на реални персонажи.

„**Любовни игри**“ (2012) на южнокорейката **Юнг Юми** представя взаимоотношенията между двама влюбени. Чернобелият рисунък е реалистичен и напомня както на изчистения контур на старите корейски гравюри така и на еротичните рисунки на японеца Тошио Саеки.

Разгледаните разновидности на анимационния типаж свидетелстват не само за богатата стилистична разноликост на съвременния анимационен филм, но и за жизнеността на този толкова важен компонент от неговата конструкция. Те са и доказателство за постоянните усилия на авторите да намерят най-подходящия визуален еквивалент на техните драматургични и изобразителни намерения. Запознаването с това разнообразие от типажни решения може да послужи като база, върху която да се създават нови персонажи, навлизайки във още неизвестни естетически и художествени пространства.

ШЕСТА ГЛАВА

ВЛИЯНИЕ НА НЯКОИ ТЕЧЕНИЯ В ИЗОБРАЗИТЕЛНОТО ИЗКУСТВО ВЪРХУ ХУДОЖЕСТВЕННОТО ОФОРМЛЕНИЕ НА ТИПАЖА И ДЕКОРИТЕ В АНИМАЦИОННИЯ ФИЛМ

Анимационният филм е синтез от литература, изящни изкуства, музика и кино. Най-значителната част от този синтез са изобразителните изкуства, тъй като са в тясна връзка с визуализацията на сюжета във филма. Изборът на изобразителното решение зависи от вида на филмовата драматургия.

Когато сценарият е изграден по произведение на Йохан Волфганг фон Гьоте например, тогава авторите биха могли да се насочат към стилистика от епохата на Романтизма. В този случай говорим за течение в изкуството като източник на информация за времето, в което се развива действието на филма.

Добър пример за такъв вид инспирация е филмът „Албатросът“ (1998) на англичанина Пол Буш по поемата на Самюел Тейлър Колридж “Балада за Стария моряк“. Изображенията на заснети живи актьори се издраскват върху филмовата лента превръщайки ги в подобия на стари гравюри.

Като източник на информация се ползват гравюри от XIX век както и други произведения от времето на **РОМАНТИЗМА**. Това течение в изкуството, което проповядва превес на чувствата над разума и представата над критичния анализ, се появява в края на XVIII век във Великобритания и Германия, а след това и във Франция, Италия и Испания.

Елементи както от руската реалистична живопис така и от популярните през XVIII и XIX век в Русия „народни картинки“, дело на самоуки автори и известни като „лубок“, оказват влияние върху творчеството на **Александър Алексеев**, което бе вече разгледано.

Александър Петров следва традициите на руската реалистична живопис от втората половина на XIX век. Във филми като „Русалка“ (1996) или „Моя любов“ (2006) личи влиянието на редица художници от това време.

СИМВОЛИЗМЪТ е течение в изкуствата в Европа от края на XIX век, което се обявява срещу натуралистичния реализъм. Основано върху тайнственото и върху спиритуалистичната същност на нещата и съществата, то се опитва да намери еквивалентни символи на природата и съзнанието.

Пьотр Думала, в своя филм „Кротката“ (1985), по Фьодор Михайлович Достоевски, разкрива отношенията между млада жена и възрастния и съпруг. Използвайки експресивния стил на графиките на Едвард Мунк, Думала успешно представя мрачната атмосфера на тази трагична история.

Влияние от белгийския художник-символист Леон Спилиаерт може да бъде открито в кадри от „Улица Крокодилска“ (1986) на братята Куей от Великобритания, свободна адаптация по едноименния разказ на полския писател, художник и критик Бруно Шулц.

В „**In Absentia**“ (2000) същите автори черпят вдъхновение от друг представител на символизма - Вилхелм Хамершой. Погледът откъм гърба на шизофреничната жена, която пише писма на своя несъществуващ съпруг, напомня на меланхоличните платна на този датски художник.

В „**Човекът, който садеше дървета**“ **Фредерик Бак** се вдъхновява от творчеството на художници представители на **ИМПРЕСИОНИЗМА**. Това течение в изкуството от края на 19 век прокламира превес на чувствата и движенията на различни природни феномени над стабилното състояние на нещата. Използвайки пъстрата палитра на тези художници, Бак в своя филм представя по убедителен начин победата на човека над природата.

Руснакът **Андрей Ушаков** също се влияе от творбите на художник-импресионист. В неговия „**Майка и син**“ (2011) личат стилистични похвати от пейзажни рисунки на Ван Гог създадени от него в Арл.

Въпреки някои твърдения, че **НЕОИМПРЕСИОНИЗМЪТ** изпраща импресионизма в задънена улица, това е едно интересно течение от края на 19 век. Сред най-изявените му създатели е Жорж Сьора, който открива живописната техника *поантилизъм*. В рисунките му изградените от светлини и сенки фигури сякаш се разтварят в ефирността на въздуха .

Виола Сова от Полша в „**Припеви**“ (2007) постига ефекта на тези рисунки използвайки специална близка до пясъчната анимация техника.

ЕКСПРЕСИОНИЗМЪТ, социално течение в изкуството, което показва предимно тъмната страна на живота, намира своето развитие в Германия в началото на ХХ век. Художниците повлияни от примитивното изкуство, култивират опростяване на формата с преобладаване на прави и насечени линии и палитра с нереални цветове. Влияния от това течение се виждат във филми като „**Майката и смъртта**“ (1997) на англичанката **Рут Лингфорд**, „**Трагична история със щастлив край**“ (2008) на португалката **Регина Песоа** както и в „**Глория Виктория**“ (2013) на живеещия в Канада българин **Теодор Ушев** .

ФОВИЗМЪТ е френско художествено течение от началото на 20 век, чието име се дава от френски изкуствовед. Той го определя като „диво“ и „дивашко“ (от френската дума *fauve*). Цветовете в картините на фовистите са чисти и ярки, а перспективата и светлосенките съвсем условни.

Във филмите на швейцареца **Жорж Швицгел**, където форми и цветове играят в хармония с музиката, е видимо влиянието от фовистични картини на художници като Андре Дерен, Анри Матис или Кийс ван Донген.

КУБИЗМЪТ се появява преди Първата световна война като реакция срещу ар нуво, фовизма и експресионизма. „Амбицията на художниците кубисти е да изобразят всички страни на обекта, които да се разположат едновременно върху плоскостта на картината, т.е. да се даде цялостно, а не частично познание за този обект“ (Lacoste, 1986, str.74).

В „**Свирачът на плъховете**“ (1986) **Иржи Барта** пречупва готическото изкуство през призмата на кубизма. Формите в декорите са насечени и деформирани до степен, внушаваща грозота и предчувствие за нещо ужасно, което заедно с кубистично решените и също така зловещо изглеждащи кукли е в синхрон с драматургията на повествованието.

МЕТАФИЗИЧНАТА ЖИВОПИС възниква след 1916г., отрича динамизма на футуристите², прокламира неподвижност и преднамерена композиция, а Джорджо де Кирико е смятан за негов главен представител. Влияние от платното му „Мистерия и меланхолия на улицата“ (1914) се вижда във филма „**Сюжет за картина**“ (1989) на **Жорж Швицгебел**.

Художник-метафизик е източник на вдъхновение и за **Пол Буш**. В неговия „**Натюрморт с малка чаша**“ (1995) камерата изучава богатата фактура от щрихи в едноименния офорт от 1929г. на Джорджо Моранди.

В навечерието на Първата световна война във Франция се ражда **СЮРРЕАЛИЗМЪТ**. Това ново художествено течение се обявява срещу всички форми на логичния, моралния и социалния порядък. На тях то противопоставя ценностите на ирационалното, инстинкта и желанието, изследва подсъзнанието, тайните и загадките на сънищата.

Направен в техниката на изрезката „**Лабиринт**“ (1963) на **Ян Леница** напомня на картини на Макс Ернст както и на неговите колажни новели „**Стоглавата жена**“ (1929), или „**Седмица на добротата**“ (1934).

Голият женски типаж с обръсната глава в „**Игрите на ангелите**“ (1964) на **Валериан Боровчик** е почти идентичен с персонажите, които населяват картините на живялата в Париж аржентинка Леонор Фини.

Главният герой в „**Апартаментът**“ (1966) на **Ян Шванкмайер** вижда в огледалото своя тил, досущ като в картината „**Репродуцирането забранено**“ (1937) на Рене Магрит. Сюрреализмът според автора е „реализъм, който търси реалността вътре в нещата и явленията“ (Latal, 2015, str. 8-9).

В „**Среднощни паразити**“ (1972) **Йожи Кури** прави директни препратки към картини на смятания за предвестник на сюрреализма Йеронимус Бош.

² Футуризм (от лат. futurum-бъдеще)– авангардно направление в европейската литература и изкуство от началото на XX век, което унищожава материалността на образа и абсолютизира движението; в навечерието на Първата световна война се приобщава към кубизма и абстракционизма. Възниква в Италия към 1907-1909г., прокламирано във „Футуристичен манифест“ на неговия водач и идеолог е Филипо Томазо Маринети (1876-1944).

„Този филм бележи апогея на сюрреалистичния стил на Кури“ (Cotte, 2015, р. 335).

През 1979г. ветеранът на белгийската анимация **Раул Серве** завършва „Харпия“, разказ за мъж, приютил в дома си харпия. Персонажът на тази жена-птица играеща заедно с жив актьор, изглежда повлиян от илюстрациите на Леонор Фини към „Фантастични приказки“ от Едгар Алан По.

Датчанинът **Лейф Маркусен** е автор на „Общественият глас“ (1988). Заглавието на филма съвпада с това на картина на Пол Делво, която служи като отправна точка за едно необикновено пътуване през метаморфозиращи детайли от картини на различни художници.

В „Нощни пеперуди“ (1998) **Раул Серве** също се вдъхновява от Делво. Подобия на двете танцуващи през нощта в чакалнята на пустееща гара жени откриваме в неговата картина „Разхождащите се“ (1947).

Във „Франц Кафка, 1883-1924“ (2001) **Пьотр Думала** включва реплики от творчеството на сюрреалисти. В една от сцените през отворена врата се вижда да минава по коридор човек с формата на петел, досущ като в илюстрация от новелата в колажи на Макс Ернст „Седмица на добротата“ (1934).

През 2008г. японецът **Кеичи Танаами** в рисуваня с цветни моливи и пастели филм „Кирико“ показва предпочитанията си към сюрреалистичните картини на Джорджо де Кирико.

Американката **Стейси Стирс** в „Нощен ловец“ (2011) също търси творческа насока в колажите на Макс Ернст, само че в друга негова новела - „Сънят на едно малко момиче, което искаше да стане кармелитка“ (1930).

Стильът **АР ДЕКО** се представя официално през 1925г. по време на Международната изложба на декоративните изкуства в Париж. Много скоро геометризмът, рационализмът и крайното опростяване на формите стават преобладаващи и определящи аспекти в това ново течение.

Асоциации с този стил извикват някои изображения от „Нозете на песента“ (1988) на родената в Нова Зеландия **Ерика Ръсел**. Силуетите и формите на танцьори са подчертани с обобщаващи и вариращи от тъмно към светло нюанси подобно на стилистиката на илюстрациите от тези години.

Това авангардно за времето си художествено направление намира приложение и в анимационния филм „Т.Р.А.Н.З.И.Т.“ (1997) на холандеца **Пийт Кроон** със създадения в стила на Агата Кристи разказ.

Появата на **АБСТРАКТНОТО ИЗКУСТВО**, според Хосе Пихоан, е вид отрицание на импресионизма. През 1910г. Василий Кандински създава своя първи абстрактен акварел. Творчеството на художниците е насочено към един нематериален свят и със своето съчетание на линии, цветове и форми цели да влияе върху чувствата и съзнанието на зрителя.

Интересни са сравненията между кадри от „Радио Динамика“ (1914) на

Оскар Фишингер и абстрактните картини „Супрематична композиция“ (1915) на Казимир Малевич и „Фуга“ (1925) на Йозеф Алберс.

Александър Алексеев също изпитва влияние от живописца на Малевич. В „Картини от една изложба“ (1972) хусари без лица напомнят на картината „Спортисти“ (1928 -1932), в която изобразените са също без лица.

НАИВИСТИЧНОТО ИЗКУСТВО се създава от самоуки художници, които не познават принципите на академичното изкуство.

Гравюрите на Хосе Гуаделупе Посада имат допирни точки с наивистите. Французинът **Жак Коломба** пътува до Мексико, за да се запознае отблизо с тях, след което създава своя забележителен филм „Скелети“ (1969).

Анри Русо е сред изтъкнатите представители на наивистичното изкуство. **Емануеле Лудзати** и **Джулио Джанини** в изрезковия „Вълшебната флейта“ (1978), по едноименната опера на Волфганг Амадеус Моцарт, претворяват някои от „джунгловите“ картини на Русо.

Стильт **ПОП АРТ** възниква в Лондон в средата на 1950-те, но се развива в САЩ. Сред неговите най-известни представители са художници като Анди Уархол, Робърт Раушенбърг, Том Уеселман...

През 1973г. **Франк Моурис** получава „Оскар“ за своя съставен от изрезки от списания и брошури „**Франк филм**“. Кадри в него изглеждат като цитати от произведения на художници като Еро и Анди Уархол.

Във „**Възможностите на диалога**“ (1983) **Ян Шванкмайер** черпи вдъхновение и от поп арта. Седналите край масата глинени фигури на мъжа и жената приличат на гипсовата скулптура „Седнал край масата мъж“ (1961) на Джордж Сегал.

Някои кадри в „**Триъгълник**“ (1994) на **Ерика Ръсел** могат да бъдат оприличени на картината „Фигура в движение“ (1976) на Френсис Бейкън, чието име е сред основателите на поп арта.

Заимстваното от поп арта имплантиране на известни търговски марки, логота и етикети в произведения на изкуството се използва от френските автори **Франсоа Ало**, **Ерве дьо Креси** и **Людовик Уплан** в техния удостоен с „Оскар“ анимационен филм „**Логорама**“ (2009) – пародия на псевдоестетическото ни обкръжение в един свят на агресивна комерсиализация.

През 1900г. големият американски архитект Франк Лойд Райт (1867-1959) казва, че „изкуството на бъдещето ще представлява изразяване на художника с помощта на хилядите възможности на машината“. Тези негови думи звучат като предсказание за бъдещата инвазия на компютъра в почти всички сфери на визуалните изкуства. Въпреки това художествените течения и стилове ще продължат да служат като непресъхващ извор за вдъхновение на следващите поколения анимационни творци.

СЕДМА ГЛАВА

РАЗВИТИЕ НА АНИМАЦИОННИЯ ТИПАЖ В БЪЛГАРИЯ

През 1937г. Стоян Венев прави рисунки за филма „Пакостници“ („Мухата“) осъществен заедно с Васил Бакърджиев и д-р Захари Захариев и имащ за цел пропагандиране на хигиената сред българите.

През **1945г. Александър Денков** създава „**Малкият крадец**“ в подобен на Дисни стил, и пропагандно-агитационния „**Болен**“ с типажи носещи белезите на някакъв вид карикатурен примитивизъм.

На 1 октомври, 1948г. се създава отдел за рисуване и куклени филми като част от Българската държавна киноиндустрия. Там през **1951г. Димо Лингорски** и художничката **Бойка Мавродинова** създават „**Страшната бомба**“. В този разказ за страхуващ се от съветска атомна бомба американски магнат, натуроподобните кукли и декори са прецизно изработени.

През **1953г. Лингорски** завършва следващия си куклен филм „**Майстор Манол**“. Типажите, отново дело на **Бойка Мавродинова**, и тук са твърде близки до натуралистичната човешка фигура.

Тодор Динов, след като учи във ВГИК в Москва, през 1951г. оглавява отдела за рисуване и куклени филми, където през **1955г.** завършва „**Юнак Марко**“. В тази история за битката на Крали Марко с Черния Арапин, персонажите са с пропорции близки до натурата, а рисунъкът е със заоблен контур и минимална степен на стилизация .

През **1955-1957г. Тодор Динов** прави четири „**Киностършела**“ – три рисуване и един куклен. В рисуването ползва ангелче с миловидно излъчване и заоблен контур, което разобличава империалистите и чийто автор е френският художник **Жан Ефел**.

Доньо Донев дебютира като художник в „**Мишок и молив**“ (**1958**), режисиран от също така дебютантките **Радка Бъчварова** и родената в Чехословакия **Зденка Дойчева**. В този разказ за нарисувана котка прогонваща мишле цветовете са ярки, рисунката е удачно стилизирана, а всеки кадър грижливо композиран.

През **1959г. Тодор Динов** завършва „**Тайната на златните обувки**“, в който нарисуваните от **Петър Шауер** реалистични типажи са със сякаш вдъхновена от рисунките на Иван Милев стилизация.

В „**Прометей**“ (**1959**), реж. **Тодор Динов**, худ. **Доньо Донев**, главният герой открадва огъня от Зевс, за да го даде в служба на човешкия прогрес. Типажите в този филм са карикатурни и с опростен и стилизиран рисунък.

„Снежният човек“ (1960) на **Радка Бъчварова** (худ. **Петър Шауер, Глория Христова**) е разказ за влюбен в момиченце снежен човек, който се разтапя от пролетното слънце. Според Красимира Герчева „изображението е все още сковано в строгата линейност на закръглените и въпреки това малко изсушени форми“ (Герчева, 1983, с. 41).

В **„Приказка за боровото клонче“ (1960)** на **Тодор Динов** е неудачно отделянето на персонажите от клоните на дървото, за което пише и Маринчевска: „Това решение нарушава общата концепция на „закрепеност“ и според мен, би било възможно да се намери начин то да бъде избегнато“ (Маринчевска, 2001, с.81).

През **1960г.** на екран излиза **„Парад“** – реж. **Христо Топузанов**, худ. **Милка Начева**. В него участват дървени и непроменливи персонажи, чието изграждане „следва доста стриктно канона на шахматните фигури“ (Герчева, 1983, с.56).

В **„Гръмоотводът“ (1962)** на **Тодор Динов** се повтаря схемата от „Приказка за боровото клонче“: клонче и гръмоотвод с глава и ръце, и двата персонажа са закрепени неподвижно, но въпреки това „прохождат“.

В **„Ревност“ (1963)** **Тодор Динов** и художникът **Стоян Дуков** раздвижват музикални ноти върху петолия. В този любовен триъгълник музикалните ноти имитират конници. Вероятно е спорна оригиналността на идеята за нотиконници, след като Сол Стайнбърг има цял цикъл с подобни рисунки от началото на 1950-те направени върху празни нотни листове.

VII.1. Карикатурен типаж

В разгледаните дотук заглавия е налице търсене на художествена идентичност на анимационния типаж – от реализма в „Страшната бомба“, „Юнак Марко“ и „Снежният човек“ до карикатурните вариации в „Киностършел“ и „Ревност“ и наречения от Маринчевска „предметно-морфизъм“ в „Гръмоотводът“ и „Парад“ (Маринчевска, 2001, с.94). Именно тези „карикатурни вариации“ поставят основите на модерния анимационен филм в България и стават предвестници на неговите бъдещи успехи на световните кинофестивали.

а) карикатурно-лаконичен типаж

В началото на 1960-те в българския анимационен филм се появява една нова художествена насока, която би могла да бъде отнесена към „карикатурно-лаконичния типаж“. Човешките персонажи са с голяма глава и силно опро-

стена рисунка. Тодор Динов в началото на 1960-те пише, че „типажът няма за задача да запази натурните пропорции на човека. Дистанцията по отношение на типажа и неговите пропорции се определя не от натурата, а от идеята на авторите“ (Динов,1964,с. 22).

Такива са типажите в „Ябълката“ (1963) на Тодор Динов и Стоян Дуков, разказващ по нов начин приказката за тримата братя и златната ябълка. Те са с елипсовидна глава върху четвъртито тяло с тънки крайници.

Тялото на типажите в „Опашката“ (1963) на Доньо Донеv е правоъгълник, върху който е поставена изградената със заоблен контур глава, а в лицевата част е потърсена персонификация.

Типажите и декора във филма „Лъжлив Гошко“ (1963) на Радка Бъчварова, нарисувани от Кристина Мерджанова, са изградени с цветен контур и поставени върху черен фон - новост в българската анимация.

Строгийт градинар от „Маргаритката“ (1965) на Тодор Динов се състои от обединяващ главата и тялото му продълговат четириъгълник. Момиченцето, което е положителният герой, е с елипсовидна глава и правоъгълно тяло. Крайниците и на двамата са изобразени с по една по-дебела линия.

Главата и тялото на типажите на Доньо Донеv в „Стрелци“ (1967) са обща елипсовидна форма. Във този филм той улавя „индивидуалните прояви на характера в едно нюансирано актьорско поведение“ (Герчева,1983, с. 83).

Римските войници нарисувани от Иван Веселинов в режисьорския му дебют (заедно с Генчо Симеонов) „Ромул и Рем“ (1968) са със състоящи се само от по една линия крайници, контрастиращи на зловещия и тъмен профил на главата (1/2 от височината на тялото) с голямо и празно око.

„Веселяци“ (1969) на Пенчо Богданов е история за овчари, изяждащи стадото си в чест на убития от тях вълк. Типажите на Димитър Томов са с големи глави и високи шапки, триъгълни тела и тънки крайници. Това е „изключително национално филмово произведение, способно да намери контакт с интернационалния зрител, да го приобщи към душевност, непозната, но остро характерна и силно изявена“ (Герчева, 1983, с.106).

„Веселяци“ проправя пътя към може би най-емблематичния филм на Доньо Донеv „Тримата глупаци“ (1970)“ (Матеева, 2013). Трите персонажа са с кълбовидно тяло и елипсовидна глава с дълъг объл нос. Донеv успява да създаде типаж, който се посреща с успех от зрителите и се превръща в емблема и символ на българския анимационен филм.

Роман Мейцов единствен в българското анимационно кино рисува директно върху филмовата лента. В „Цветните нишки“ (1970), в който момче спасява любимата си от ламята, типажите са с максимално опростена стилистика и стигаща до иконична обобщеност визия.

В адресирания към малките зрители „Дресура“ (1970) на Зденка Дойче-

ва, Иван Веселинов рисува типажите използвайки различни геометрични форми. Лъвът е с голяма глава, буйна грива, малко тяло и едри заоблени лапи.

В „**Де Факто**“ (1973) на **Доньо Донеv** новопостроена сграда рухва под тътена на празничната музика. Типажите са със симпатична компактност. Мъжете са с градски дрехи, а жените със селски носии. „Типажът на Доньо Донеv почти винаги разчита на облата форма” (Маринчевска, 2001, с.134).

Тези филми на Доньо Донеv представляват една от връхните точки в развитието на карикатурно-лаконичния типаж в българския анимационен филм. Следващите години носят нови и също така интересни художествени постижения.

В „**Къщи крепости**“ (1976) силно стилизираните герои на **Стоян Дуков** показват предпазливо главите си от правоъгълни къщи, повдигайки триъгълни покриви като неусетно се превръщат в типажи на човекокъщи.

„**Горе ръцете или Черна хроника**“ (1977) е режисьорският дебют на **Асен Мюннинг** (1947) след дипломирането му в Чехословакия. В тази забавна и с криминален привкус куклена история типажите са с големи глави и доминиращ огромен заоблен нос, контрастиращ на малките кръгли очички.

В „**Симбиоза**“ (1980) на **Стоян Дуков**, трактат-гротеска на тема свободата на човека и нейната относителност, типажите са изградени предимно с прави линии, което им придава геометричен характер, на места омекотен от заоблености като нос, теме или корем.

През 1980-те **Иван Веселинов** продължава търсенията си в областта на карикатурно-лаконичния типаж. В „**Куче марка**“ (1985) създава синтезиран типаж – голяма група от еднотипни персонажи обединени в продълговат паралелепипед. Оригинални са и дъговидните с нахлупени каски терористи-мотоциклетисти, чиито длани и ходила са заместени с колела.

В „**История с вълк**“ (1986) **Иван Веселинов** демонстрира ново „типажно откритие“, което би могло да бъде отнесено към вече споменатия синтезиран карикатурно-лаконичен типаж. Компактна и обобщаваща рисунка на овчар с овцете около него се превръща във фигура-символ на овчар със стадо.

В „**Анимато**“ (1988) **Пенчо Богданов** „се връща към добре разиграния сатиричен виц“ (Маринчевска, 2001, стр.251) разказващ в случая за муха, която обърква свиренето на камерен оркестър. Тясно свързаната с драматургията витална рисунка на **Иван Богданов** стилизира формите на типажите, чиято стилистика ги доближава до тази на карикатурата.

Между 1987 и 1993г. **Пенчо Кунчев**, възпитаник на Висшето художествено-промишлено училище в Прага, работи над „**Бebешки приключения**“, копродукция с Чехословакия. Въпреки че обрисуваните с неравен контур типажи в тези весели и изпълнени с неочаквани метаморфози истории са със

сравнително еднакво съотношение между големината на главата и тялото, във всеки един от тях е потърсена индивидуална характеристика,

б) карикатурно-декоративен типаж

Името на **Иван Андонов** е синоним на творец, който търси нови изразни средства в своите анимационни филми. В **“Затруднение“ (1967)** експериментира със силно стилизираната изрезка, в чието изработване използва различни материали като хартия, плат, дантела или конци.

Стилистиката в „Затруднение“ представлява преход от карикатурно-лаконичния към карикатурно-декоративния типаж, характеризиращ се с частично доближаване до реалните пропорции на човешката фигура като същевременно се запазва една относителна стилизация на формите.

През **1969г. Иван Веселинов** завършва **„Въжеиграчът“**, неговият режисьорски дебют. В него той се опитва да замени човечетата с големи носове и главотела със силно стилизирани и стигащи до геометризъм типаж. С този си филм Веселинов прави смела крачка към едно съвършено ново разбиране за типажа в българския анимационен филм.

В **„Дяволът в черквата“ (1969) Веселинов** работи в два различни стила. Бабичките богомолки са представени като черни ромбоиди. Дяволът е решен плакатно с драматично съпоставяне на черното и бялото, а белите ангелчета са с доминиращи глави и стилизирани крилца.

За разлика от тези ахроматично решени типаж, стилизираните и с триъгълни тела и глави с кръгли нимби над тях Христос и светците са изградени с контур и цвят.

Своите търсения за художествено обновяване на анимационния типаж **Веселинов** продължава и в **„Наследници“ (1970)** - история за драматичните перипетии около едно наследство. Типажите на седемте братя са „решени еднотипно, без търсене на индивидуалност... Те са изведени до степента на типологичен герой, до обобщено звучене на една страст – страстта към обогатяване“ (Герчева, 1983, с.113).

В следващите рисувани от Веселинов типаж могат да бъдат открити някои обединяващи ги черти. В косата, тялото, крайниците и детайли от облеклото той въвежда лъкатушеш в меки извивки контур.

Този омекотен начин на изграждане на типажа, чийто корени могат да се търсят в творчеството на някои художници от поп арта като Питър Макс например, използва и **Стоян Дуков** в своя филм **„Мини“ (1971)**. При Дуков обаче стилизацията е малко по-крайна отколкото при Веселинов, отдалечавайки се понякога от логиката на натурата.

В „Страх“ (1973) на **Иван Веселинов** декоративният и плакатен стил на изображението подсилва драматизма на историята, която завършва с трагичен край - героят се зазидва в крепостта на собствения си страх.

Според Маринчевска Иван Веселинов „следва свой постоянен път на развитие на една изискана декоративност, на капризна и едновременно с това рационално подредена орнаменталност (...) В неговия натюрел съжителстват и естетската графика и свободната артистична рисунка и дори традиционно карикатурният шарж“ (Маринчевска, 2001, с.148, с.228).

Слав Бакалов в „Пасторал“ (1980), сатира на безотговорността и човешкия примитивизъм, стилизацията на формите както и приглушения колорит са заимствани от българския фолклор. Бакалов „третира човешката фигура като декоративен елемент“ (Маринчевска, 2001, с.199-200).

В „Пеещите каубои“ (1984) на **Пройко Пройков** типажите са с преобладаващи заоблени линии, в комиксоподобна и близка до детското светоусещане стилистика. Колоритът е пъстър и атрактивен.

в) карикатурно-художествен типаж

През 1965г. **Иван Андонов** прави „Стрелбище“. Стилистиката на изпълнените в техниката на изрезката типажи, носи всички белези на наивистичната живопис и на картинките от мишените на стрелбищата.

Този филм дава начало на нова насока в развитието на типажа в българския анимационен филм - карикатурно-художествената, в която пропорциите на човешките фигури са също така, подобно на тези в карикатурно-декоративния, близки до натурата. Тук обаче е налице едно изоставяне на прекомерната стилизация в полза на свободната и артистична рисунка носеща художествения почерк на своя автор.

През 1971г. **Андонов** в „Мелодрама“ продължава търсенията си започнати в „Стрелбище“. Изрезковите и със заоблен контур типажи както и декора са живописвани свободно с ярки цветове и внимание към детайла.

„**Ан Пасан**“ (1976) на **Стоян Дуков** е разказ за доброволното лишаване на индивида от всичко в името на кариерата. Рисунъкът в целия филм е лек и артистичен, и в някаква степен освободен от догмите на стилизацията.

През 1977г. **Анри Кулев** със своята „Хипотеза“ по сценарий на Христо Ганев, добавя нов вид изобразителна стилистика в българската анимационна творба рисувайки типажите и декора с туш и щрихи върху хартия. „Огромната енергия, която е заключена в изобразителната пластика на Кулев, не се базира върху принципите на „красивото“. Тъкмо напротив – острите ръбове, деформирани пропорции, отблъскващите лица са основни белези на гротесковото

изображение“ (Маринчевска, 2001,с.174).

В „**Постановка**“ (1978), повдигайки завесата зад кулисите в театъра, **Кулев** заменя тушовия щрих с рисунка с черна темпера размита с вода. Типажите са с пропорции близки до реалните, а целият филм е заснет с непрекъснати преливания с камерата, което му придава акварелна мекота.

Героите във „**Февруари**“ (1978) на **Стоян Дуков**, нарисувани от него и от **Витко Боянов**, отиват да гонят във виелицата вълци, но всъщност отиват в кръчмата. Типажите са с обобщаващ контур, големината на главата е от 1/3 до 1/6 от височината им, а облеклото е предимно условно. Поради живописното оцветяване на героите върху плаката, по време на движението им цветът трепти придавайки художествена живост на изображението.

„Творчеството от средата на 70-те и началото на 80-те е като че ли най-плодотворният период от кариерата на Дуков. Тъкмо това е времето, когато се налага коренна промяна в неговия изобразителен стил. Парадоксалната двуплановост на рисунъка и фината игра между полуобем и полуплоскост са белези на една модерна изобразителна култура“ (Маринчевска, 2001,стр. 225).

В „**Гарсонiera**“ (1979) **Анри Кулев** и **Николай Тодоров** с помощта на цветовете противопоставят външния пътър и многолик свят на монохромната и приглушена гама на осамотението и тъгата, в които е потопен рисуваният с частични деформации главен герой. Прекомерното увлечение обаче по графични и живописни ефекти в известна степен намалява комуникативността на тази иначе иновативна и високохудожествена творба.

В рибешката „**Саможертва**“ (1981) **Велислав Казаков** рисува с туш, перо и акварел върху хартия. Мъжката риба е с папионка и сако, а силуетът и напомня круша. Интересен е и миниатюрният червей, омотан върху рибарската кука, който е с огромен нос и раирана вратовръзка.

В „**Куку**“ (1983) **Казаков** представя живота в лудница, а техниката на изпълнение е като тази в „Саможертва“. Рисунъкът е свободен и обобщаващ. При мъжките типажи е налице преувеличаване на детайли като очи, нос или уста, докато при женските се наблюдава отсъствие на длани и ходила.

„**Женитба**“ (1984) на **Слав Бакалов** и **Румен Петков** разказва за еротичните фантасмагории на младоженец в утрото на неговата сватба. Типажите са с големи глави, широко и „раздуто“ тяло с условно облекло и малки длани и ходила. „Женитба“ е „пример за синтез на артистичното с комуникативното“ (Маринчевска, 2001,с.259).

Във „**Вдън прогледния мрак**“ (1986) на **Николай Тодоров**, любовна история между бухал-астроном и полярна сова, представените като хора с животински глави типажи както и декора са изградени с контур и щрих върху хартия и оцветени с цветни тушове. Използваната синьо-виолетова гама потапя целия филм в тайнствената и поетична атмосфера на нощта.

Типажите в рисувания върху хартия **„220 волта“ (1987)** на самоукия **Витко Боянов** се отличават с виталност и неподправена освободеност, с преувеличаване на обеми и пропорции както в цялото тяло така и на части от него.

„В час пик“ (1993) Боянов впечатлява с пъстрите масовки и рисуваните със заоблен и обобщаващ контур типажи. В лицата на главните герои е потърсена персонификация докато тези в масовите сцени са еднакви.

Стилът на Боянов разнообразява визията на българския анимационен филм и оказва благотворно влияние върху стила на редица други автори.

Георги Георгиев е автор на **„Две хубави очи“** по едноименното стихотворение на Пею Яворов (1878-1914). Контурните рисунки на Георгиев изграждат типажи-символи, които въпреки мимолетното си появяване върху екрана като видения между две метаморфози, остават в съзнанието на зрителя като някакъв далечен спомен.

VII.2. Реалистичен типаж

Реалистичните типажи се появяват още в началните години на българското анимационно кино. Такива са те като например в разгледаните вече филми **„Страшната бомба“ (1951)**, **„Майстор Манол“ (1953)**, **„Юнак Марко“ (1955)**, **„Тайната на златните обувки“ (1959)** или **„Снежният човек“ (1960)**. Скоро след това обаче в резултат на модерните течения в световното анимационното кино те се изместват от една опростена, условна и лаконична рисунка и една художествена естетика, характерна както за анимационния филм така и за книжната илюстрация и графичния дизайн от онези години.

Реалистичните типажи се появяват отново в българската анимация във филми като **„Грандомания“ (1979)** на **Николай Тодоров** – разказ за неутолимия стремеж на главния герой към пиедестала на славата. В тази „визуална буря, която прелива и даже до известна степен затлачва драматургичната линия“ (Маринчевска, 2001, стр.181) някои отклонения от натурния вид на персонажите подсилват драматургичното им звучене.

Човешкият живот, представен като скок на дължина, е сюжетът на друг филм на **Николай Тодоров** - **„Опитът се зачита“ (1985)**. Изграден с помощта на ротоскопията типажът на единствения герой, а именно спортистът, е почти идентичен с натурата.

В **„Кой вижда по-надалече?“ (1983)**, **„Приказка за пътя“ (1985)** и **„Как маймуните произлезли от човека“ (1987)** на **Анри Кулев**, изборът на реалистична трактовка на типажите в тези направени по **„Анини приказки“** на Стефан Цанев филми кореспондира добре с включените игрални пасажи.

През 1987г. **Анри Кулев** завършва рисувания с молив върху хартия **„Ве-**

селякът“. Създаден по сценарий на Христо Ганев филмът разказва за знаменосец, който си пробива път през препятствията и трудностите на времето. Близките до натурата герои са изградени с множество линии, които сякаш търсят да изградят формата. Интересни са еднотипните и мрачни типажки от стройните редици на хората с тояги, които се трансформират в тухлена стена. Конят, съставен от множество циферблати, е удачна метафора на препускащото време.

Христо Ганев е автор и на сценария на **„Просешко трио“ (1987)** на **Владимир Шомов** - разказ за сляп музикант. Авторът рисува човешката фигура с реални пропорции, но същевременно и надгражда натурата с цел повишаване на убедителността и правдивостта на героя. Тези „плътно-безплътни образи, създават поетичния тъжен свят във филма и изглеждат почти като изсвирени с музикален инструмент“ (Маринчевска, 2001, стр. 268).

„Луната със сините очи“ (2001) на **Пенчо Кунчев**, свободна адаптация по „Песните на Билитис“ от френския поет Пиер Луис, е поетична история за младо момиче в Древна Гърция. Типажите в този вдъхновен от изкуството на символизма филм са с реални пропорции, рисунъкът е с умерена степен на стилизация, а акварелната техника придава известен обем на формите. Широкото приложение на метаморфозите в тази направена в техниката на предварително анимираната изрезка творба е в органична връзка с драматургията и с характера на старогръцките митове и легенди.

Разгледаните примери представляват определени етапи в развитието на типажа в българското анимационно кино. Тяхното разнообразие както по отношение на оригиналността на рисунката, така и по отношение на техниката на изпълнение води не само до художествено, но и до драматургично обогатяване на екранното произведение. Пъстрото и многолико изобразително наследство е солидна основа за нови художествени търсения на следващите поколения творци на българското анимационно кино.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В своята повече от 100 - годишна история анимационният типаж бележи непрекъснато развитие. До примитивите на пионерите много скоро застават герои като дошлият от вестникарските комикси Малкият Немо на Уинзър МакКей, както и създаденият с помощта на ротоскопията Клоун Коко на братята Флайшер. Котарака Феликс и Попай Моряка се радват на огромна популярност, а Мишока Мики на Дисни се превръща в митичен супергерой. Стилът „Дисни“ се налага за дълго време като общодостъпен и обичан от широката публика стил, който оказва влияние върху създаването на анимационния типаж в редица страни по света. В нацистка Германия, както и в СССР, се налага изискването анимационните филми, макар и съобразени с национални и идео-логически особености, да се правят в изобразителна стилистика близка до та-зи на Дисни.

След отделянето обаче на група аниматори от студията на Дисни, които създават студията УРА, нещата се променят. На екраните се появяват нови, опростени и стилизирани типажки като тези на Джералд Боинг-МакБоинг или Маделайн. Под влиянието на този стил се появяват и филмите на Загребската анимационна школа, рисувани предимно от художници, работещи и в областта на карикатурата. В края на 1960-те специалистите вече говорят и за българска анимационна школа, чиито автори също дават своя значителен принос в развитието и обогатяването с нови изразни средства на анимационния типаж.

През 1960-те, 1970-те и 1980-те с развитието на авторското анимационно кино се разширяват и търсенията в областта на анимационния типаж. Особена заслуга за това имат както западноевропейските така и източноевропейските творци. Авторы като Душан Вукотич, Раул Серве, Ролан Топор, Пол Дрийсен, Ян Леница, Иржи Трънка, Юрий Норщейн както и Тодор Динов, Доньо Донев, Иван Веселинов и Стоян Дуков рисуват типажки, които преобръщат художественото мислене в нови насоки.

С нахлуването на новите цифрови технологии се улеснява достъпа до създаването на анимационния филм, а с това се увеличава неимоверно и броят на неговите създатели. С всяка измината година международните фестивали за анимационно кино получават все по-голям брой заглавия, в които обаче нерядко се наблюдава едно размиване на художествените стилове и една унификация на типажките. Това е резултат както на еднаквите компютърни програми, ползвани при тяхната направа, така и на имитацията и подражаването на определени, видяни на фестивални прожекции или в „мрежата“ стилистики, които не изискват особено творческо или художествено усилие, ползвайки както определени клишета на стилизация така и на цялостно худо-

жествено решение. Понякога дори е на лице и откровено плагиатстване на известни стилистики.

На фона на тази понякога даже акламирана на някои фестивали или дори номинирана и награждавана с престижни награди посредственост обаче, се появяват и редица стойностни филми, чиито автори добавят към чудния и многоброен свят на анимационните типажни нови, интересни и оригинални герои, които участват в невероятни и вълнуващи приключения, и в чиито очеретания може да бъде открит и някакъв оцелял през годините щрих от онова далечно време на оптичния театър на Емил Рейно и трогателните Фантоши на Емил Кол.

СПРАВКА ЗА ПРИНОСИТЕ

1. В настоящия труд за първи път се прави преглед на развитието на анимационния типаж от зората на анимационното кино до наши дни. Това развитие се анализира в контекста както на художествените търсения на неговите автори, така и на драматургичната композиция на филмовите произведения и тяхната принадлежност към съответния исторически период от време.
2. За първи път развитието на модерния анимационен типаж се поставя в две основни направления: карикатурен и реалистичен. Това улеснява както проследяването на неговото развитие и намирането на корените на неговата поява, така и посоките на бъдещите му конфигурации. За първи път карикатурният типаж се поставя в три нови категории: карикатурно-лаконичен, карикатурно-декоративен и карикатурно-художествен.
3. За първи път се очертават връзките между художествените течения в съвременното изобразително изкуство и оформянето на анимационния типаж, анализират се техните влияния върху цялостния художествен облик на филма.
4. Прави се преглед на развитието на анимационния типаж в България, като резултат както на местни източници на вдъхновение от родното културно наследство, така и на влияния от чуждестранни анимационни школи и течения в изобразителното изкуство и приложната графика.

ПУБЛИКАЦИИ НА ПЕНЧО КУНЧЕВ ОТ ОКТОМВРИ 2014г. ДО ОКТОМВРИ 2017 г.

1. Художникът в анимационното кино. Сборник „120 години българско приложно, декоративно и монументално изкуство“. СБХ, Фондация ПИБ. София, 2015г., 5 страници.
2. Комикс и кино. Списание „Проблеми на изкуството“. БАН – Институт за изследване на изкуствата. Брой 1, София, 2015г., 6 страници.
3. Анимационният филм в Германия до Втората световна война: 1921-1943г. Изкуствоведски четения 2014г. БАН – Институт за изследване на изкуствата. София, 2015г., 9 страници.
4. Анимационният типаж в България. Анализ и развитие: 1945-1987г. Годишник на Департамент Кино, реклама и шоубизнес, 2013-2014г. НБУ, София, 2015г., 40 страници.
5. Анимационното кино във Франция преди Втората световна война: 1910-1943. Докторантски четения 2014г. Департамент Изкуствознание и история на културата. НБУ, София, 2016г., 21 страници.
6. Влияния на някои течения в изобразителното изкуство върху дизайна на анимационния филм. Изкуствоведски четения 2015г. БАН – Институт за изследване на изкуствата. София, 2016г., 11 страници.
7. Типажът в анимационния филм: същностни характеристики и принципи при неговото създаване. Докторантски четения 2016г. Департамент Изкуствознание и история на културата. НБУ, София 2017г., 20 страници.