

РЕЦЕНЗИЯ

за дисертационния труд на **Пенчо Кунчев**

за получаване на научната и образователна степен „доктор”

по научната специалност „Кинознание, киноизкуство и телевизия” (05.08.03)

професионално направление 8.4. Театрално и филмово изкуство

на тема **„Анимационният типаж – анализ и развитие 1906 - 2012”**

от проф. д-р Надежда Михайлова [Маринчевска]

Институт за изследване на изкуствата – БАН

Дисертационният труд на Пенчо Кунчев е предизвикателство за всеки рецензент със своята енциклопедичност и антологична обхватност. Изследването е в размер на 462 страници, голямо количество илюстрации, изчерпателна библиография от 190 източника на множество езици и филмография от над 600 (!) заглавия. Това е белег за широката култура на автора в областта на анимационното кино, за детайлното проучване на материала и за значителните му познания както в исторически, така и в географски план. Те надхвърлят „стандартните“ периметри на европоцентризма и Дисни-влианията с разширяването на изследването в посоки от Япония, Китай, Аржентина или Австралия към редица „маргинални“ кинематографии. Самият факт на създаването на подобна широка фреска на световното анимационно кино е вече научен принос със значение за студенти, докторанти и професионалисти.

Пенчо Кунчев е режисьор, художник и аниматор, и това му дава допълнително предимство при разработването на темата за анимационния типаж, тъй като тази високо-специализирана област на анализа е сравнително трудна за изследователи „не-художници“. Осъзнатото познание за разликите между „единичния“ образ в изобразителното изкуство (карикатура, графика, живопис, скулптура и т.н.) и анимационния образ с неговите особености за специфична конструираност, технологична необходимост от известно опростяване и подчертаването на връзката между типажа и движението, е теоретизирано и преминава като лайтмотив в целия текст на изследването.

Методологическият подход е съобразен със специализирания обект на анализ – типажа в анимационното кино – и е фокусиран върху систематизацията и типологизацията на отделните подвидове на типажа, но същевременно е базиран и върху интердисциплинарни методи в сравнението между творби на изобразителното изкуство и анимацията. Значителните познания на Пенчо Кунчев в тази интердисциплинарна област и в иконографията на модерното изкуство водят до плодотворен и оригинален анализ в диахронен план.

Дисертационният труд е конструиран в увод, седем глави, заключение и приложения. *Първата глава* теоретично осмисля параметрите, в които се реализират специфичните характерни черти на анимационното кино – преувеличение, деформация, стилизация, функционалност, нарушаване на естествените пропорции (особено при съотношението „глава-тяло“), потенциално качество за раздвижване. Парадоксално, но вярно, авторът свързва „безпогрешната четливост и пестеливост детайлите – очи, нос, уста, ръце и т.н.“, както и очертаването на силуета на типажа, с неговата „собствена и неповторима характеристика и дори някаква форма на *монументалност*“ (с. 12). Връзката, която прави Пенчо Кунчев между взаимно изключващи се в обичайното мислене понятия „пестеливост“ (лаконичност) и „монументалност“ е оригинална, интересна и му препоръчвам да доразвие тази теза. Сходството между минималистичното изображение (това на анимационния типаж, реализиран върху лист хартия или паос, съвсем леко превишаващи по размер формата А4) и максималистичните монументални образи (предназначени за гледане от далечно разстояние) е проблематика, която си струва да бъде изследвана по-подробно и в бъдеще. В тази глава авторът задава и основния диапазон на изследването си – специфичната, условна рисунка на анимационния типаж в опозиция на реалистичния и антропоморфичен принцип на репрезентация. Правомерно се прави връзка и между визуалния облик на персонажа, емоционалната му характеристика, дори белезите на професионалния му или социален статус. Тези и други наблюдения са обвързани с неизбежните изисквания на анимационната технология – контрола върху обемите (принципът *squash and stretch*), еталонните листове и др.

Втората глава на дисертационния труд проследява стремежа на художниците да увековечат движението в рисунка от праисторията до появата на реалните първи (и много популярни) анимационни персонажи. Фокусът върху значимата фигура на Емил Рейно и

неговия „Оптически театър“, предхождащ появата на киното на братя Люмиер, за пореден път показва доколко вкоренилите се представи за „рождени дати“, „бащи на киното“ и т.н. са оспорими спрямо реалния исторически процес. Приносите на пионерите на анимационното кино – Рейно, Емил Кол, Джеймс Стюарт Блектън, Уинзър Маккей, братя Флайшър, Ото Месмер и др. са прецизно изложени от гледна точка на изграждането и конструирането на типажа и изображението.

Третата глава е посветена на анимационната империя на Уолтър Илайъс Дисни, която и до ден днешен (след всички перипетии на развитието си) доминира над анимационния пазар. Пенчо Кунчев изключително детайлно проследява основните етапи в творческото и типажно-образното развитие на студията – от черно-белите типажки на Ъб Айуъркс, раздвижени в стил „гумен маркуч“ (без отчетливо обозначаване на ставите) до почти натуралистичната (базирана върху ротоскопа) стилистика. Приносно в случая е публикуването на имената на множество художници, аниматори и сътрудници, които обикновено остават в сянката на студиото – Грим Натуик, Дик Лънди, Фред Спенсър, Густаф Тенген, Алберт Хуртер, Кай Нилсен, Чарлз Филипи, Хю Хенеси, Кен Андерсън, Джо Грант, Дик Хюмър, Тайръс Уонг, Дейвид Хол и др. От историческа гледна точка това е важен момент, който изважда от анонимност част от творческия потенциал на студиото (макар в него да работят още много, и по-известни, художници и режисьори). Особено интересни страници са отделени на необичайното, и в известна степен парадоксално, сътрудничество на Дисни с европейските авангардисти Оскар Фишингер и Салвадор Дали. Връзката на Дисни с европейското изкуство е проследена и имплицитно, като Пенчо Кунчев посочва влияния от Жан Гранвил и Гюстав Доре още в най-ранните филми на студията или пък директни заимствания от Ричард Дойл и Ричард Дад във „Фантазия“. Интересни паралели са направени и по отношение на прочутата „Снежанка и седемте джуджета“ и сцени и композиции от игралното кино – „Ромео и Жулиета“ (Джордж Кюкър, 1936), „Метрополис“ (Фриц Ланг, 1926). В „Пинокио“ Пенчо Кунчев открива сходства с „Кабинета на д-р Калигари“ (Роберт Вине, 1920), а във „Фантазия“ – с „Голем“ (Паул Вегенер и Хенрик Галеен, 2015). И нататък в текста водеща изследователска линия на Пенчо Кунчев е намирането на визуални паралели на определени творби с предходни произведения на изкуството, което прави този съпоставителен анализ водещ в методологическо отношение. Сходствата често могат да бъдат оценени като случайни, в

много от случаите не става дума за преки заемки, но подходът на Кунчев да търси преки визуални съпоставки е плодотворен и успява да провокира интерес към причудливите пътища на процесите в творчеството – защо, кога и как в различно време и от различни автори се пораждат аналогични образи. Това би могло да бъде и тема на отделно и много обширно изкуствоведско и социо-културологично изследване. В отделни подглави е разгледано и развитието на „извън-Дисни“ анимацията в САЩ. Малките компании, заедно с големите студия „Уорнър брадърс“ и „Метро Голдуин Майер“ представят алтернативния модел за изграждане на типажа, който едновременно е повлиян от Дисни, но и се опитва да завоюва собствена пазарна територия. Особено интересен в това отношение е Текс Ейвъри, въвеждащ нови стилистики.

Четвъртата глава на дисертацията е посветена на Европа, Китай, Япония и Аржентина преди Втората световна война. В случая става дума за радикално различни принципи за изграждане на екранния анимационен език. Европейският авангард в Германия и Франция е едно от най-мощните течения в изкуството, и в частност – в анимацията, което оказва влияние върху художествения процес в света и до днес. Дадаизмът, абстракционизмът, футуризмът и т.н. са огледани от автора като основа за европейската независима анимация. Експерименталното кино, което чрез манифестите и практиката си се обявява против традицията, създава нов анимационен език. Интересно е споменаването на сравнително малко познатия автор-кубист Леополд Сюрваж, както и интерпретацията на Кунчев за „чистото кино“ и приноса на Ман Рей, Фернан Леже, Марсел Дюшан, Лен Лай и др. Същевременно Кунчев детайлно се спира и върху автори, които, строго погледнато, не принадлежат към авангарда, но също прибавят авторски щрих към усвояването на нови изразни средства – като Лоте Райнигер, Ладислав Старевич, Александър Алексеев и др. Анализът на руското анимационно кино допълва картината на световния процес с колебанията си между модернизма и пропагандата, а в азиатските кинематографии (Япония, Китай) Пенчо Кунчев успява да изведе интересната смесица между традиционната рисунка и модернизма.

Петата глава се фокусира върху визуалната революция в световното анимационно кино, настъпила след появата на една малка (в началото) американска студия – United Productions of America и последвалия радикализъм в промяната на анимационния език и практики на производство в цял свят. (Тук особено приятно впечатление прави откритието

на Пенчо Кунчев за участие на композитора с български корени Борис Кременлиев във филма на УРА „Сърце на издайник“, 1953). Опозицията на Дисни-стила води до нови графични изяви и появата впоследствие на „авторската анимация“, която и до днес владее фестивалните екрани.

В тази глава Пенчо Кунчев предлага своя систематизация на анимационния типаж. В двата полюса на неговия модел се намират от една страна карикатурният типаж, а от друга – реалистичният. Ако приемем терминологията на автора (вместо по-често употребяваните термини „условен“ и „хиперреалистичен“), очевидно ще трябва да стигнем и до необходимостта карикатурният типаж да бъде типологизиран по-подробно. Ако за реалистичния визуален образ в теоретичната литература има достатъчно много референции (трудовете на Жан Бодрийар или Умберто Еко за хиперреализма например), то за класификацията на специфичния (различен от фотореализма на игралното и документалното кино) анимационен образ в теорията цари „нестройно многогласие“. Типажът, дори само в рисувания анимационен филм, е наричан рисуван, карикатурен, условен, вторичен, графичен, живописен и т.н. и то без да имаме пред вид останалите анимационни техники като куклена, изрезкова и др. В този смисъл Пенчо Кунчев възприема термина „карикатурен“ в неговото *най-широко разбиране* – като „преувеличение“ или „изопачаване“. Тази употреба на понятието отговаря на тази част от анимационната изразност, която той има пред вид – специфичните възможности за деформация на реалността, с които борави анимационното кино най-често. За съжаление обаче, терминът „карикатурен“ с времето е придобил вторично значение, което го обвързва много по-пряко с хумора и смешното. Самият автор дори цитира френския речник Larousse, където връзката с осмиването и смеха е част от дефинирането на понятието. Анимационното кино, особено съвременното, обаче не на всяка цена е обвързано със смешното. Дори, напротив – мрачните, екзистенциално-философски или пък нежните поетично-импресионистични творби са преобладаваща част от програмите на световните анимационни фестивали от петдесетина години насам. В този смисъл, като предлага опозицията „карикатурно-реалистично“, Пенчо Кунчев до известна степен измества фокуса. Още повече, че редица от примерите, които привежда самият автор, нямат допир със смешното. В този смисъл бих предложила на Пенчо Кунчев да борави с понятията „условно-реалистично“ или предложен от самия него друг термин. И тук,

разбира се, в систематизирането на подвидовете на „условното“ на първо място ще се нареди карикатурният типаж.

Пенчо Кунчев предлага свое деление на самия карикатурен типаж: карикатурно-лаконичен, карикатурно-декоративен и карикатурно-художествен. Това деление е логично от гледна точка на изграждането на визуалния образ. Но и тук аз лично се спъвам при възприемането на последния тип от класификацията – „карикатурно-художествен“. Авторът пояснява: „Въпреки че в карикатурно-художествените типажии пропорциите са близки до натурата, в тях все още са налице определени деформации, които, макар и в по-малка степен, ги родят с карикатурата. В техния рисунък обаче *присъства и една художествена стилистика, която ги доближава до произведенията на кавалетната графика, илюстрацията и живописата*“. Независимо от това пояснение обаче възниква въпросът защо лаконичният или декоративният типаж да не са „художествени“? Очевидно е, че и тук понятието трябва да се прецизира.

Шестата глава на дисертационния труд проследява взаимовръзките между различни течения и автори в изобразителното изкуство и анимацията. Лично за мен четенето на тази част беше изключително удоволствие. Пенчо Кунчев има изявен усет за намиране на паралели между анимационни типажии на световно известни автори и работата на художници (включително и не дотам известни) от предходни епохи. Това още веднъж потвърждава неговата изключителна ерудиция и широко познаване на историята на изобразителното изкуство. Според мен, в тази глава е заложен потенциалът на оригинално изследване, което да постави в нова плоскост развитието на художествения процес в анимационното кино. От една страна, това е естествено и индивидуално пристрастие на даден художник към определена стилистика. От друга – дава възможност да се преразгледа още веднъж проблемът за „цитатността“ в изкуството. Кога се появява, защо, в какъв контекст? Известно е, че и модернизмът, и особено постмодернизмът изграждат своите артистични структури върху цитатността. Коя е причината и сега, след затихването на тези течения като артистични платформи, цитирането на предходни творби да продължава да захранва днешното творчество? Дали това е естествено състояние в изкуството или има периоди, когато то се възражда? Дали творците съзнателно цитират или идеите и образите се появяват независимо и паралелно? При това става дума за сходство между мощни индивидуалности и таланти: Макс Ернст – Ян Леница, Рьоне

Магрит и Джузепе Арчимболдо – Ян Шванкмайер, Йеронимус Бош – Йожи Кури, Джорджо де Кирико – Жорж Швицгебел, Пол Делво – Раул Серве, Жорж Сьора – Виола Сова, Е. Л. Кирхнер – Регина Песоа, Кете Колвиц – Теодор Ушев и др.

Седмата глава е посветена на българското анимационно кино. И в този раздел детайлното познаване на историческия процес от докторанта е извън съмнение. Той дори предлага своя система на оценка, в която, наред с досега утвърдените от историците на анимационното ни кино филми, предлага нови, по-малко обсъждани произведения, като ги поставя в нов контекст, който да изяви качествата им по нов начин.

Дисертационният труд на Пенчо Кунчев „**Анимационният типаж – анализ и развитие 1906 - 2012**” е обхватно изследване на анимационния типаж, реализирано от задълбочен докторант, който познава не само историята на киното в широта и дълбочина, но и сам е автор на редица прекрасни български анимационни филми. Той е и уважаван преподавател в НБУ, автор на редица статии, предизвикали интерес и цитирани вече в научната литература. Внушителният обем на дисертационния труд, приносите в него и научните публикации ми дават основание да смятам, че изследването на Пенчо Кунчев напълно отговаря на изискванията за присъждане на научно-образователната степен „доктор“ и дори ги надхвърля.

Гласувам с „да“.



Проф. д-р Надежда Маринчевска

18.06.2018