

მოდერნისტული კონცეფციების ტრანსფორმაციები ბულგარულ ანიმაციაში

ნადეჟდა მარინჩევსკა

საკვანძო სიტყვები: ბულგარული ანიმაცია, ავანგარდული ესთეტიკა, ცენზურა, ვიზუალური სტილები, იდენტობის კრიზისი, მოდერნიზმი-პოსტმოდერნიზმი, გლობალიზაცია

ანიმაცია 1920-იანი წლების ავანგარდული მოძრაობების მნიშვნელოვანი ნაწილი იყო. ჰანს რიხტერის, ვალტერ რუტმანის, ვიკინგ ეგელინგის, ფერნან ლეჟეს ანიმაციურმა აბსტრაქტულმა ფილმებმა დიდი წვლილი შეიტანეს ავანგარდისტების მცდელობაში, შეექმნათ „სუფთა კინოენა და „ვიზუალური მუსიკა“. მან რეის ან ლუის ბუნიუელისა და სალვადორ დალის სიურრეალისტური ფილმები ძალიან ახლოს იდგნენ იმ ხედვებთან, ოცნებებსა და კოშმარებთან, რასაც ანიმაცია ადვილად ასრულებს და გვიჩვენებს დღემდე.¹ ანიმაციასა და ავანგარდულ ფორმებს შორის ბუნებრივი კავშირი უფრო მძლავრი ხდება ავანგარდის ახალ-ახალი ფორმების აღორძინებით.

თუმცა ისტორია, ხანდახან ძლიერ გავლენას ახდენს სხვადასხვა ქვეყანაში მოდერნისტული სტილების განვითარებაზე.

ბულგარეთში, ისევე, როგორც ყოფილი „სოციალისტური ბანაკის“ სხვა ქვეყნებში, შემოქმედებითი პროცესების დინამიკაზე მკვეთრად იმოქმედეს კომუნისტური იდეოლოგიამ და ე. წ. სოციალისტური რეალიზმის დოგმებმა. 1950-იან წლებში ანიმაციის იმიტირებული მოდა, ანუ ჰიპერრეალისტური/ ნატურალისტური სტილები, რომლებიც განიცდიდნენ კინოსტუდია „სოიუმულტფილმის“ ზოგიერთი ნამუშევრის გავლენას, იდეოლოგიისთვის შესაფერისად ითვლებოდა.

პირველი თანამედროვე გრაფიკული მცდელობები

პარადოქსული იყო გარემოება, რომ პერიოდი, როდესაც იდეოლოგიური კლიშეები დომინანტობდნენ, დიდხანს არ გაგრძელებულა. 1960-იან წლებში მოულოდნელად წარმოიშვა და ფართო გასაქანი ჰპოვა მხატვრული გამომსახველობისა და მკაცრი სოციალური სატირის ახალმა მიმართულებებმა.

ტოდორ დინოვის, ივან ანდონოვის, სტოიან დუკოვის, ივან ვესელინოვისა და სხვების ფილმებში გადმოცემულმა თანამედროვე გრაფიკამ, ხშირად ევროპული მოდელებისაგან რომ იყო შთაგონებული, ცენზურის წაყრუება გამოიწვია.

ბულგარულმა ანიმაციამ განავითარა თავისებური „ზოპეს ენა“, მეტაფორული გამოხატვა, გამოიმუშავა ნათელი ვიზუალური საშუალებებით დამინტრიგებელი ამბების მოყოლის უნარი. ამ ფილმების უმეტესობაში დიალოგების უქონლობამ ბულგარელი ავტორები უმეტესად იდეოლოგიური დაკვირვების ფოკუსის მიღმა დააყენა. სწორედ ამიტომაც აღმოჩნდა ბულგარული ანიმაცია გაცილებით რადიკალური რეჟიმისა და საზოგადოების კრიტიკაში, ვიდრე ეს მხატვრულ კინოს შეიძლებოდა გაეკეთებინა. ანიმაციის ენა სიმბოლოს, მეტაფორას, ვიზუალურ გზებსა და ხელოვანის ინდივიდუალურ სტილს დაეფუძნა.

ბულგარული ანიმაციის ეს „ბედნიერი შემთხვევა“ ორი მიზეზით იყო გამოწვეული. პირველი – ანიმაციის წარმოების სისუსტეა.

ორი დიდბიუჯეტისანი ფილმით – „ტყის რესპუბლიკა“ (რეჟისორი დიმიტარ ტოდოროვ-ჟარავა, 1953) და „გმირი მარკო“ (რეჟისორი ტოდორ დინოვი, 1955) აშკარა გახდა, რომ ანიმატორებს არ შეეძლოთ და-

1 TURVEY, The Filming of Modern Life: European Avant-Garde Film of the 1920s, 2011.

ეკმაყოფილებინათ ადმინისტრაციული მოთხოვნები ფილმების რაოდენობის გაზრდასთან დაკავშირებით. ასევე ვერ შეძლეს შეესრულებინათ ხუთწლიანი გეგმა, თუ იმუშავებდნენ ჰიპერრეალისტურ „მძიმე“ სტილში, რაც რთულსა და ხანგრძლივ შრომას ითხოვდა.

ამდენად, ანიმაციის სტუდიის მაშინდელმა დირექტორმა, „ვგიკ“-ში გამოწვრთნილმა ოსტატმა, ტოდორ დინოვმა გადაწყვიტა, სტუდიის პოლიტიკა თანამედროვე ევროპულ გრაფიკულ დიზაინზე - უბრალო მარტივ ხაზსა და ბრტყელ ფონზე - გადაეყვანა.

ამ მოულოდნელი თავისუფლების მეორე მიზეზი თავად ცენზურის მექანიზმებიდან მომდინარეობს. მაშინ ანიმაცია „მეორეხარისხოვან“ კინემატოგრაფიულ ხელოვნებად ითვლებოდა, რომელიც ბავშვების განათლებისა და გართობისთვის იყო აუცილებელი.

ასე რომ, საცენზურო ინსტიტუციები ანიმაციას სათანადო ყურადღებას არ აქცევდნენ და ანიმაციის ოსტატებიც უფრო თავისუფლად გრძნობდნენ თავს დამინტრიგებელი იდეებისა და სტილების გამოხატვაში. მათ ძალისხმევა მოზრდილთა აუდიტორიაზე გადაიტანეს. ყოველივე ამან წარმოდგენისა და ვიზუალურობის მხრივ რადიკალური ცვლილებები გამოიწვია.

ანიმაციური პერსონაჟები იქმნებოდნენ, როგორც ნიშნები და სიმბოლოები, და არა, როგორც „რეალისტურად ასახულნი“. ეკრანის ზედაპირი გახდა მხატვრული ხელსაწყო, რომელმაც სამგანზომილებიანი („რეალური ცხოვრება“) სივრცის ილუმბია შეცვალა. სიუჟეტები და თავგადასავლები ვიზუალურ სტილებთან შესაბამისობაში შეიცვალა. სოციალური სატირა წამყვანი მოდელი გახდა.

ამის ნიმუშებია - ტოდორ დინოვის „მეხამრიდი“ (1962), სტოიან დუკოვისა და ტოდორ დინოვის „ვაშლი“ (1963), ზდენკა დოიჩევას „ხვრელი“ (1966) და სხვ.

გაჩნდა ახალი თემატური მიმართულებები, რომლებიც ეწინააღმდეგებოდნენ კომუნისტურ იდეოლოგიას - თავისუფლება და ინდივიდუალიზმი (ტოდორ დინოვის „ზიზილა“, 1965, ივან ანდონოვის „უხერხულობა“, 1967 და ა. შ.), თვითიდენტიფიკაციის სუბიექტი ფროიდისეულ ინტერპრეტაციაში (დონიო დონევის „ჩემი მეორე მე“, 1964, ხრისტო ტოპუსანო-

ვის „მასკარადი“, 1965). თუნდაც „კოლექტივიზმის საზოგადოებისთვის“ მიუღებელი ისეთი თემა, როგორცაა გაუცხოება, ანიმაციაში უცერად წარმოიქმნა და ამით დაასწრო მხატვრულ კინოს (სტოიან დუკოვის „სახლები-ციხესიმაგრეები“, 1967). გამრუდება, ჰიპერბოლა²

გროტესკმა, „დამახინჯებამ“ მოკლემეტრაჟიანი ფილმებში წამყვანი პოზიციები დაიკავეს და ამან სტუდიური პრაქტიკა თანამედროვე გამოსახულებებად გადააქცია.

შორს ვდგავარ აზრისაგან, რომ 1960-იან წლებსა და 1970-იანი წლების დასაწყისში ბულგარელი ანიმატორების უმრავლესობა შეგნებულად იღებდა ფილმებს კომუნისტური იდეოლოგიის საწინააღმდეგოდ. აქ საქმე გვაქვს სავსებით რთულ ყოყმანთან, თავისებურ გაურკვეველ ქვეშეცნეულ არჩევანთან, რომელიც არსებობდა დაურეგულირებელი თავისუფლებისაკენ სწრაფვასა და თვითცენზურის შიშს შორის.

რადიკალური ნეოავანგარდი 1970-იანი წლების შუახანებიდან

1970-იანი წლების შუახანებსა და 1980-იანი წლების დასაწყისში ასპარეზზე ახალი თაობის მხატვრები და რეჟისორები გამოვიდნენ. მათი ნამუშევრები შეიძლება განვიხილოთ, როგორც ნეოავანგარდი, რადგან ამ ფილმებმა გამოწვევა გაუგზავნეს ტრადიციას, მათ შორის, თანამედროვესაც.

კურიოზული ფაქტია რომ ანრი კულევს, ნიკოლაი ტოდოროვსა და სლავ ბაკალოვს ახალი დამთავრებული ჰქონდათ საბჭოთა „ვგიკი“, ხოლო ასენ მიუნინგს - ჩეხოსლოვაკიური „ფამუ“. ყველა მათგანი, რუმენ პეტკოვთან ერთად ბულგარული ანიმაციის „ახალი ტალღის“ წარმომადგენლები არიან. მათი გამოჩენის დროს ისეთი ფილმები, როგორებიცაა, ანრი კულევის „ჰიპოთეზა“ (1976), „ინსცენირება“ (1978), „კავალკადა“ (1979), ნიკოლაი ტოდოროვის „მეგალომანია“ (1979) ან მათი ერთობლივი ნამუშევრები: „ერთკაცის ოთახი“ (1979), „გემი, კვირა“ (1980) და „გუდასტვირი“ (1982) გაკვირვებასა და გაუგებრობას იწვევდნენ. ადმინისტრატორები აფასებენ ამ ფილმებს, როგორც „არა ჩვენებურს“ (უცხოურს), დაბნეულსა და პესიმისტურს.

2 GUERTCHEVA, Феноменът българска анимация, 1983, p. 74.

ანიმაციის ახალი ტენდენცია არ შეიძლება განვიხილოთ, როგორც მხოლოდ ან სტილის განახლება, ან თემატური დაკვირვება, ან მეთოდების ცვლილება. მაშინდელი ახალგაზრდა ავტორების ფილმები უფრო ჰგავს - ახალი ტიპის აზროვნებისა და თვითშეგნების დაუნდობელ შემოჭრას, ანიმაციის ახალ ენას, შემოქმედებითი გამოხატულების ახალ გააზრებას მთელი თავისი არსით - თემატიკიდან ვიზუალურ სტილამდე და ტექნიკამდე. ესაა ყველაზე მნიშვნელოვანი და დრამატული ესთეტიკური ფენომენი ბულგარული ანიმაციის ისტორიის განმავლობაში. იქამდე, ჩვენი ანიმატორების ფილმებს გარკვეულწილად ჰქონდათ ერთგვარი ურთიერთკავშირი, ურთიერთპატივისცემა, მოდელის ერთობა. იმ ფილმებმა კი, რომლებიც შეეხნენ ახალ შემოქმედებით ტერიტორიებს, არ „გაწყვიტეს კავშირი“;³

ანდა, სულ მცირე, გამოავლინეს ნარატიულ-დრამატული სტრუქტურისადმი გასაგები პატივისცემა.

ამ პერიოდის ახალგაზრდა თაობის ნამუშევრებმა დრამატულად შეცვალეს ანიმაციური კინოს თემატური ჩარჩოები და ჩაიძირნენ თანამედროვე ადამიანის განგაშში, ეჭვში, შიშში, ნევროზსა და კომპლექსებში. ბოროტება, ძალადობა და სისასტიკე წარმოჩნდა თანამედროვე სამყაროს ნაწილად ამ ავტორების ინტერპრეტაციებში.

ფილმში „ჰიპოთეზა“ (1976, რეჟისორი ანრი კულევი), რომელიც სიმბოლური გახდა ამ თაობისთვის, თანმიმდევრული თხრობის ნაკლებობა ჩანაცვლებულია ადვილად ცნობადი სიმბოლური ნიშნებით (ნაპოლეონი, იკაროსი, „ტიტანიკი“, პუშკინი, აინშტაინი, ჩარლი ჩაპლინი და ა. შ.). ეს სიმბოლოები, თავის მხრივ, ერწყმინა ბრბოს, ველოსიპედისტების, გაზეთების მკითხველი ადამიანების, მენავეების სუბიექტურად აკვირებულ (ქვეშევსებულ) გამოსახულებებს...

ანრი კულევის ჰიპოთეზა ეფუძნება მოქმედების სხვადასხვა სეგმენტს შორის არსებულ დაძაბულობებს. დრამატურული ხაზი არათანაბარია, მოტივები თავისით წყდებიან ისე, რომ ვერ აღწევენ კულმინაციას. ისინი აღიქმებიან, როგორც ფრაგმენტები და არა სრული ან ამომწურავი დაკვირვებები. ექსპრესიული თხრობა მკვეთრად ანაწევრებს თანმიმდევრულ ექსპოზიციას, ეყრდნობა რა კულტურული ნიშან-ცი-

ტატის სინთეტიკურ, სწრაფსა და შოკისმომგვრელ გავლენას, პროვოცირებას უწევს ტრადიციულ სიუჟეტურ ხაზს. ფილმის ფრაგმენტული ქმედებები ემყარება არა მათ ლოგიკურ განვითარებას, არამედ, პირიქით, მათ მერყევსა და ცვალებად განმეორებას.

1970-იანი წლების შუახანების „ახალი ტალღის“ წარმომადგენლების ფილმებმა წარმოშვეს თავისებური ვიზუალური გრაფიკა და ბულგარულ ანიმაციაში ტექნოლოგიური რევოლუცია მოახდინეს.

რთული, ნერვიული, ჩამომტვრეული გრაფიკული შტრიხი, რაც დამასახიანებელია ანრი კულევისათვის და რუმენ პეტკოვის ზოგიერთი ფილმისთვის („ალტერნატივა“, 1978, „მაიმუნები“, 1981, „არქიპელაგი“, 1985), უფუნქციოა, ძნელი გადასატანია, მაგრამ განსაკუთრებულ გავლენას ახდენს მაყურებელზე, მის მუდმივ პულსაციაზე.

სლავ ბაკალოვის მიზანმიმართული, „პრიმიტიული“ სტილი ერთმანეთში ურევს წინააღმდეგობრივ პერსპექტივასა და მაცდურ უბრალო ფორმას.

ნიკოლაი ტოდოროვის ფერწერული და გრაფიკული ვირტუოზობა სავსეა კოლოსალური პროვოკაციული ენერგიით.

შავბნელი გამოსახულება, გაწყვეტილი ჰალუცინაციური კაშკაშა ყვითელი ხაზებით, განასხვავებს ასენ მიუნინგის ინდივიდუალურ ხელწერას ფილმში „შვებით ამოსუნთქვა“ (1983).

ე.წ. საავტორო ტექნიკა - ქალაქში კინოკამერის ქვეშ ხატვა, კოლაჟი და ა.შ. მძლავრად აისახა ბულგარულ ანიმაციაში. დასავლეთეევროპული ავანგარდული სტილების - ექსპრესიონიზმი, კუბიზმი, სიურრეალიზმი, პრიმიტივიზმი და ბევრი სხვა „იზმის“ ციტატები და პირდაპირი მითითებები ინტერპრეტირებულია, როგორც ექსტრემალური და პირადი შეტყობინებების შესაქმნელად, რაც დიდად ფასობდა, ძირითადად, უცხოეთის კინოფესტივალებზე. ეს არაა მხოლოდ ავანგარდული ფორმების ჩუმი დივერსიული შეღწევა ხელოვნებაში, არამედ მთლიანი „სოციალისტური რეალიზმის“ დოქტრინის აშკარა წინააღმდეგობა.

ახალი ერა

ბერლინის კედლის დანგრევის შემდეგ წარმოქ-

3 MARINCHEVSKA, Българско анимационно кино 1915-1995, 2001, p. 169-170.

მნიშვნელოვანი ეკონომიკურმა, ფინანსურმა და საწარმოო კრიზისებმა, მაგრამ, უპირველეს ყოვლისა, იდენტობის კრიზისმა⁴ ბულგარელი კინემატოგრაფისტები მერყევ, არასტაბილურ მდგომარეობაში ჩააყენა, რასაც არ შეეძლო არ გამოეწვია იმ დროების ახალი გზავნილები. სოციალური სატირის ძველი მოდელები უკვე შეუსაბამოდ ჩანდა 1990-იანი წლების საზოგადოების სასტიკ პოლემიკურსა და ანთაგონისტურ დისკურსში. მათ ადგილას არავითარი ახალი ნიმუშები არ გამოჩნდა, მკვეთრი ტენდენცია რომ ჩამოეყალიბებინათ. ლოგიკური იქნებოდა, ცენზურის უცაბედ გაუჩინარებასა და ახლადმიღწეულ სოციალურ თავისუფლებას გამოეწვია ახლებური მხატვრული ფორმები. სამწუხაროდ, ეს არ მოხდა, დაახლოებით, 20 წლის განმავლობაში (იშვიათი გამონაკლისების გარდა).

2009 წელი გახდა რადიკალურად გარდამტეხი ნიშანსვეტი ბულგარული ანიმაციური კინოს განვითარებაში, რომელმაც „გარდამავალი“ პერიოდის დასასრული გვაუწყა.

პლოვდივში გამართულ, დოკუმენტური და ანიმაციური ფილმების ეროვნულ ფესტივალზე, რომელსაც „ოქროს რიტონი“ ეწოდება, ერთდროულად და უცრად გამოჩნდა ოთხი (!) – ერთმანეთისაგან სრულიად განსხვავებული – თუმცა მხატვრული პროცესისთვის სამაგალითო ფილმი. მათ ჩაანაცვლეს წყნარი შემგუებლობის არსებული პრაქტიკა სტატუს კვოთი.

ვესელა დანჩევას „ანა ბლუმი“, ბორის დესპოდოვისა და ანდრეი პაუნოვის „სამი და და ანდრეი“, ანდრეი ცვეტკოვის „ფელინიჩიტა“ და ველისლავა გოსპოდინოვას „შუქურა“ ის ნამუშევრებია, რომლებმაც ბულგარულ ანიმაციაში შეცვალეს მთელი დისკურსი თავიანთი ნეოავანგარდული ამროვნებითა და ევროპული კულტურის სტილისტური აქცენტების, ესთეტიკისა და მოტივების თავისუფალი ჩანერგვით. ამასთანავე, ავტორებმა ეს ბუნებრივი სიმსუბუქით მოახერხეს, რაც მანამდე ბულგარულ კინოში არ ყოფილა. ეს სიმსუბუქე იყო ავტორების თავდაჯერებულობის შედეგი იმაში, რომ ისინი წარმოადგენენ მსოფლიოს მოქალაქეებს, ხოლო მთელი მსოფლიო კულტურის საგანძური მათი შემოქმედებისა და მემკ-

ვიდრეობისთვის ბუნებრივი შთაგონების წყაროა.

ვესელა დანჩევას „ანა ბლუმი“ არატრადიციული ფილმია, რომელიც 1920-იანი წლების ევროპული ავანგარდის მხატვრულ ხერხებს შეიცავს. ესაა კურტ შვიტერსის, 1919 წლის დადასტურებული ლექსის ადაპტაცია და მასში ივან ბოგდანოვის მხატვრობა შთაგონებულია სურრეალიზმით.

ვესელა დანჩევა ჩაიძირა ქვეცნობიერის სიღრმეებში, რათა გამოეკვლია ქალის მიმართ მამაკაცის სექსუალურობისა და ვნების ბუნდოვანი იმპულსები. ფილმის სურრეალისტური მიდგომა არის მხატვრული და შემოქმედებითი, და არა სტერეოტიპული, ან უბრალოდ, ციტირებული.

დადასტურდა და სურრეალიზმის ამ კომბინაციაში არ არის არავითარი უმწიფარობა. რეჟისორის კონცეფცია ემყარება მუდმივად წარმოქმნილი მოტივების მრავალრიცხოვან ვარიაციებს, ასევე ელეგანტურ ვიზუალურ სტილს შავ-თეთრ ტონებში, რაშიც აქცენტის სახით ერთი ძირითადი ფერი ფიგურირებს.

ესაა თავისებური ხუმრობა სუპრემატიზმის მთავარი ფერებით. ვესელა დანჩევამ ფილმში ჩართო ლექსის ტექსტის საარქივო აუდიოჩანაწერი, რომელიც თავად კურტ შვიტერსის შესრულებულია, ტრანსცენდენტული, დისტანციური მანერით.

დადასტურდა სიტყვიერი თავსატეხი ეფუძნება გაუგებარ ფრაზებსა და ხმოვან ნაჭრებს, მაშინ, როცა ვიზუალურ დონეზე ამოჩემებული გამოსახულებები მუდმივად იცვლებიან და ვითარდებიან. პირდაპირი ვიზუალური ციტატები შეიცავენ ერთ-ერთ ფავორიტ სურრეალისტურ გამოსახულებას – რენე მაგრიტის შავ ქუდს, რაც მამაკაცურ არსს წარმოადგენს.

როგორც ჩანს, ავტორები საკმაოდ კომფორტულად გრძნობენ თავს ევროპულ კულტურასთან და არ არიან შეზღუდული არანაირი იდეოლოგიური ან რეგიონალური პრობლემებით.

ბორის დესპოდოვისა და ანდრეი პაუნოვის „სამი და და ანდრეი“ ბულგარული ანიმაციის ტრადიციისთვის კიდევ ერთი გამოწვევა. ესაა აბსურდული ხუმრობა ჩეხოვის ცნობილ ნაწარმოებზე, რომელშიც ყოფის აუტანელი მოწყენილობა და კოლოს გამოჩენა იწვევს ფატალურ შედეგს. ეს ასევე არის ტრანსფორ-

4 ბულგარული კინოს იდენტობის კრიზისზე იხილეთ: BRATOIEVA-DARAKTCHIEVA, Българско игрално кино. От „Калин Орелъ“ до „Мисия Лондон“, 2013.

მაცია ანტონ ჩეხოვის იმ პერსონაჟების, რომლებიც მოულოდნელად აღმოჩნდნენ ოქტომბრის რევოლუციის პირველ წლებში.

„ფილმი წარმოადგენს დამახინჯებული ცხოვრების შემაშფოთებელ ექსპრესიულ მეტაფორას, რაც გარდაიქმნება უაზრო და მექანიკურად განმეორებად ჩვევად. ეს თავად არის ჩეხოვის მოტივი“, – წერს ნეველინა პოპოვა.⁵

ავტორები შეეცადნენ, როტოსკოპის საშუალებით, გაეკეთებინათ მსახიობების – იოსიფ სურჩაიევის, ლიკა ზაფიროვას, ზლატინა ტოდევასა და გერგანა ჯიკელოვას – ჰიბრიდული ანიმაცია, რომელთა გამოსახულებები ჰიპერრეალისტურ სტილში ქალაქდზე გადახატეს..

ესაა გამორჩეული შემობრუნება სახვითი ხელოვნების არა თანამედროვე, არამედ პოსტმოდერნისტულ ტრადიციაში, რომელიც ბულგარეთის ისტორიის წინამორბედ პერიოდში გასაგები მიზეზების გამო, არ ვითარდებოდა. სახეები, რომლებიც პროტოტიპებს ჰგვანან, მკვეთრად შეცვლილია ჰიპერრეალისტური მხატვრობით. ფილმის თითოეული კადრი ხელითაა გაკეთებული და ხელმეორედაა გადაღებული, რაც გამოსახულების ახალ ხარისხს იძლევა. ცოცხალი მოქმედებისა და ანიმაციის ასეთი ჰიბრიდი ისწრაფვის სპონტანურად ასახული ადამიანის ონტოლოგიის შესარწყმელად ანიმაციური კინოს კონცეპტუალიზმთან.

ამასთან ერთად, მნიშვნელოვანია, რომ ბორის დესპოდოვი და ანდრეი პაუნოვი ადვილად იყენებენ უცხოურ ლიტერატურულ ტრადიციას, არ უშინდებიან მის კონცეპტუალურ ტრანსფორმაციას. ეს გარემოება ფილმს, 2009 წლის ფილმებიდან დაწყებული, იმ საერთო ტენდენციაში აქცევს, რაც მთელი მსოფლიოსთვის ადგილობრივი ბულგარული ჩარჩოების გაფართოებასა და უცხოური კულტურული მემკვიდრეობის ათვისებაში გამოიხატება, არასრულფასოვნებისა თუ მარგინალობის შეგრძნების გარეშე.

რუსი ავტორის (ჩეხოვი) ტექსტის კომბინაცია დასავლურ (ძირითადად, ამერიკულ) ჰიპერრეალისტურ პოსტმოდერნისტულ სტილთან თავისებური გამოწვევაა ბულგარულ ანიმაციურ კინოში.

თანამედროვე და პოსტმოდერნისტული ტრადიციის ათვისების მსგავსი მეთოდი შეიძლება დავინა-

ხოთ შესანიშნავ საკარნავალო და ვიზუალურ ბაკუნალიაში, რომელიც შთაგონებულია მსოფლიო კინოს დიდოსტატი. ანდრეი ცვეტკოვის „ფელინიჩიტაში“ – ფილმში, რომელიც არ მისდევს რთულ სიუჟეტურ კონსტრუქციას, მაგრამ მიჰყვება ფედერიკო ფელინის ფილმების ასოციაციურსა და ემოციურ ლოგიკას.

ველისლავა გოსპოდინოვას „შუქურა“ ეფუძნება ჟაკ პრევერის ლექსს „შუქურას მცველს ძალიან უყვარს ჩიტები“, თუმცა მასში პოეტური პოტენციალი გამომსახველობითი საშუალებებითაა გადმოცემული, რომლებსაც ფინალში განწყობა ტრაგედიამდე აჰყავთ. შავ-თეთრ სტილისტიკას, რომელსაც ნათურაზე ჩამოკიდებული ჩიტების წითელი სისხლი ემატება, შოკისმომგვრელი ეფექტი აქვს. „ანა ბლუმის“ შემდეგ, კიდევ ერთხელ, შავ-თეთრი+წითელი ფერების პალიტრა მიუთითებს სუპრემატისტულ ხელოვნებაზე, ამჯერად, როგორც ექსპრესიონიზმის მკვეთრი და მხატვრული ასლი.

ინტერპრეტაციის თავისუფლება, სიმსუბუქე, როგორც ბულგარული ავტორები მოტივებსა და კონცეფციებს იყენებენ, ალტერულ დასავლეთ ევროპული ავანგარდიდან, თანამედროვე და პოსტმოდერნისტული ხელოვნებიდან, წარმოადგენენ წინა ორი ათწლეულის იდენტობის კრიზისის გადალახვის ნიშანს.

როგორც მსოფლიო მოქალაქეები, ანიმაციის რეჟისორების ახალგაზრდა თაობა თავს გრძნობს, როგორც „აქ“, ისე ევროპული კულტურული მემკვიდრეობის მემკვიდრეებად.

2010-იან წლებში უფრო და უფრო მეტმა ბულგარელმა ავტორმა გაითავისა მსოფლიო გამოცდილება, ოღონდ ეროვნული ღირებულებები არ დაუვიწყებია. გლობალიზაცია უკვე შეურიგდა ადგილობრივ, ეროვნულსა და ბალკანურ ფასეულობებს. ასეთ ფილმებად, შემიძლია, დავასახელო – „მამა“ (რეჟისორი ივან ბოგდანოვი, 2012, რომელსაც ჰყავდა თანარეჟისორები ოთხი სხვა ქვეყნიდან), „ნიშანი და ლექსი“ (5 თანარეჟისორის გუნდი, 2015), „ღრძილებიდან სისხლდენის დღე“ (რეჟისორი დიმიტარ დიმიტროვი, 2014), „მოგზაური ქვეყანა“ (რეჟისორები – ვესელა დანჩევა და ივან ბოგდანოვი, 2017), „სისხლი“ (რეჟისორი ველისლავა გოსპოდინოვა, 2012), „პიანისტი“ (2012) და „სიყვარული შემთხვევითი თავსხმა წვიმებით“ (2015)

5 ПОПОВА. Драматургичното пространство на анимацията. 2016, стр. 162.

- რეჟისორები ასია კოვანოვა და ანდრეი კულევი), „ჯუნგლები ფანჯრიდან“ (რეჟისორი ივან ვესელინოვი, 2013), „20 დარტყმა“ (რეჟისორი დიმიტარ დიმიტროვი, 2016) და სხვ.

ლოგიკურია, რომ ვიწრო ეროვნული ჭიშკრის გაღების ამ პროცესმა მოიპოვა წარსულში ე. წ. ბულგარული ანიმაციური სკოლის საერთაშორისო აღიარება და ბულგარელი ანიმატორების ახალგაზრდა თაობის წარმომადგენლებმა პრესტიჟული საერთაშორისო კინოფესტივალების პრიზები დაიმსახურეს.

როდესაც ფესტივალებსა და ჯილდოებზე ვსაუბ-

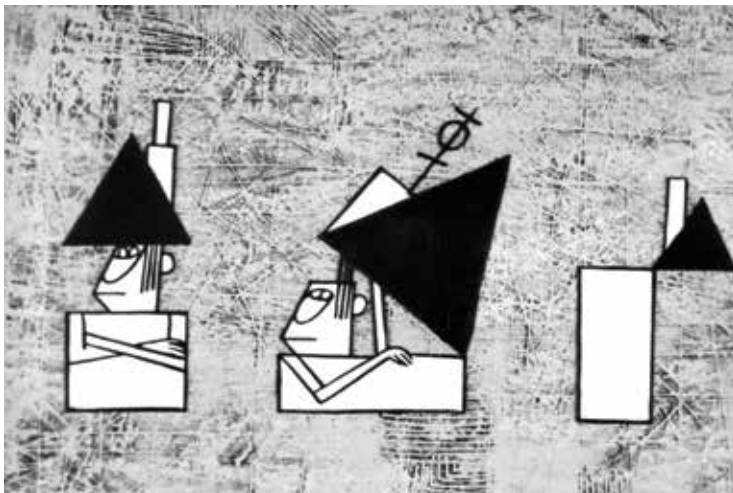
რობთ, შეუძლებელია გამოგვჩვენოთ ტეოდორ უშევი, ბულგარეთში დაბადებული, კანადელი ანიმატორი, რომლის ფილმი „ბრმა ვაიშა“ (2016) „ოსკარზე“ იყო ნომინირებული და „მწუხარების ფიზიკა“ (2019), რომელმაც ცოტა ხნის წინათ, მნიშვნელოვანი ანიმაციური პრიზი – „ანსის კრისტალი“ მოიპოვა.

სამწუხაროა, რომ ბერლინის კედლის დანგრევის შემდეგ ბულგარულ ანიმაციას 20 წელი დასჭირდა მსოფლიო ანიმაციის რუკაზე საკუთარი თავის საპოზიციონოდ.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- Ingeborg BRATOIEVA-DARAKTCHIEVA. Българско игрално кино. От „Калин Орелът“ до „Мисия Лондон“. София, 2013
- Krassimira GUERTCHEVA. Феноменът българска анимация, София, 1983
- Malcolm TURVEY. The Filming of Modern Life: European Avant-Garde Film of the 1920s. MIT Press, 2011.
- Nadezhda MARINCHEVSKA. Българско анимационно кино 1915-1995, София, 2001
- Nevelina POPOVA. Драматургичното пространство на анимацията. София, 2016

1. კადრი ფილმიდან „სახლები-
ციხესიმაგრეები“, რეჟისორი სტოიან დუკოვი,
1967.
A SCENE FROM THE FILM 'HOUSES-FORTRESSES'.
DIRECTED BY: STOYAN DOUKOV. 1967.



2. კადრი ფილმიდან „ჰიპოთეზა“, რეჟისორი
ანრი კულევი, 1976.
A SCENE FROM THE FILM 'HYPOTHESIS'. DIRECTED
BY: ANRI KOULEV. 1976.



3. კადრი ფილმიდან „მეგალომანია“,
რეჟისორი ნიკოლაი თოდოროვი, 1979.
A SCENE FROM THE FILM 'MEGALOMANIA'.
DIRECTED BY: NIKOLAY TODOROV. 1979.





4. კადრი ფილმიდან „გერმი, კვირა“, რეჟისორები ანრი კულევი და ნიკოლავი თოდოროვი, 1980.
A SCENE FROM THE FILM ‘SUNDAY’.
DIRECTED BY: ANRI KOULEV AND NIKOLAY TODOROV. 1980.



5. კადრი ფილმიდან „ანა ბლუმი“, რეჟისორი ვესელა დანჩევა, 2009.
A SCENE FROM THE FILM ‘ANNA BLUME’.
DIRECTED BY: VESSELA DANTCHEVA. 2009.



6. კადრი ფილმიდან „ფელინიჩიტა“, რეჟისორი ანდრეი ცვებოკოვი, 2009.
A SCENE FROM THE FILM ‘FELLINICITA’.
DIRECTED BY: ANDREY TSVETKOV. 2009.



7. კადრი ფილმიდან „შუქურა“, რეჟისორი ველისლავა გოსპოდინოვა, 2009.
A SCENE FROM THE FILM 'THE LIGHTHOUSE'. DIRECTED BY: VELISLAVA GOSPODINOVA. 2009.



8. კადრი ფილმიდან „ბრმა ვაიშა“, რეჟისორი თეოდორ უშევი, 2016.
A SCENE FROM THE FILM 'BLIND VAYSHA'. DIRECTED BY: THEODORE USHEV. 2016