

РЪЧНО РИСУВАНИТЕ АНИМАЦИОННИ ФИЛМИ НА СУЗАН ПИТ

Анджела Гоцис

Резюме: Текстът разглежда многообразието от ръчни техники, посредством които Сузан Пит създава своите анимационни филми. На всеки кадър авторката и екипът ѝ посвещават часове рисуване, моделиране, заснемане и обработка. Всеки филм на Пит е трудоемък процес, изискващ няколко години работа. Авторката използва анимационни техники, които предхождат компютърно генерираното изображение (CGI) – класическа плакова анимация, пясъчна анимация, примерна анимация, рисуване директно върху филмовата емулсия и нейното издраскване. Съвместяването на различни по своя генезис изображения и тяхното раздвижване във филмовото производство преобразяват несломимостта на колективната реалност, заменяйки я с фантастика. Естетиката на Пит и изборът на визуално-артистични практики я отдалечават от тези на добре познатите и разпространени анимационни филми. Във филмите ѝ често липсва устойчиво конструиран наратив. Изображенията разкриват психологични състояния, емоции и докосването между вътрешния свят на персонажите с външния колективен такъв. Пит дава образ на абстрактни теми като женската сексуалност, смъртта, депресията, връзката на човек с природата, съществуването на земни чудеса. Движението на рисунките по екрана представя изминато време и възможност за промяна. Музиката и звуковото оформление поражда усещане за цялостно преживяване, докато онеричните изображения по екрана прескачат от едно чувство в друго. С богат тематичен и художествен колорит Сузан Пит отправя предизвикателство към възобращението на зрителите.

Ключови думи: анимационно кино, анимационни техники, експериментално кино

Сузан Пит е родена през 1943 г. в Канзас Сити, САЩ. През 1965 г. се дипломира с бакалавърска степен по живопис от Cranbrook Academy of Art. В различни периоди от живота си живее и работи в Европа, Северна Америка (Ню Йорк, Лос Анджелис) и Южна Америка (Мексико); установява се в град Таос, щата Ню Мексико. Пътуванията на Пит се щриховат във филмовите ѝ образи. Тя се среща с вдъхновението във всяка една от тези локации, а произведенията рефлектират диалога между външния обзрим

свят и вътрешния свят на автора. През 2019 г. Пит умира в дома си.

Сузан Пит е разнолик творец, работещ в сферата на живописата, операта, киното, градското изкуство на графитите и като дизайнер на ръчно изрисувани грехи. Работата ѝ като сценограф я прави пионер, творецът, който за първи път поставя анимационното кино на оперната сцена. Първата ѝ опера е „Вълшебната флейта“ (1983), поставена във Висбаден, Германия. Анимационните епизоди се прожектират върху завеси, а певците минават измежду тях. Втората анимационна опера е „Фауст“ (1988), поставена в Хамбург, Германия. Групата аниматори на Пит създава едночасов 35 мм филм, който се прожектира върху екран в определени отрязъци от оперното действие. Филмите на Пит се създават със значителен екип, в порядъка на 20-30 аниматори, работещи с различни техники. Независимо от формата чрез която Пит се изразява, авторският ѝ поглед може да бъде уловен и проследен в заоблените форми, сюрреалистичните сюжети, богатството на цветната палитра, фантастичното в противовес на баналното, ежедневното, и множеството референции към родената на американска земя поп култура. Движението и времето провокират пристъпването на Пит в анимационното кино. За нея движението се отличава с асоциативна функция. Често използвана практика в анимациите на Пит е движението на камерата по изображението. Статичното изображение е обект на изследване, опознаване от оптичното око на камерата, чието телодвижение пречупва тъканта на реалността. Кинематографичното движение е движение на мисълта по образа в търсене на взаимоотношения или липсата на такива между образните елементи. Основата на анимационното изображение живее „точно в такава вторична, обработена реалност. Реалност с огромна свобода в изграждане на пространството и времето.“¹

Пит заснема първия си филм през 1970 г. – „Bowl, Garden, Theatre, Marble Game“, следват още няколко филмови произведения по протежение на десетилетието. Един от филмите ѝ, добили по-голяма популярност през 70-те, е „Jefferson Circus Songs“ (1975). За създаването му тя използва поредица от техники като покадрова снимка, класическа плакова анимация и натурни кадри на деца, изпълняващи сценични трикове, заснети с 16 мм камера. Този екранен синхрон от техники е обитаван от фантазни изображения, приказни фигури и празнични символи, прочетени през въображението на автора.

Филмите на Пит представят динамиката между колективния външен свят и интимния такъв. Непознати измерения нахлуват във вътрешния свят на персонажите или обратното, вътрешният свят избликва на

¹ Нейкова, Р. Анимационно и хронофотографско кино. Специфика на анимационния образ. В: *Изкуство и контекст*. С.: ИИИЗк – БАН, 2004, с. 18. [Nejkova, R. Animacionno I hronofotografsko kino. Specifika na animacionnia obraz. In: *Izkustvo I kontekst*. Sofia: Institute of Art Studies'- BAS, 2004, p. 18.].

тласъци и хаотично се впуска в колективната реалност. Този лиминален модус е специфична характеристика от кинематографичния изказ на Пит. В този промеждутък от светове се разиграват повествованието, структурирано около афекти, а не действия.

Филмът на Пит, добил най-голяма популярност през 70-те, е "Asparagus" (1979). Създаден е посредством класическа плакова анимация и е заснет на няколко вида филмова лента. Еротичните асоциации в „Asparagus“ са провокативно поместени между фантастични образи, в които сюрреализмът общува с абсурдизма. Полет на интимното въображение, „Asparagus“ е изпълнен с повторяеми жестове, посредством които преживяването на персонажа се ритуализира. Изображенията се раждат едно от друго, някъде из кадърната композиция съществува обект, който ще се трансформира в следващия кадър. Летящи рисунки в нестабилно морфологическо състояние поглъват асоциативен дневник, а за зрителите остава тяхното смислово разкодиране, подобно на метода, формиран от Карл Г. Юнг – активно въображение. „Или просто симфония на абстрактни човешки чувства. Едно живо чувство като свободата по-лесно се показва чрез асоциативни скокове ... Творецът иска да изведе душевни състояния и преживявания, за това създаването му е така пъстроцветно.“² Активното въображение издава онези образи от несъзнаваното, които са в непосредствена близост до съзнанието, но все още не са го достигнали. Активното въображение навярно е една от най-древните практики за свързване на човек с всевечните сили.³ Бидейки подложен на непредставими изпитания или дори търсейки начин за обяснение на случващото се в обикновения живот, човек прави опит да се докосне до по-висша мъдрост.⁴ Според Мари-Луиз фон Франц това е „единственият начин, по който можем да получим ефект върху несъзнаваното.“⁵ „Asparagus“ визуализира в образен поток съдържанието на въображението, в което желанието задава ритъм. Прозорецът на жената без лице е екран, върху който тя разиграват фантазиите си или навярно тя самата е фантазия на друг виртуален протагонист. Въображаемата жена посещава опера, а използваната техника в този епизод е тази на пластилиновата анимация. Обемното анимационно кино се отличава с

² Нейкова, Р. Божественото и човешкото в българската анимация. *Проблеми на изкуството*, 2004, № 2, с. 47-48. [Neykova, R. *Vozheshvtenoto i choveshkoto v bylgarskata animacia*. *Art Studies Quarterly*, 2004, no. 2, p. 47-48.].

³ Hannah, B. *The inner journey: lectures and essays on Jungian psychology*. Toronto: University of Toronto Press Incorporated, 2000, p. 24.

⁴ Пак там, с. 25. [Ibid., p. 25.].

⁵ Франц фон, М.-Л. *Анима и анимус във вълюбените приказки*. С. : Леге-Артис, 2004, с. 119. [Franz von, M.-L. *Anima i animus vav valshebnite prikazki*. Sofia: Lege-Artis, 2004, p. 119.].

действително трето измерение, с което взаимоотношенията между пространството, осветлението, персонажите, декорите и камерата напомнят тези на натурното кино.⁶ Осветлението, декора и самите кукли са изработени от различни аниматори. Пластилиновите фигури в операта се движат и шумолят в очакване. Когато завесите на сцената се повдигат, оживлението нараства, а спектакълът полита към публиката.

„Единствената пречка пред пълната авторска свобода е до известна степен съпротивата на материалността на обектите и тях. Някои от тези препятствия могат да бъдат частично преодолені от авторите на примерната анимация, но все пак свободно реещите се медузи, полупрозрачните привидения или хвърчащи персонажи са по-трудно достижими в обемното кино.“⁷

В недостатъците както на обемната техника, така и на всяка друга Пит открива възможности за комбиниране на няколко техники в един кадър. По този начин непостижимите за обемната техника летящи из пространството вълни от полупрозрачни цветове, пъстри цветя, животни и предмети са създадени посредством рисуване върху филмовата емулсия (летящите вълнообразни цветове) и изрезкова техника (подвижните цветя и предмети). Съчетанието от различни ръчни техники преобръща недостатъците на всяка една от тях в нов изказ. В конкретния епизод аниматорите използват възможно най-голямо разнообразие от гледни точки – ниски и високи, снимат от горен или долен ракурс дотолкова, доколкото им позволява движението на камерата из макета. Липсващата динамика на камерата се отработва във включването на съвсем различно по своя генезис и естетика изображение – рисуваното върху целулоидна плака. Жената, чието лице зрителите не виждат, ги води през пъстрия и неизчерпаем свят на въображението. Тя поставя маска на лицето си и излиза от операта. Завръщайки се в дома си, жената сваля маската, за да открие от вътрешната ѝ страна лице. Анонимната жена отново гледа през прозореца – огромен екран, върху него се появяват крака, ръце и женско лице само с устни, които поглъщат фалосоподобно аспержи в жест на орална любов. Всеки път щом безлицевата жена изважда аспержите от устата си, те са различни – дъга, фойерверки.

Поради заниманията на Пит с други форми на визуалното изкуство съществуват два големи периода, в които тя не създава филмови произведения: двадесетгодишният период от "Asparagus" (1979) до "Joy Street" (1995) и единадесетгодишният между "Joy Street" (1995) и

⁶ Маринчевска, Н. *Квадрати на въображението. Естетика на анимационните техники*. С.: Колибри, 2005, с. 186. [Marinchevska, N. *Kvadrati na vaobrazhenieto. Estetika na animatsionnite tehniki*. Sofia: Kolibri, 2005, p. 185.].

⁷ Пак там, с. 187. [Ibid., p.187.].

„El Doctor“ (2006). Въпреки тези големи промеждутъци, Пит не само запазва индивидуалния си творчески почерк, но и съумява с помощта на екип от аниматори да интегрира все повече визуално-артистични практики във филмите си. Музиката във филмите ѝ играе една от главните роли: „Без нея образът се *патологизира*.“⁸ По протежение на филмовата си кариера тя работи с много различни музиканти и тонрежисьори, които добавят звуково измерение към анимационните произведения. Музикалната композиция често изпълнява ролята на монтажна техника (звукът захлъс), свързвайки кадрите. Пит снима с Оксбери (Oxberry) – анимационен стенд, който е конструиран специално за потребностите на независими кинематографисти и малки студиа, работи в 35 и 16 мм формат. Оксбери осигурява необходимия контрол върху заснемането на анимационен филм, като аниматорът може да променя заредения филм, обективите и копието по време на снимачния процес.

„Joy Street“ (1995) разказва историята на самотна жена в големия град, чиято депресия я затваря в капан от студена светлина и големи, ракурсно изкривени пространства. Избраните техники отразяват сюжетното преминаване през депресивния, разпадащ се свят на жената към причудливия див свят на растения, животни – нечовешкия свят. Музиката към филма е на Рой Нейтънсън от „Джаз Песенджърс“ (Jazz Passengers). Петгодишната работа на Пит по филма из градовете, плажовете и дори джунглата на Мексико се оказва образно предзнаменование за филмите ѝ, в които тропически цветя, плодове и животни се раждат за екрана, творчески филтрирани през авторското съзнание. Сред техниките, с които Пит и екипа ѝ от аниматори работят, са класическа плакова анимация, изрезкова техника, фотографски изображения и рисуване върху филм. Филмът е заснет с Оксбери на 35 милиметров филм.

Интересна е трансформацията в контекста на класическата плакова анимация, породена от развитие на дигиталните софтуери за рисуване, графика, моделиране на персонажи и т.н. От индустриална технология тя се превръща в творческа практика за експериментални кинематографисти. Използваните бои са акрилни. Водоразтворими, те позволяват постигането на различна плътност, поради това могат да наподобяват визията и усещането на акварелни или маслени бои.

Големите пространства в дома на жената я смаяват. Пит пресъздава вътрешния свят на персонажа, използвайки тъмни и студени цветове, в които зрителят емпатийно застива. Драматургично прозорецът придобива сакрални функции. Той е своего рода инициационен портал,

⁸ Милев, Н. *Теория на елементите на киното*. С.: Университетско издателство „Св. Климент Охридски“, 1998, с. 357. [Milev, N. *Teoriya na elementite na kinoto*. Sofia: University Press St. Kliment Ohridski, 1998, p. 357.].

преминаването през който бележи психичното преобразяване на жената. В началото на филма тя се провесва самоубийствено през него, наблюдавайки града през непоносимо светлия мрак на нощта. Оживял декоративен мишок извежда жената през него в търсене на спасение. В края на филма тя отново се провесва през прозореца, този път жизнерадостна, косите ѝ се развяват свободно от вятъра. По своето естество ритуали с врати и прагове са ритуали на прехода.⁹ Прозорецът поставя началото на пътуването и неговия край.

Пространството и мащаба в изображенията изплитат наративната нишка на иначе освободения от диалог филм. Пространството се трансформира подобно на жената. Първоначалното действие се развива през нощта, градското осветление се изправя заплашително наред с тротоарите, синкаво просветва в голямата клаустрофобична стая на жената. Общите планове преобладават до момента, в който жената потъва с прокървяваща китка безжизнена в леглото, а декоративната мишката оживява за динамично музикално приключение в света на човеците. Музикалната композиция реферира първите хумористични анимационни скетчове на Дисни, в които персонажът се заема с поредица физически авантюри в синхрон с весели звуци. Движенията на мишката в пространството са бързи, ритмични и пластично изобразени. С хуманизирано съзнание и под въздействие на животворните музикални ноти мишката започва да фантазира – водни растения пеят, цветя се целуват, звучи кавър на известната песен на Луис Армстронг „What a Wonderful World“. Мишката се среща със самотния човешки свят, разкървавената китка на жената, страховитите остри сенки на клоните, облягащи се върху перваза на прозореца, и заплаква. Сълзите изпълват зловонно блато, в което се разлагат трупове на животни. Потенциалът на това разяждане на тела провокира трансформацията на мишката в супергерой – малкото, наподобяващо Мики Маус тяло израства, придобива свръхфизика.

„Извършващата се пред очите ни *анаморфоза* (промяна на формата) е недостъпна за нашите тела и поради това е особено привлекателна за зрителите. Дори в случаите, когато анаморфозата не е особено подчертана, тя е необходим момент за изпълнението на изразителна анимация.“¹⁰

С богоподобна физика декоративната мишка носи тялото на жената из града, докато светлините му изгубват първоначалната си студенина. Декорът е от фотографски изображения, върху които са наложени целулоидните плаки. Фотографското изображение служи и като изходно изображение в първоначалните кадри на филма „El doctor“.

В близки планове жената се пробужда в джунглата, където детайли от

⁹ Genep von, A. *The Rites of Passage*. Chicago: The University of Chicago Press, 1960, p. 20.

¹⁰ Маринчевска, Н. *Квадрати...*, с. 48. [Marinchevska, N. *Kvadrati...*, p. 48].

растителния и животински свят катализират душевното ѝ преобразяване. Тези макро- рисунки връщат персонажа към архаична съмишленическа връзка с природата. Пит рисува на отделна плака декора, а върху него поставя на слоеве плаки с персонажите. Те са рисувани с четка директно върху плаката, нямат контур.

Авторът използва изрезковата техника в голяма част от филмите си. Независимо от сравнително големия за контекста на експерименталното кино екип, с който тя работи, решението за приложението на изрезкова техника е прагматично, имайки предвид, че всяка рисунка се равнява на часове ръчен труд.

„Предимството на изрезковите техники се състои в това, че веднъж нарисувани, отделните съставни части на фигурата се снимат многократно във филма и това спестява огромно количество художническа работа в сравнение с традиционната анимация, където всяка отделна фаза се рисува и оцветява върху отделна плака. Така авторите имат възможността да рисуват прецизно, в детайли и с множество цветове и графични нюанси върху изрезките.“¹¹

„Joy Street“ увлича зрителите с богатия колорит на изображенията, непредсказуемите драматургични решения и звуковото оформление: „Филмовият образ е звуко-зрим. Музиката и звукът са равноправни на изображението.“¹² Умелата работа със звука доказва кинематографичното майсторство на Пит. Звуци на потракване, на разлюлени от вятъра листа и разхождащи се насекоми се наслаждат върху музикалната композиция. Шумовете утвърждават достоверността на преживяването: „Работата с тях е сложна, деликатна, но може да доведе до високохудожествени резултати, ако е добре измислена. Една от задачите при използване на шумовете е да се създаде реалистична атмосфера около развиващото се действие.“¹³

„El Doctor“ (2006) е създаден с богатство от техники, всяка от които допринася за предаването на конкретно усещане и емоция. Подобно на колаж, Пит съчетава пясъчна анимация, избелване, издраскване и рисуване върху филмовата емулсия и рисунки върху хартия.

В анимационния филм пясъкът прилича на течност, в светлината се потъва като в бездна, а из мрака се реят фигури подобно на листа разпилени от вятъра. Пясъчната анимация изненадва зрителите с противоположни на когнитивните и интуитивните очаквания. Флуидността на насипания пясък върху светлинната маса впечатлява с естетическите качества на вариращата по повърхността прозрачност.

¹¹ Пак там, с. 150. [Ibid., p.150].

¹² Милев, Н. Теория на ... с. 356. [Milev, N. Teoriya na ... p. 356].

¹³ Фингова, С. *Монтажът на аудиовизуалното произведение*. С.: Нов Български Университет, 2008, с. 93. [Fingova, S. *Montazhat na audiovizualnoto proizvedenie*. Sofia: New Bulgarian University, 2008, p. 93.].

„Плътният черен цвят се получава, когато пясъкът е толкова дебел, че светлината изобщо не може да проникне през него към камерата. Искрящо бялото се получава, когато въобще няма пясък и пряката светлина директно експонира филмовата лента. Подобна интензивност на белия цвят не може да се постигне с никаква боя.“¹⁴

Нюансите в монолога на доктора се приливат в чудноват делириум от антропоморфни фигури през динозавър към автономната сянка на жена. Светлината се оказва всепоглъщаща бездна, а в тъмните, несветлопропускливи кадри танцуват скелети. Главният персонаж на доктора рисува своя мисловна фантастика върху екран – предното стъкло на колата. За доктора стъклото е изповедник, за зрителите – екран. „Графичните възможности на пясъчната техника винаги ще привличат окото с богатата градация на сиви оттенъци и безкрайните възможности, които се откриват пред графиката в движение.“¹⁵

Сузан Пит избира визуално-артистичните практики, с които създава филмите си, концентрирайки се върху спецификата на емоциите, които иска да представи в екранните образи. Така в нейните филмови произведения се вплитат редица техники, които обединяват наративните откъси в цялост.

„Структурообразуващ принцип в анимационния сценарий е моделирането на единен анимационен свят, въплътен в живи пластически изяви. Изрезки, рисунки, кукли и други анимационни форми допускат условност, породена от характера на материала и естеството на повествованието.“¹⁶

Следващите практики, с която Пит работи по филма, са издраскване, избелване с белина и рисуване върху филмовата емулсия с цветно мастило и бои. Тя ги прилага в епизода, в който доктора получава видение от св. Есмeралда. Творческото ѝ решение е да освободи видението от репрезентационните изображения и наместо това да създаде абстрактни образи, чрез които посланието на светицата достига до доктора. Техниките се прилагат директно върху позитивното копие, което означава, че кадрите, които зрителят вижда, са създадени с няколко техники едновременно.

Най-често използваните пигменти за рисуване върху филм са перманентни маркери. Те създават прозрачен цветен слой, като при необходимост от увеличаване на плътността могат да се нанасят на няколко слоя. Друго често използвано средство в безкамерните техники е мастилото, което може да се съвместява с най-обикновени готварски вещества и да се нанася с многообразие от четки. Пит създава епизода с видението на св. Есмeралда, рисувайки върху вече заснетите с Оксбери плакови рисунки и съответно проявения филм, добавяйки нови визуални

¹⁴ Маринчевска, Н. Цит.съч., с. 140. [Marinchevska, N. Op.cit., p. 140].

¹⁵ Пак там, с. 142. [Ibid., p.142].

¹⁶ Милев, Н. Теория на ... с. 259. [Milev, N. Teoriya na ... p. 259].

ефекти и усещания, провокирани от впечатлението за фрагментарност и „накъсаност“ в движението на цветните петна и граскотини.

„Аниматорите могат да рисуват и върху заснета и проявена филмова лента така, че върху фотографското изображение да се насложат нови визуални елементи. В случая става дума за смесен по характер образ, но практиката показва, че и тук могат да бъдат постигнати интересни решения, особено ако авторът работи с преекспонирана или недоекспонирана проявена лента.“¹⁷

След видението и спираловидното пътуване в невъзможното за артикулация измерение на светицата, докторът се завръща в болницата, която според него е пълна не с чудеса, а с чудовища. Пит е кинематографист, който удържа своя стил, но и непрестанно търси нови изразни средства. Без колебание тя се впуска в нови експерименти, изплитайки визуалната връзка между вътрешния свят и колективната реалност. Епизодът, в който докторът язди кон, е метафорична визуализация на любовния акт между него и пациентка в болницата, която има невротичната убеденост, че е кобила. Еротичният фантазъм на доктора е създаден от рисунки върху хартия, които се потапят в разтвор от вода и мастило. След „банята“ рисунките се оставят да изсъхнат. Докато хартията съхне, Пит и екипът ѝ неколkokратно смачкват и изправят рисунките, за да може текстурата на хартията да се повреди и изпълни с фини линии. След окончателното изсъхване работата продължава с рисуване с графит, отново смачкване и размазване на графита по хартията. Когато състаряването на рисунките е достигнало желанния облик, те се поставят една по една в оксбери стенда и се заснемат, превръщайки се във филмови кадри. Щетите, нанесени върху структурата на хартията, и извикването на нейните недостатъци при смачкването ѝ утвърждават киноизказа на Пит за ръчно направено филмово произведение – среща между въображението, уменията на аниматора и органичното естество на хартията. В тези рисунки декор се оказват фините линии по хартията.

Този филм, подобно на останалите ѝ произведения, е пътуване между съзнаваното и несъзнаваното, между колективната реалност и имагинерния вътрешен свят на фантазми, в които докторът изживява последните си земни мигове, убеждавайки се, че земята е изпълнена с чудеса. Жена ражда чудеса, от нейната утроба в света поемат гръх най-причудливи бебета – зооморфни – влечуги, насекоми, птици, дружелюбни чудовища, които изпълват болничната стая с удивление и врява.

„Анимацията често превръща ограничените пространства и обеми (разбирани като вместимости) в нещо бездънно и необятно.“¹⁸

¹⁷ Маринчевска, Н. *Квадрати...* с. 117. [Marinchevska, N. *Kvadrati...* p. 117].

¹⁸ Пак там, с. 25. [Ibid., p.25.].

Докторът смаян изражда поредица от същества, които не само не си приличат едно с друго, но и не приличат на нищо познато на земята. Родилката е метафоричния изказ на органичното, на земните недра, в които се преподреждат части от фигури, форми – природата нестихващо създава. Утробата е „бездънна“ и „необятна“ в качеството си на творчески потенциал. Бебета чудовища, с антропоморфни лица и тела на животни.

„Животното е важно именно в перспективата на опита за пробив на репрезентацията, като носител на потенциала за метаморфоза, поест на преодоляването на всяка стабилна фигура, включително и на базовата фигура на произхода.“¹⁹

„Visitation“ е филм, създаден самостоятелно от Пит; тя написва текст за монолога, занимава се със звуковото оформление и рисува изображенията в партньорство с Маша Васуликовски. Филмът е черно-бял, заснет с 16 мм Болекс камера. Върху черно-белия филмов материал се разполагат различни обекти и експонирането на лентата се осъществява под светлината на фенерче. Неравномерно експонираните изображения и отчетливата зърнистост вследствие на „притиснатите“ експозиционни възможности на целулоидния материал усилват усещането за призрачност, ужас. Динамиката във филмите на Пит е резултат по-скоро от съвместяване и насляване на изображения с различен генезис, отколкото от прецизното изследване на движенията на персонажите. Тя е консолидирала подвижните изображения във „Visitation“ около своего рода музикален скелет. Музикалната композиция поставя идеята за време – звуци на вятър и грацение се впитат в такива от музикални инструменти. Звуковото оформление е структурно отражение на визуалното – плавно се събират и отместват слоеве звук: „Единството на анимационния свят може да бъде сравнено с музикалния ключ в партитурата.“²⁰

Единството на света във „Visitation“ се опира и върху избора на монтажен принцип – този на преливането. Чрез него изображенията проникват едно в друго, движението е промеждутъчно, принадлежащо на взаимоотношенията между отделните рисунки. Преливането изразява „изтекло време“, „създава поетична атмосфера“ и „подчертава спомена за минало събитие.“²¹

Преливането е приложено в пълния му ритмичен потенциал – от бавно прозиране на една рисунка в друга до бързото подобно на барабанен удар запалване и угасване на изображения. Зрителят е въведен в една вселена от ужаси, където всички фигури са сенки на сенки, призраци и летящи измежду

¹⁹ Манчев, Б. *Тялото-метаморфоза*. С.: Алтера, 2007, с. 107. [Manchev, B. *Tyaloto-metamorfoza*. Sofia: Altera, 2007, p. 107].

²⁰ Милев, Н. *Теория на ...* с. 259. [Milev, N. *Teoriya na ...* p. 259].

²¹ Фингова, С. *Монтажът ...* с. 132-133. [Fingova, S. *Montazhat ...* p. 132-133].

дърветата духове, девиантна вселена от чудовища. Антропоморфните фигури настойчиво влизат през вратата на гардероб, ала остават в него. Гардеробът е освободен от магически трансформативни сили, той не е врата към друг свят, а просто мебел, чиято вътрешност е тъмница, в която на духовете им е тясно. Експлозивни абстрактни изображения се догонват с бърз монтаж под перкусионни звуци. Филмът се отличава с вълнообразно усещане, при което интензитетът на звука, картината и динамиката между тях нарастват, достигайки точка на непоносимост, избухване, разтваряне, раздробяване на натрупалите се афекти, отваряйки пространство за нова поредица изображения, които бавно изграждат ужасяващ микрокосмос.

Причудливият свят от анимационните филми на Сузан Пит омагьосва зрителите с онерични пътешествия между съзнавано, несъзнавано и реалност. Образната одисея се разполага между премеждия, мечти, фантазми и магьосничества, чието въздействие се обуславя от различните естетически качества на техниките, които авторът използва. Приносът на Пит към киноизкуството лежи както в неподправените изрази на въображението, така и в уелото боравене с анимационни техники.

БИБЛИОГРАФИЯ

Манчев, Б. *Тялото-метаморфоза*. С.: Алтера, 2007. [Manchev, B. *Tyaloto-metamorfoza*. Sofia: Altera, 2007].

Маринчевска, Н. *Квадрати на въображението. Естетика на анимационните техники*. С.: Колибри, 2005. [Marinchevska, N. *Kvadrati na vaobrazhenieto. Estetika na animatsionnite tehniki*. Sofia: Kolibri, 2005].

Милев, Н. *Теория на елементите на киното*. С.: Унив. изд. Св. Климент Охридски, 1998. [Milev, N. *Teoriya na elementite na kinoto*. Sofia: University Press St. Kliment Ohridski, 1998].

Нейкова, Р. *Божественото и човешкото в българската анимация. Проблеми на изкуството*, 2004, № 2, с. 44-48. [Neykova, R. *Bozhesvtenoto I choveshkoto v bylgarskata animacia*. Art Studies Quarterly, 2004, no. 2, p. 44-48].

Нейкова, Р. *Анимационно и хронофотографско кино. Специфика на анимационния образ*. В: *Изкуство и контекст*, ИИИЗк - БАН, С. 2004. [Neykova, R. *Animacionno I hronofotografsko kino. Specifika na animacionnia obraz*. In: *Izkustvo I kontekst*, Institute of Art Studies - BAS, 2004].

Фингова, С. *Монтажът на аудиовизуалното произведение*. С.: Нов български университет, 2008. [Fingova, S. *Montazhat na audiovizualnoto proizvedenie*. Sofia: New Bulgarian University, 2008.].

Франц фон, М.-Л. *Анима и анимус във вълишебните приказки*. С. : Леге-Артис, 2004. [Franz von, M.-L. *Anima i animus van valshebnite prikazki*. Sofia: Lege-Artis, 2004.].

Gennep von, A. *The Rites of Passage*. Chicago: The University of Chicago Press, 1960.

Hannah, B. *The inner journey: lectures and essays on Jungian psychology*. Toronto: University of Toronto Press Incorporated, 2000.

THE HAND-DRAWN ANIMATED FILMS OF SUZAN PITT

Andzhela Gotsis

Abstract: The current article reviews the diversity of techniques employed by Suzan Pitt in the creation of her hand-drawn animated films. The filmmaker and her team dedicated hours of drawing, modelling, shooting and processing to each frame. Every film that Pitt made is the result of a labour-consuming process which took several years to accomplish. The filmmaker uses animation techniques which precede computer generated images (CGI), such as traditional cel animation, sand animation, 3D animation, film scratching. The amalgamation of images that were generated in different ways and subsequently animated in the course of the film production transforms the durability of collective reality and replaces it with fantasy. Pitt's aesthetics and her choice of visual and artistic practices sets her further apart from those employed in well-known and popular animation films. Her films often lack in a consistently structured narrative. The images disclose psychological states, emotions and the encounter between the inner world and the outer, collectively shared one. Pitt embodies in images abstract themes such as female sexuality, death, depression, man – nature relationship, the existence of earthly miracles. The movement of the drawn objects on the screen represents the passage of time and the possibility of change. The soundtracks and sound effects create the atmosphere of a holistic experience while the oneiric images on the screen flash by from one emotion to another. The rich thematic and artistic individuality of Suzan Pitt's films pose a challenge to the viewer's imagination.

Keywords: animation cinematography, animation techniques, experimental films