

Списък на публикациите с резюмета на д-р Александър Донев във връзка с конкурс за заемане на академичната длъжност доцент по Кинознание, киноизкуство и телевизия (история и теория на филмовата индустрия), професионално направление 8.4. Театрално и филмово изкуство, за нуждите на сектор „Екранни изкуства“ обявен от Института за изследване на изкуствата – БАН с публикация на Държавен вестник, бр. 97/10.12.2019 г.

В) 3. Хабилизационен труд – публикувана монография в съответната научна област

- **Независимите в киното. От Едисон до Нетфликс**, изд. ФънТези, 2019, ISBN:978-619-91267-0-7, 306 стр.

Монографията представлява първо цялостно изследване в българската научна литература, посветено на независимото кино като характерен феномен, неразделна част от филмовата култура през последните 110 години. Той се поддава трудно на дефиниране, но е лесен за разпознаване, доколкото се осъществява като ясно изразена алтернатива на доминиращите филмови структури, които диктуват правилата в кинобизнеса. От конституирането на киното като индустрия до ден днешен процесите на филмопроизводство, разпространение и кинопоказ се характеризират от стремеж за концентрация на власт и икономически ресурси. Именно тези амбиции предизвикват съпротивата на разнообразни организации и отделни творци, които отказват да се подчинят на диктата на големите компании. Тези независими субекти се опитват да създават своите филми и да ги представят на вниманието на публиката като използват алтернативни методи за финансиране, производство и дистрибуция.

В основната си част текстът представлява исторически обзор на историята на американското независимо кино. Изразът „независим“ по отношение на киното се използва за първи път след основаването на американския патентен тръст, създаден от Томас Едисон. Той си поставя за цел да контролира и монополизира всички аспекти на зараждащата се американска филмова индустрия срещу интересите на отказващите да му се подчинят отделностоящи творци, продуценти, разпространители и собственици на кинозалони. По ирония на историята точно тези първи „независими“ след своята победа над патентния тръст създават доминиращата и до днес властова и организационна структура на американския кинобизнес, в който пет-шест могъщи компании се стремят да определят правилата във всички сфери на филмовата индустрия не само в САЩ, но и в света.

Проследени са основните периоди в развитието на американското независимо кино от началото на второто десетилетие на ХХ век до наши дни. Очертани са основните тематични, разпространителски и маркетингови стратегии на независимите, характерни за отделните периоди. Те са обвързани с паралелно развиващи се процеси не само в

киното, но и в икономиката, културата и обществото като цяло. Обоснована е логиката, по която редица технически, стилистични или естетически нововъведения на независимите са присвоени от големите филмови студии „в комплект“ с техните откриватели или популяризатори. Особен акцент е поставен върху влиянието на дигиталните технологии за трансформирането на властовите взаимоотношения между големите холивудски компании и независимите. Специално внимание в този контекст е отделено на процесите от последните 5-6 години, характеризиращи се с преориентирането на независимите творци към стрийминг платформите. Монографията представлява първото изследване в българската научна литература на този нов канал за разпространение, неовладян доскоро от големите филмови конгломерати. Подчертана е неговата лесна достъпност както за публиката, така също за независимите творци, което създава предпоставки за налагането на една нова етика и социална антропология на филмовото творчество.

Специален акцент е поставен върху конфликтите на водещия стрийминг-оператор Нетфликс с киноразпространителските компании в САЩ и Европа и защитниците на техния модел. Монографията доказва, че в епохата на дигиталните технологии и съвременните системи за домашно видеовъзпроизвеждане техническите и естетически различия между малкия и големия екран могат до голяма степен да бъдат преодоляни.

Единственото принципно различие остава психологическият феномен на колективното преживяване в тъмната зала. Все повече зрители обаче на практика са склонни да се откажат от тази форма на общуване с филмите. Причината за това са предимствата на интернет и дигиталните технологии, нарасналите цени на билетите за кино и ред други специфични затрудненията, следствие от живота в съвременния голям град, в който са концентрирани над 90 % от съвременните кинозали. От друга страна, мрежата на съвременните кинозалони и принципите на организация на филмовото разпространение не могат да удовлетворят по адекватен начин новите модели на филмопроизводство. Стандартните техники за маркетинг и кинодистрибуция не са способни да разпознаят и комуникират адекватно качествата на съвременните филми, създадени по независим способ и в много случаи се превръщат в препятствие за достигането им до тяхната потенциална публика.

Наред с анализа на изобилен материал от историята на киното монографията се стреми да изтъкне основните естетически, технологични, социологически и културологични предпоставки на алтернативното филмово творчество и неговите стратегии за контакт с публиката. В методологическо отношение изследването успява да съчетае няколко оригинални научни подхода.

На първо място важните промени във филмовия език и изразност са обвързани с промените в технологиите, които на практика ги предшестват и предизвикват. Този изследователски принцип е формулиран и обоснован за първи път от Валтер Бенямин в неговата фундаментална студия „Художествената творба в епохата на нейната техническа възпроизводимост“. В представената монография този по същество материалистически принцип е доразвит като служи да обясни по какъв начин въвеждането на конкретна технологична или структурна промяна във

филмопроизводството укрепва властта на доминиращите в даден момент индустриални структури. Именно те със своите позиции на филмовия пазар притежават икономическите ресурси и властови лостове за определяне на точния момент и конкретните пътища, по които техническите новости намират приложение в практиката. В съвременната културна ситуация обаче, обусловена от дигиталния преход, контролът на скоростта и посоката на промените става все по-труден. Това води до драстично масовизиране на независимото филмово творчество, което търси нови технологични средства не само за производство, но най-вече за промоция и разпространение.

Като допълващ методологически принцип в монографията са използвани някои от възгледите на френския социолог Пиер Бурдийо и най-вече неговата теза, че различните идеи и практики в областта на художественото творчество не са безкористни, а зад тях стоят определени интереси, които в крайна сметка имат икономическо изражение. Различните творци, школи и направления се изявяват в условията на борба за влияние, заемане на позиции, достъп до ресурси, отстояване не само на символни, но и на значителни материални интереси.

Успоредно с методологическите основания на изследването монографията се опитва да формулира и важноста на ценностите, които ръководят учения при неговата работа. Тук основополагащо място заемат възгледите на Макс Вебер, която вярва, че в сферата на социалните науки съществуването на определен научен проблем винаги стои в тясна връзка с интересите и стремежите на живия човек. Според него не съществува абсолютно обективен анализ на явленията в културата. Ние подхождаме към тях винаги с някакви конкретни интереси. Те обаче не се идентифицират с някаква лична материална цел или налагането на предпоставена теза, а помагат да достигнем до знание за решаване на практически проблеми, които лично сме установили при сблъсъка си с действителността.

В този смисъл е важно да се подчертае, че в сърцевината на анализа на проблемите от чуждата действителност основополагащо място заема перспективата на българския кинематографичен процес. Интересът към процесите в развитието на американското независимо кино са предизвикани от съзнанието, че една от най-показателните характеристики на българския филмов процес през второто десетилетие на XXI век е появяването на все повече пълнометражни игрални филми, финансирани и продуцирани извън официалната система за държавно подпомагане. Значението на тези творби се изразява не само в техния зрителски успех, но и в безспорния художествен престиж на част от тях, подплатен с награди на национални и международни филмови форуми.

Същата алтернативна линия е в основата и на актуалните процеси за дълбоко реформиране на институционалната рамка на съвременното българско кино. В тяхната основа стои значителната енергия, насочена против статуквото и очевидно непродуктивните практики в организацията и управлението на актуалния филмов процес. Един от ключовите мотиви, на които се основават позициите на българските филмови творци, критично настроени към официалната линия на НФЦ, е именно готовността за съществено редуциране на бюджетите и обръщането към

производствени практики и източници за финансиране, различни от институционално утвърдените. А това е една от най-отчетливите характеристики на независимото кино във всяка историческа и национална ситуация. В актуалната българска филмова среда възможностите за нискоресурсно филмово производство са един от най-съществените фактори на промяната. Те ще допринесат не само за включването на повече и различни творци в съвременния кинопроцес, но и за превръщането на независимото филмопроизводство във важен фактор за коригиране на официалната филмова политика чрез преодоляване на дефектите на селекционните процедури.

Дълбоката философия на тази монография почива на убедеността, че изследването на актуални явления от социокултурната практика винаги е особено предизвикателство. То дава възможност за достигане до знание, което, веднъж извлечено от действителността, притежава потенциала – или поне изследователят се надява на това – да окаже обратно въздействие върху нея. Стремешът на коментираното изследване е да приближи читателя до разбиране на дълбоката логика на процесите въобще в съвременната филмова култура, в която независимото кино винаги е било важен фактор на промяната.

Г) 7. Публикувана книга на базата на защитен дисертационен труд за присъждане на образователна и научна степен „доктор“

- Помощ от публиката. Българските игрални филми от началото на XXI век и техните зрители в кината, изд. ФънТези, 2018, ISBN 978-619-90339-6-8, 295 стр.

Книгата представлява първо широкообхватно изследване в българската научна литература на проблема за филмовата публика. Подходът към темата се характеризира с разнообразие на аналитичните методи – киноведски, културологичен, социологичен, статистически. Целта на изследването е да обоснове важността на зрителския успех за ефективността на инвестициите в националната филмова култура и да създаде методологическа рамка за изследване на различни аспекти от общуването на националните филми с тяхната публика. Структурата е изградена от предговор, три глави, следговор и приложения.

В предговора са въведени две основни проблеми, които определят тона и смисъла на книгата като цяло. От една страна се анализира актуалната през второто десетилетие на XXI век ситуация в отношенията между българското кино и публиката. Наред с това е направен преглед на някои изследователски методи, които са оставали до този момент на заден план в съвременното българско кинознание. При тях изкуствоведската традиция на изследване на художествените феномени се обогатява с широк спектър от теоретични подходи, възприети от социалните науки. Според този възглед филмът заслужава да бъде изследван не само като явление от сферата на естетиката, а в тясна връзка с неговото възприемане и потребление. От своя страна, киното не би следвало да се абсолютизира като изкуство, а да се възприема като културна практика, в която художественото изразяване съжителства с тематични ядра и проблеми, изследвани от

социалната психология, икономическата социология, теориите за комуникацията, пола, расата и др.

Първата глава е разделена на четири отделни части. Първата от тях, която е най-голяма, се занимава с популярната култура като теоретичен проблем и как това разбиране може да бъде интегрирано във филмовите изследвания. Разбирането за популярното е разгледано в исторически план в контекста на разбирането, че професионалното занимание с изкуство е елемент от разделението на труда и в тясна зависимост със структурите на властта и на разпределението на икономическите ресурси. На това се основава разбирането за „високо“ и „ниско“ изкуство, което в продължение на векове означава разграничаването между изкуството на управляващите и на подчинените класи. Това определя пренебрежението, запазило се до ден днешен, което характеризира отношението на по-високообразованите към всичко популярно.

Първият опит за разбиване на този стереотип са интерпретациите на водещи антиконформистки настроени европейски творци и интелектуалци в периода около и след Първата световна война. Именно те разпознават в динамиката и демократичността на киното като преживяване и изразяване най-ефективната алтернатива срещу фалшивото, строго нормативно „високо“ изкуство, обслужващо стабилността на социалните йерархии. Неслучайно Валтер Бенямин вижда в дадаизма предвестник на революционния филмов монтаж и алтернатива на буржоазното вглъбяване пред художественото произведение, което се е превърнало според него в асоциално поведение. Тази линия на ентузиазизирано приемане на киното като истински популярно масово изкуство определя възгледите не само на Бенямин, но и на един от първите теоретици на киното Бела Балаж, както и на ранния Зигфрид Кракауер. Бертолт Брехт, който иронизира опитите на филмовата индустрия да представя своите развлекателни продукции като „изкуство“, също се впечатлява от мощното въздействие на киното като популярен художествен медиум.

По същото време в САЩ се разработват много по-прагматични методи за изследване на популярността. Създават се първите аналитични звена за изучаване на аудиторията, използваща съвсем примитивни социометрични методики. На тяхна основа се заражда науката за изучаване на зрителските нагласи и се разработват сюжетни, наративни и психологически матрици за тяхното задоволяване. Създателите на Чикагската социологическа школа построяват своята научна методология именно на база изследване на филмовия опит на своите респонденти. Наред с този подход се развива една тенденция за културологична реабилитация на популярното изкуство, която чрез Гилбърт Селдес обосновава идеята, че популярните жанрове и зрителският успех не означават непременно посредственост или принижаване на вкуса.

Модерната теория за критика на популярността и масовата култура се заражда в края на 30-те години, резултат на моралното безпокойство от настъплението на тоталитарните политически доктрини. Те се стремят не само към пълно овладяване на политическата и икономическа власт, но и към тотален контрол на духовния живот. Те свеждат изкуството единствено до пропаганда и развлечение, а нерядко до изкусни комбинации от двете. На този фон критиците на тоталитарните културни практики посочват като главен

проблем въобще ориентацията на изкуството към широката публика и посочват като алтернатива създаването на „чисто“ или „абстрактно“ изкуство. То единствено според тях изразява дълбокия конфликт на обществото с истинския творец, който отказва да забавлява и да изпълнява поръчки, които не са му възложени от неговия собствен талант.

Апотеоз на тази критика на популярното изкуство представляват идеите на Адорно и Хоркхаймер, които разобличават някои характерни механизми за тоталитарното манипулиране на публиката като универсални принципи на масовата култура. За тях истинското изкуство може да съществува само във форма, която е противоположна на лесното възприемане. Те тотално отхвърлят възможността художествените произведения да функционират според принципите на съвременната икономика и пазара. Най-видните представители на Франкфуртската школа са едни от първите, които използват понятието културна индустрия, но го интерпретират изцяло в негативен смисъл, доколкото разпознават в нея инструмент за трансформация на изкуството в стока.

Краят на Втората световна война и победата над националсоциализма временно слагат край на културния песимизъм и водят до нова реабилитация на популярната култура. Това се проявява най-вече в идеите на Маршал Маклуън, Ролан Барт и Умберто Еко. Първият значителен пробив прави Кракауер, който със своята книга „От Калигари към Хитлер. Психологическа история на германското кино“ създава модел за изследване на филмовото съдържание, особено пригоден за масовите зрителски хитове. Според него широкото им въздействие сред аудиторията не е резултат само на манипулация, но и на дълбочината на проникването в социалната психология на епохата. Маклуън също прозира манипулативните стратегии на модерните медии, но разбира своята мисия на критик в разкриване на връзките между медийните послания с колективния начин на мислене и действие в обществото. Той формулира един от основополагащите принципи за изучаване на популярната култура, според който то трябва да бъде насочено в еднаква степен както към нейните произведения, така също към моделите за нейното функциониране и институциите за създаването ѝ.

Важен принос за обогатяване инструментариума за изследване на популярната култура има и Ролан Барт. Той разглежда културата като мрежа от послания, организирана от различни знакови системи. За него популярната култура в частност и художествената комуникация въобще не е творение на конкретен автор, а на ръководещата го – най-често неосъзнато – система от културни кодове, които той композира по определен начин. Умберто Еко е един от най-известните радетели за необходимостта от аналитична интерпретация на популярната култура. Той обвинява и двата крайни лагера, които се оформят спрямо нея, в интелектуална пасивност: нейните отрицатели – за това че игнорират механизмите ѝ за функциониране и дълбоката ѝ връзка със социалните условия в реалния свят; а безусловните ѝ привърженици – в повърхностност и липса на критичност. Еко по принцип вярва, че медиите могат да бъдат подобрили, особено ако интелектуалците се ангажират с тях.

Главата завършва с превръщането на изучаването на популярната култура в академична дисциплина. В основата на този акт стои разбирането на Хърбърт Дж. Ганс, че 1) популярната култура отразява и изразява своеобразните естетически възгледи и други стремежи на множество хора; и 2) всички хора имат право на онази култура, която предпочитат, независимо дали е висока или популярна. В дълбоката основа на този възглед стои идеята на Бенямин, доразвита от Бирмингамският център за съвременни изследвания на културата, че смисъла на текста в културата се създава в много голяма степен при процеса на възприемане, а не при производството.

Втората част на първа глава проследява развитието на теориите за публиките. За първи път в българското кинознание е анализиран процеса на формиране на филмовата публика въз основа на съществуващите преди нея други типове зрители на различни популярни представления. В същото време ранните филмови предприемачи (продуценти, разпространители, собственици на кинозали) черпят от опита и бизнес практиките на театрални импресарии, създателите на вериги магазини и големи национални дистрибутори. Проследена е еволюцията в изграждането на постоянната и значителна филмова аудитория въз основа на модернизиране на репертоара, рекламата, както и преминаване от късометражната форма, акцентираща върху сензационността, към пълнометражния игрален филм, който възпроизвежда жанровата структура и модела за въздействие на театралния спектакъл.

Анализирани са комуникационните модели и революционни бизнес практики, които позволяват за малко повече от десет години киното да се превърне в най-масовото забавление. Именно този успех застава в основата на неговото осъзнаване като специфичен художествен език, който е способен да се конкурира в своите послания и естетическо въздействие с традиционните изкуства с хилядолетни традиции. Специално внимание е отделено на процеса на индустриализиране на кинопреживяването чрез изграждането през 20-те и 30-те години на системата на големите американски студии и доминирания от тях модел на дистрибуция и кинопоказ, която с минимални видеоизменения функционира и днес.

В резултат на тези процеси възникват и първите комплексни научни методи за изучаване на филмовата публика. Първият цялостен подобен опит представлява филмологията, възникнала във Франция след Втората световна война на границата между психологията и социологията. Тя изследва в този контекст не само поведението на публиката, но и природата на киното, както и специфичните модели за въздействие на различни жанрове и типове филми.

Важно въздействие върху методите за изследване на публиките, оказва развитието на телевизията. Със своята многобройна ежедневна аудитория тя стимулира прилагането не само на прагматични техники за измерване на зрителския интерес, но и създаването на фундаментални теории. Основна тяхна цел е анализът на механизмите за възприемане на медийните послания от отделния човек и аудиториите като цяло. Първоначалните теории изхождат от разбирането, че публиката е пасивна във възприемането и интерпретирането на медийните текстове. Това поставя в центъра на изследването самите послания и техники за въздействие.

Впоследствие акцентът се премества от въпроса как медията въздейства на публиката, към това как публиката използва медията. Експериментално се доказва, че реципиентите имат различни нужди и са в активна позиция, когато се обръщат към медиите, за да консумират различни текстове, с които да задоволяват своите потребности. Доразвиване на тази идея представлява модела на кодиране/декодиране, според който значението, произвеждано от публиката, търпи въздействието на различни едновременно действащи фактори – социално–икономически дадености, но така също влиянието на контекста, в който се консумира медийното съобщение.

Третата част представлява критическо-есеистичен екскурс въз основа на студията на американската филмова критичка Полин Кейл „Боклук, изкуство и киното“ (Trash, art, and the movies /1968/). Тя обяснява защо филми, които по нашите високи естетически стандарти са толкова „лоши“, в действителност предизвикват интереса на публиката в значително по-голяма степен от „очевидно“ по-добре направените, по-смислените и по-„важните“.

Четвъртата част представлява своеобразна аотирана библиография на българската научна литература относно популярната култура и медийните публики.

Втората глава на книгата е посветена на анализ на филмовата индустрия и кинобизнеса в светлината на тяхната връзка с проблема за кинопубликата. Основен техен организационен принцип е вертикалната интегрираност на производство, разпространение и кинопоказ. Взаимната свързаност на трите етапа при пътя на филмовата творба от твореца към зрителя е гаранция за обмяна на информация, служи за редуциране на несигурността и риска и се опитва да постигне максимално задоволяване на очакванията на публиката. Специално внимание е отделено на възникването, развитието и съвременното функциониране на холивудския модел за вертикално интегрирана компания в киното.

Във втората част на втора глава е разгледан дуализма между „културно“ и „комерсиално“ в културните политики на обединена Европа, ключов елемент от които са програмите за обществено подпомагане на националните филмови индустрии. Анализирани са някои постановки в основните документи на Европейската комисия, които обявяват, че „целта за защита и насърчаване на европейското културно многообразие чрез аудиовизуални произведения може да бъде постигната единствено, ако публиката гледа тези произведения.“ Подчертано е становището на Комисията, според която „фактът, че един филм е комерсиален, не му пречи да бъде и културен“.

Основният научен принос на монографията представлява трета глава, в която е анализиран въпроса за зрителския успех на българското кино на националния филмов пазар. За първи път в българската научна литература е дефинирано и анализирано понятието за филмов пазар. Мотивирано е опровергана популярната теза, че в България не съществува такъв, само защото националните филми не могат да се финансират от постигнатите приходи. На това мнение е противопоставен възгледът на икономическата социология, че „пазарът не е просто разпределителен механизъм, а система за

възникване и измерване на стойност, за производство и поддръждане на предпочитания, които от своя страна намират почва в културата“.

Приносен характер има и втора част от трета глава, която систематизира основните етапи в развитието на киноразпространението и кинопоказа в България след 1989 г. и анализира причините за протеклите процеси. Обоснован е обективният характер на промените във формата на собственост и принципите на организация във филмовата дистрибуция и дейността на киносалоните. Разкрити са основните фактори – вътрешни и външни за кинопазара, довели до непрекъснато нарастване на броя зрители и приходи от началото на новия век и през неговото второ десетилетие.

За първи път в аналитичен план – характерно за конкретния период – е разкрита спецификата на разпространението на български игрални филми в киносалоните. Потвърдена е приемствеността между популярните жанрове на българското социалистическо кино и жанровите характеристики на най-успешните сред публиката филми след промените. По този начин е обоснована диалектичната теза, че по своята същност промените в културата, а и в обществото като цяло, винаги представляват в крайна сметка трансформация на устойчиви нагласи, позиции и взаимоотношения, които в новите условия намират различни форми на проявление.

Сред приложенията на книгата принципно нов жанр в българското кинознание представляват годишните обзори на най-характерните процеси и явления в българския киноразпространителски пазар за 2014-а, 2015-а и 2016-а година. От тях нагледно се разкрива не само увеличението на зрителите и приходите от разпространяваните филми, но и непрекъснато нарастващият брой нови български филми, които излизат в кината – 18 през 2016-а, бройка, която се приближава до числото филми в кината от края на 80-те години, създавани от държавната кинематография. В същото време съвременните български филми са поставени в много по-силно конкурентна среда. Те , спорят за вниманието на публиката не само с най-успешните световни кинохитове, които излизат у нас почти едновременно със световната си премиера, но и с огромното изобилие от канали за дистрибуция на филмово съдържание в дигиталната епоха. Тази картина на българския филмов пазар при всички затруднения пред националното филмопроизводство говори за реалния потенциал на съвременното българско кино да общува със своята национална аудитория.

Г) 8. Статии и доклади, публикувани в научни издания, реферирани и индексирани в световноизвестни бази данни с научна информация

- **Bulgarian socialist film industry as an organizational and business model: towards a research framework.** Art Readings 2017. Crossing borders in arts: beyond modern & postmodern, Art Studies Institute - BAS, Sofia, 2018, ISSN:1313-2342, 217-223 – Реферирано в Web of Science.

Статията представлява първи опит в българското кинознание да се създадат методологическите основи за изследване на българското кино като специфична индустрия. Знанието, придобито по този начин, може да разрие принципно нова перспектива за анализ на процесите, интерпретирани до този момент единствено в светлината на естетическото своеобразие на отделните творби и техните създатели и в контекста на конфликтите между творците и режимите на идеологически диктат. В много случаи се пропуска, че изключително комфортните производствени и дистрибуционни условия, които получават българските продукции в национален контекст по времето на социализма, са следствие от определен модел за функциониране на филмовата индустрия и строго регулираното държавно киноразпространение.

Основа за въвеждането на пълната вертикална интегрираност на производство, разпространение и кинопоказ в българското кино е законово установения държавен монопол във всички сектори на филмовата индустрия. Тази административна и политическа мярка променя драстично статута на националното филмопроизводство, превръщайки го от маргинална, полузаянчийска дейност в приоритет на държавната политика. По този начин първите творби на българското социалистическо кино, без принципно да се различават художествено и професионално от създадените преди тях филми на частни кинопредприемачи, се превръщат в достоен обект на критически и естетически анализ само заради обвързаността си с новата културна политика на държавата.

Несъмнено в този момент единствено държавният монопол и централизираното вземане на решения могат да създадат условията за ускорена индустриализация на националното кино. Това е ключов приоритет на управляващата комунистическа партия, която се нуждае от модерен и мощен апарат за пропаганда на своите идеи. В статията са обосновани специфичните мотиви, които са причина за изграждането на социалистическата филмова индустрия по модела на холивудската голяма студия (major studio).

Централно място за осъществяването на тази амбиция в български условия има изграждането на Националния киноцентър. Това е не само представителен строителен обект, но и основен фактор за създаването на едно жизнеспособно национално кино. Неговото построяване ще позволи значително съкращаване на разходите за единица филмова продукция и за увеличаване на общия брой произведени филми. С влизането на Киноцентъра в експлоатация през септември 1963 г. приключва на практика изграждането на цялостна вертикално интегрирана структура на българската филмова индустрия. От следващата година нататък броят на произведените игрални филми никога не пада под десет на годишна база. В същото време националната кинорежа включва 1892 зали (261 в градовете и 1631 в селата), а общият брой зрители достига 123 милиона. Броят на новите филми (вкл. чуждестранните), показвани в тях, варира между 130-150, които се разпространяват с много по-малък в сравнение с днес брой копия (рядко надхвърлящ десет), но затова пък престояват в кинорежата значително по-дълъг период от време – най-успешните дори по няколко години.

В заключение статията достига до съществения извод, че индустриалната природа на киното нерядко влиза в конфликт със стремежа на партийното ръководство да използва филмите единствено като инструменти за пропаганда. Големите разходи за филмопроизводство и мегаломанската кинорежа, достигнала в средата на 80-те години до близо 3700 салона, изискват непрекъснато съобразяване с вкусовете на публиката. С течение на времето – през 70-те и особено във 80-те – те все по-трудно се поддават на идеологическо манипулиране. Много по-ефективни се оказват „игрите“ с националистическите настроения, възбудени от честването на 1300 годишнината. Допълнени от приоритизирането на американския блокбастър-модел при създаването на поредица от исторически суперпродукции, те водят до налагането на поредица от конвенции на популярното западно кино, които в повечето случаи съжителстват успешно с идеологическите норми на комунистическата партия. Разпадането на вертикално интегрираната българска филмова индустрия и дискредитирането на този модел на популярно кино имат като резултат и задълго прекъснатата връзка на нашето кино със своята публика.

- Аспекти на уестърнизацията в два съвременни германски филма. Изкуствоведски четения 2018. Изкуството в Европа: модели и идентичности, ИИИЗк – БАН, София, 2019, ISSN 1313-2342, 464 – 472 – Реферирано в Web of Science.

Статията разглежда по какъв начин два от най-представителните германски игрални филми за второто десетилетие на XXI век, фаворити на кинокритиката от съответните фестивали в Кан – “Тони Ердман” през 2016 г. и „Уестърн“ през 2017 г. – представят процеса на трансформация на румънското и българското общества под влиянието на западния културен и социално-икономически модел. Ключовото наименование на този преход е “уестърнизацията” - установен термин от социологията и политологията за процесите на интеграция, развиващи се в по-слабо развитите страни, опитващи се да станат част от по-цивилизования и икономически по-състоятелен западен свят. Едно от най-задълбочените изследвания в критична светлина на социокултурните, политически и икономически аспекти на проблема за уестърнизацията е дело на американския историк от германски произход Теодор Х. фон Лаяе в неговата книга “The World Revolution of Westernization: The Twentieth Century in Global Perspective” (1987). В нея той не е склонен да признава еднозначно приноса на културния Запад за цивилизоването на света и заявява с абсолютна категоричност: „Западната мощ и западната култура са причината за перманентната културна революция, сполетяла неподготвените, незападни хора като им натрапва нуждата от една унизителна имитация.“ Характерното и за двата филма е, че те не разглеждат нито стремящите се към интеграция общества, нито западните цивилизационни „интегратори“ като хомогенни и непознаващи противоречията социални структури.

Сюжетите и на двете творби са изградени върху острия конфликт между два възгледа и модела на поведение, които представляват различни, в известен смисъл диаметрално противоположни аспекти на съвременното западно общество. Единият изразява подчинението на принципите на експанзионистичния корпоративен бизнес.

Противоположният на него типаж, всъщност протагонистите и в двата филма, е представен от двама герои, които действат не толкова с думи и осъзнати стратегии, колкото с импулсивни реакции и праволинеен отказ от приспособяване. Те много отчетливо се съпротивляват срещу грубото нашествие на неолибералния глобализъм в пощадените досега от него източноевропейски общности, доминирани от родовите връзки. Усеща се, че и двамата главни герои в „Тони Ердман“ и „Уестърн“ изпитват своеобразна носталгия към тези светове, с чиято първичност и естественост на отношенията те се чувстват емоционално свързани и се опитват да ги защитят от промените.

Двата филма се занимават в еднаква степен както с конфликтите между различни типове възгледи за света и човека в съвременното германско общество, така също с проблемите на (пост)модерния капитализъм, напреженията между центъра и периферията в Европейския съюз, сексизма на работното място и в ежедневието. Специфично предизвикателство спрямо немския произход на тази тема е липсата на относително големи колониални традиции за Германия. Твърде бързо тя губи след Първата световна война своите владения в Африка, Китай и Океания. Но въпреки всичко в германския манталитет сякаш изначално се съдържа латентното имперско самочувствие на велика сила, носител на цивилизованост и прогрес за цялото човечество. Тези характерни черти на тевтонския национален характер се подчертават от факта, че Германия днес се е утвърдила като четвъртата по големина световна икономика (след САЩ, Китай и Япония) и третия по големина износител в съвременния свят. Дълбоко под повърхността на сюжетите и в двата филма се подсказва експанзията на западните икономически сили на изток в търсене на природни ресурси.

В концепцията и на двата филма стои критическата интерпретация на съвременното високоразвито европейско общество. Техните авторки осъзнават неговата цивилизаторска мисия и културата въобще като комплексен и дълбоко противоречив процес. Тя винаги е резултат от принуда, следствие на поредица, наложени отвън усилия, ограничения и стоварени отговорности. Те трансформират индивида и обществото, нарушавайки обичайните му стереотипи, за да го изведат до ново състояние, което съответства на следващ етап от развитието на човешката цивилизация. По своята природа културата винаги е процес не само на придобиване, на усвояване, но и на загуби и жертви. Онова, което се постига в социален, политически и икономически план, в много случаи е за сметка на изгубени ценности, разрушени модели на общуване, взривена хармония между личността и средата, която обитава.

Г) 9. Статии и доклади, публикувани в специализирани издания в областта на изкуствата

- **On the Typology of Self-financed Feature Films after 1990. Post-Totalitarian Cinema in the Eastern European Countries – Models and Identities.** Institute of Art Studies, 2019. ISBN 978-954-8594-79-0, 59–70

Статията има за цел да очертае най-обща рамка за изследване на българското независимо кино. На първо място текстът внася яснота в употребата на понятието,

квалифицирайки като „независими“ всички филми, създадени без или със съвсем минимално подпомагане от държавни или общински фондове. Като несъществено за целите на конкретното изследване е отбелязано различието в стила, професионализма и художествената пълноценност на отделните независими творби. Като приоритетна тяхна характеристика е окачествена алтернативността. Освен това са разкрити мащабите на този тип филмово творчество, което заема все по-широки територии от съвременното българско кино, носи му реален фестивален престиж и привлича все по-голям зрителски интерес. Посочени са разнородните причини за постепенното количествено нарастване на този тип филми – икономически, технологични, социални. Специален акцент е поставен върху неефективността и несправедливостта на селекционните процедури на Националния филмов център, както и прекалената обсебеност на кандидатстващите пред него от финансови въпроси.

Основната част на текста е посветена на кратко характеризиране на най-представителните независими филмови творби, създадени в периода между 1992 и 2018 година. За тези 27 години са произведени 51 филма извън системата на държавното подпомагане, като повече от 2/3 са се появили през последното десетилетие. Продукцията за целия период се отличава с голяма жанрово и стилово многообразие, което доказва, че в този тип филмопроизводство се изявяват автори с разнородни възгледи и творчески интереси. В същото време в техните творби се разпознават някои универсални тенденции на съвременното независимо кино. Прави впечатление, че филми по този способ създават преобладаващо млади кинотворци, но редом с тях личат имената и на утвърдени професионалисти като Рангел Вълчанов и Георги Дюлгерев. Подчертан е фактът, че независими продукции са и трите български игрални филма, предизвикали най-голям интерес сред световната филмова общественост през последните 30 години: „Мила от Марс“, „Източни пиеси“ и „Урок“. Въз основа на аргументи от различен характер статията убедително характеризира съвременното българско независимо кино като съществен елемент от националната филмова култура. То компенсира редица дефекти на държавно финансираните филмови продукции и може да служи като ефективен фактор за промяната на средата и на формите за организация на българската киноиндустрия.

- Дигитални трансформации и българско независимо кино. В „Обществото на знанието и хуманизмът на XXI век – сборник с научни доклади от XVII национална научна конференция с международно участие“, Университет по библиотекознание и информационни технологии, Академично издателство „За буквите – О писменехъ“, 2019, ISSN 2683-0094 (pdf, електронно издание), стр. 552 – 563.

Статията си поставя за цел да разгледа взаимовръзката между два паралелно протичащи процеса, засягащи съвременното българско кино. От една страна, става въпрос за широкото навлизане на дигитални технологии в производството, разпространението и потреблението на филмови творби. То е резултат от създаването и пускането на масовия

потребителски пазар на достъпни във финансово отношение и лесни за използване дигитални системи за висококачествено заснемане, озвучаване, монтаж и прожекция. Това развитие се превръща в мощен стимул за филмово творчество извън традиционните модели за производство, дистрибуция и показ. То се превръща във фактор за налагането на една минималистична филмова естетика, основаваща се в голяма степен на импровизацията, насочена към себеизразяването, която се развива извън големите комерсиални студии. Тя служи като стимул за заниманията с кино на хора без специална теоретична или практическа подготовка, които са готови да се учат в процеса на създаване на своите филмови произведения.

Това е феномен, отбелязан още от Валтер Бенямин, който въз основа на бума на вестникарската преса говори, че „отликата между автор и публика е на път да загуби своя принципен характер. (...) Четящият е винаги готов да се превърне в пишещ. (...)“. В много отношения пророчески той провъзгласява: „Всичко това може да се пренесе направо в киното, където онези размествания, траели в писмеността векове, се извършиха в течение на едно десетилетие“. Въз основа на своя анализ на киното и фотографията Бенямин разпознава особено отчетливо мултиплициращия ефект на промените в техническите средства на съвременните изкуства.

Друг важен фактор на дигиталната трансформация в киното е появяването на т.нар. „подривни /disruptive/ технологии“. Те представляват достъпни за масовия потребител версии на специализирани, използвани до този момент само от професионалисти технологични решения. С тяхна помощ любители или творци, работещи извън доминиращите кинопроизводствени структури, успяват да създават произведения, отговарящи на базовите технически и професионални стандарти. Достъпността на подобни технологични решения е мощен тласък за развитието на независимо филмово творчество и в нашата страна. То е стимулирано допълнително от тематичната и жанрова едностранчивост на държавно подпомаганите филмови проекти. Независимите филми печелят не само с по-ефективното си производство, но и със стремежа си по-директно да отговарят на очакванията на българската публика, заявила категорично интереса си към национално съдържание, съчетаващо проблемност и развлечение.

Като заключение статията идентифицира „подривността“ на независимото българско кино спрямо негативните модели и практики в организацията на нашия филмов процес. В този смисъл решението да бъдеш „независим“ не е естетически избор, а знак за изключване от една система на привилегии, които се изразяват не само в институционално признание, но и достъп до държавно финансиране. Въпреки професионалните си и художествени несъвършенства независимите филми са заредени с автентичност и стремеж за директно самоизразяване, които имат по-висока стойност в съвременното кино от техническата изпипаност и високите естетически стандарти.

Г) 11. Студии, публикувани в специализирани издания в областта на изкуствата

- „Урок“ в контекста на българското независимо кино от началото на XXI век. Проблеми на изкуството, 4 (2018), ИИИЗК – БАН, София, 2018, ISSN: 0032-9371, 13-20.

Студията разглежда ключовото значение на произведения без държавно финансиране игрален филм „Урок“ за изграждане облика на българското независимо кино и на съвременната национална филмова култура. Филмът се появява след създаването на „Мила от Марс“ и „Източни пиеси“, което го превръща в своеобразен продължител на една практика на алтернативно кинотворчество, съчетаваща социална аналитичност и синхронност с най-представителните тенденции на съвременното арт кино. Отказът на тези два филма от предишното десетилетие въобще да кандидатстват за държавно подпомагане е вид оценка на тромавата бюрократична система за субсидиране, особено недружелюбна към младите филмови творци. Текстът обосновава тезата, че липсата на държавно подпомагане се оказва важен фактор за формиране на мотивировката на българския независим филмов творец да създава филми с категорично социално послание и максимално задълбочаване в психологията на героите. В различна степен и в разнообразна форма тази ангажираност се проявява и в други независими филми, създадени през второ десетилетие на XXI век.

Съществено значение за мотивировката да направиш филм без държавно финансиране е позоваването на практиката на някой колега или приятел, който вече го е направил. В този смисъл правенето на независими филми може да се нарече „заразно“. Особено когато можеш да се възползваш от натрупания опит и вече установени организационни модели. Конкретната студия набелязва матрицата, по която се сглобяват елементите за създаването на подобен вид филм. Основните са: доброволен труд от приятели, минимален финансов ресурс от близки хора, които не разчитат на възвращаемост на всяка цена, и професионална постпродукция от чуждестранни или местни партньори с опит в бранша. Разбира се в основата стои добре разработена идея, която е вече проверена на престижни професионални форуми за развитие на проекти или в консултации с утвърдени специалисти. Този етап, предшестваш всички останали, е много важен, защото той гарантира универсалната разбираемост на сюжета и дава необходимата увереност, че рискът си заслужава.

Изследването, посветено на „Урок“, се задълбочава в професионалната предистория и биографични предпоставки, обосновава доброто възприемане на филма. Грозева и Вълчанов преди това вече имат един международен успех с късометражния „Скок“, но преди да пристъпят към игралния си дебют те преминават школата на работа с документален материал в стила на един ултра нискобюджетен независим филм. В „Реки без мостове“, създаден отново по история от вестниците, те вплитат екзистенциална морална проблематика в конфликти от социалното дъно. Филмът усъвършенства уменията на авторите да разчитат зад ежедневно поведение знаци на социалните отношения и да разконспирират дълбоките механизми на общественото битие, които стимулират кражбата, лъжата и насилието. В работата си с непрофесионални актьори и естествени декори те шлифоват изразните средства на своя визуален и повествователен стил. Основен похват в него е наблюдението, при което остава усещането, че

вниманието на зрителя е водено изцяло от действията на героите, а не от някакъв специален „план“ на режисьора. Същият принцип е използван и в начина на разказване: той се изразява в продължително натрупване на факти и характеристики на героите, което измества далеч назад ключовите елементи на драматургическата структура. Преодолели тази известна монотонност, търпеливите зрители са възнаградени с един силно напрегнат трети акт. В киноестетически план Грозева и Вълчанов използват най-вече арсенала от изразни средства на „Догма 95“ и братя Дарден.

Добре подготвени концептуално и творчески за своя игрален дебют Грозева и Вълчанов отказват да чакат повече държавното финансиране и решават да го реализират в момента, когато този сюжет е все още „горещ“ и по начина, който те считат за адекватен независимо от липсата на официална подкрепа. За тях е важно не просто да разкажат забавната история „как една учителка обрала банка“, а да споделят своя цялостен възглед за съвременното българско общество. Според тях неговите основни публични институции и нелегални структури всъщност функционират по една и съща схема като синхронен, взаимно допълващ се механизъм за ограбване, изнудване и унижаване на обикновения човек.

Студията анализира в детайли не само спецификата на независимото филмово творчество и използваните кинематографични средства, но и голямото разнообразие от сюжетни мотиви, които определят широката социална панорама, изградена от филма. Всички те са изследвани с методичност и решителност, за да се разкрие логическия порочен кръг, който обвързва несправедливост, бедност и аморалност. Органичността между форма и съдържание предопределят и големия международен успех на филма, превърнал се в най-показвания и най-коментиран български игрален филм на десетилетието.

В заключение е заявено обоснованото предположение, че именно социалната категоричност в изобличаването на дълбоките пороци на съвременното българско общество най-вероятно е причината за отказаната публична финансова подкрепа на подобен род филми. В такава ситуация независимото творчество извън системата на държавното подпомагане остава единствената възможност за себеизразяване и заявяване на обществена позиция.

- Пърформативната естетика на Христо и Жан-Клод. *Философски алтернативи*, 4 (2017) – *специален брой, посветен на естетически проблеми*, Институт за изследване на обществата и знанието – БАН, София, 2017, ISSN:0861-7899, 195-210

Студията представлява първи опит изкуството на Христо Явашев да бъде изследвано със специфичните методи за анализ на публиката и зрителското преживяване в спектакловите изкуства. В основата на изследването стои интермедиялният подход, който разкрива как изразните средства на класическите изкуства конвергират с езика на новите изкуства и на съвременните медии. Връзката с киното е разкрита в ориентацията

на художника от зрелия му период към масова публика, достигаща до няколко милиона посетители, преживяваща тези творби едновременно в големи групи. Специален акцент е поставен върху практиката на Христо и Жан-Клод да извършват специални подготвителни мероприятия, образоващи публиката и социалната среда вобщие за възприемането на бъдещите произведения. Затова те специално подчертават, че техните проекти създават нещо, което обикновената живопис и скулптура не притежават. Те създават участваща публика, което е ангажирана и има мнение за тяхното изкуство, още преди проектът да е осъществен

В естетически план мотивирано е отхвърлена тезата изкуството на Христо и Жан-Клод да бъде дефинирана като „опаковане“. Разкрит е важният акцент, който творците поставят върху промяната във възприятието на публиката спрямо преобразяваните културни и природни забележителности преди и след художествената акция. По този начин се разкрива спецификата на техния естетически метод, при който краен резултат не е създаването на определен материален обект, а един цялостен процес. Творбите на Христо и Жан-Клод не са застинали в определена завършена форма като произведенията на пластическите изкуства от предходните епохи, а протичат във времето в непосредственото общуване със своята публика. При това става въпрос за произведения, разчитащи на ежедневния контакт на материалите, които ги изграждат, с природните стихии.

В тази връзка особено значение има мотивът за мимолетността на това изкуство. Всички реализирани творби на Христо и Жан-Клод имат времеви характер, те съществуват за кратък период, в който могат да бъдат посетени и възприети, и това им придава особена ценност. Тази естетическа концепция влиза в особен диалог с възгледа на Валтер Бенямин за „аурата“. Христо и Жан-Клод разработват една оригинална и цялостна стратегия, която им позволява да отидат отвъд дихотомията между „изложбено“ и „култово“, обоснована от Бенямин като следствие от изчезването на „аурата“ на художествената творба. Поради своята художествена природа техните творби по същество са невъзможни за репродуциране, защото се състояват във времето, върху една значителна територия и никога не предлагат една единствена гледна точка за тяхното физическо възприемане. Своеобразна ирония представлява фактът, че тези художествени проекти се финансират в значителна степен с масово продаваните фотографии, постери, албуми с репродукции на скици и снимки от осъществените гигантски инсталации. Особено значение като форма за репродуциране на тези творби има киното. То запечатва не само пространствените, но и времевите измерения на тези творби в огромното разнообразие на гледни точки към тях. И може би най-същественото: начинът, по който те комуникират със своята публика.

Анализирана е и друга специфична характеристика на метода на Христо и Жан-Клод, а именно, че те създават творби, които не могат да бъдат притежавани. Това е още един ироничен аспект в техния естетически възглед. Той по същество е критика на съвременния капиталистически пазар като социален и икономически механизъм вобщие, но и във формата му на пазар за произведения на изкуството. В същото време те осигуряват финансиране за своите проекти именно чрез приходите от продажби на

предварителните ескизи на Христо чрез институциите на същия този пазар. Много съществено е, че Христо и Жан-Клод имат принципен проблем с утвърдените през втората половина на ХХ век практики за експониране, промотиране, теоретизиране и комерсиализиране на съвременното изобразително изкуство. В основата на тяхното разбиране за изкуство е премахването на всякаква посредническа институция между художника и неговата публика.

Особен принос при изследването на конвергенцията между различните изкуства има използваната в студията теза за значението на диспозитива. Формулирана в завършен вид от австрийския изследовател и филмов архивист Александър Хорват, тя изразява възгледа, че адекватното разбиране и възприемане на всяка творба е свързано със съществуването ѝ в нейния първоначален медиен диспозитив. Т.е. филмът трябва да се гледа в тъмна зала с публика, картината – в художествена галерия, а скулптурата – на мястото, за което е била предназначена, и т.н.

В този смисъл и произведенията на Христо и Жан-Клод се реализират в своята пълнота единствено на местата, на които са изградени, и в контакта си с живата публика, която ги посещава/разглежда. В радикалното следване на този възглед авторите прилагат практиката да унищожават своите творби след периода, определен за тяхното съществуване. Знанието, че съществува времева граница, след която творбата ще изчезне, създава особен съспенс за нейното преживяване. След това тя на практика престава да съществува, Нейните следи остават само под формата на разнообразни консервирани аспекти на творбата – снимки, предмети, професионални и любителски видео и филмови кадри.

Творбите на Христо и Жан-Клод в определен смисъл обосновават обезценяването на художествената критика в съвременния свят. За разлика от повечето творби на модерното изкуство, които имат нужда от интерпретативно посредничество, техните импозантни инсталации въздействат директно дори на публиката без специфично художествено образование. В много отношения те са подобни на култовите филмови хитове или впечатляващите оперни суперпродукции, които интригуват в еднаква степен както масовата публика, така също по-тесния или по-широк кръг задълбочени ценители.

Освен със своите изследователски резултати студията има приносен характер заради прилагането на комплекс от методологически подходи с изключително разнообразен произход – социология, естетика, изкуствознание, кинознание, теории за публиката и зрителското възприятие. Тази комплексност изразява сложната природа и модели на функциониране на съвременното изкуство въобще, в което формите на битие и потребление стават все по-разнообразни. Именно те започват да се превръщат в съществена част от неговото послание, осигурявайки му контакта с все по-многобройна публика, без да намаляват неговата сложност и радикалност при коментиране на действителността.