

**ИНСТИТУТ ЗА ИЗСЛЕДВАНЕ НА ИЗКУСТВОТА, БАН**



**АНДЖЕЛА АНГЕЛУ ГОЦИС**

**СЪВРЕМЕНО ЕКСПЕРИМЕНТАЛНО КИНО –  
РАЗВИТИЕ НА ВИЗУАЛНО-АРТИСТИЧНИ  
ПРАКТИКИ**

**АВТОРЕФЕРАТ**

НА ДИСЕРТАЦИЯ ЗА ПРИСЪЖДАНЕ НА  
ОБРАЗОВАТЕЛНАТА И НАУЧНА СТЕПЕН *ДОКТОР*  
*ПО НАУЧНАТА СПЕЦИАЛНОСТ*  
*КИНОЗНАНИЕ, КИНОИЗКУСТВО И ТЕЛЕВИЗИЯ, 8.4.*

НАУЧЕН РЪКОВОДИТЕЛ

ПРОФ. Д-Р РАДОСТИНА НЕЙКОВА

СОФИЯ

2022

**ИНСТИТУТ ЗА ИЗСЛЕДВАНЕ НА ИЗКУСТВОТА, БАН**

**АНДЖЕЛА АНГЕЛУ ГОЦИС**

**СЪВРЕМЕНО ЕКСПЕРИМЕНТАЛНО КИНО –  
РАЗВИТИЕ НА ВИЗУАЛНО-АРТИСТИЧНИ  
ПРАКТИКИ**

**АВТОРЕФЕРАТ**

НА ДИСЕРТАЦИЯ ЗА ПРИСЪЖДАНЕ НА  
ОБРАЗОВАТЕЛНАТА И НАУЧНА СТЕПЕН *ДОКТОР*  
*ПО НАУЧНАТА СПЕЦИАЛНОСТ*  
*КИНОЗНАНИЕ, КИНОИЗКУСТВО И ТЕЛЕВИЗИЯ, 8.4.*

НАУЧЕН РЪКОВОДИТЕЛ

ПРОФ. Д-Р РАДОСТИНА НЕЙКОВА

РЕЦЕНЗЕНТИ:

ПРОФ. Д-Р ЕМИЛИЯ СТОЕВА  
ПРОФ. Д-Р НАДЕЖДА МИХАЙЛОВА

СОФИЯ  
2022

Дисертационният труд е обсъден и насочен за публична защита на заседание на сектор *Екранни изкуства*, проведено на 29.08.2022 г.

Дисертационният труд е с обем от 220 с., въведение, пет глави, заключение и 62 илюстрации; библиография с 36 заглавия на кирилица, 84 на латиница и филмография с 189 филма.

Публичната защита ще се проведе на 03.02.2023 г. от 11:00 ч. на заседание на научно жури в състав: доц. д-р Андроника Мартонова, ИИИЗк; доц. д-р Гергана Дончева, ИБЦТ; проф. д-р Емилия Стоева, НАТФИЗ, рецензент; проф. д-р Надежда Михайлова, ИИИЗк, председател на НЖ и рецензент; проф. д. н. Петя Александрова, НБУ.

Материалите по защитата са на разположение на интересувашите се в отдел *Административно обслужване* на Института за изследване на изкуствата на ул. *Кракра* 21.

## **Съдържание:**

### **Въведение**

**Първа глава.** За експерименталното кино през последните 25 години

**Втора глава.** Авангардно и експериментално кино. Исторически преглед

**Трета глава.** Влияние на авангардното кино върху естетиката на игралното кино

**Четвърта глава.** Творчеството на Йонас Мекас, Стивън Уолошен, Сузан Пит, Пол Уиклър и Гунвор Нелсон

4.1. Да подхранваш признателност: Йонас Мекас и множеството му роли в американското експериментално кино

4.2. Филмовата емулсия – пътуване във времето. Творчеството на Стивън Уолошен

4.3. Анимационни техники във филмите на Сузан Пит

4.4. Филмите с оптичен принтер на Пол Униклър

4.5. Визуално-артистични практики в поетичните филми на Гунвор Нелсон

**Пета глава.** Експериментално кино в интернет пространството: кураторски платформи, видеоканали и авторски инициативи

### **Заклучение**

**Приноси** на дисертационния труд

**Публикации** по дисертационния труд

## **ВЪВЕДЕНИЕ.**

Обект на научно изследване са водещи световни визуално-артистични практики, използвани в експерименталното кино в края на 20-ти и в началото на 21-ви век. Тези практики обхващат създаване и манипулация както на аналогово, така и на дигитално киноизображение в различните видове кино и тяхната артистична симбиоза във филмовото производство. Разширяване на сферата на анализ на различните визуални практики ще допринесе за по-дълбочинното и аналитично

изследване на техническото и естетическо развитие в екранните примери. Съвместяването на аналогови и дигитални техники за създаване на киноизображение, както и приложението на дадена практика в различни аудио-визуални произведения предоставя възможност за изследване на експерименталното кино в естетически, функционален, разпространителски и комуникационен аспект.

Предмет на изследването е идентифицирането на научна територия и изграждането на методология за анализ на артистични практики, в които лентовото изображение се откроява със свои собствени художествено-изразни възможности и ограничения. Подбрани са показателни филми-примери, съдържащи специфични и знакови (структурообразуващи) елементи. Аналоговите и дигитални визуално-артистични практики са в процес на непрекъснато взаимодействие, което предоставя неизброими творчески възможности на съвременните кинематографисти. Интернет платформи за видеосподеляне предлагат пряк досег на зрителите с образци на авангардното и експериментално кино.

Разгледаните в текста филми представят богатството от визуално-артистични практики в създаването на движещо се изображение в полето на експерименталното кино, бележейки значим период от неговата история. Естетиката на експерименталните филми се открива в множество разнолики по съдържание и предназначение аудио-визуални творби. Осъществява се прагматично единение между естетическите достойнства на експерименталните филми и съдържателното им намерение, като напр. образователни, рекламни филми, музикални видеоклипове. Причината за тези промени е достъпната снимачна техника и сравнително лесните за изучаване пост-продукционни софтуери. Приложеният емпиричен анализ представя многоцветната палитра на авторския отпечатък, очертавайки разнообразни съдържателни намерения. Дадена техника може да се приложи както във филм визуална музика, така и в анимационен такъв. Поради всеобхватността на кинематографичния експеримент интердисциплинарната методология спомага както за естетическия и съдържателен анализ на филмите примери, така и за тяхната контекстуализация – елемент от изключително значение при изследване на съвременния екранен феномен. Термини от областта на кинознанието, философията, когнитивната

психология, медиазнанието и изкуствознанието съдействат за очертаване на различните елементи с които се характеризира експерименталното кино.

Експерименталните кинематографисти, които съм включила в текста, създават филмите си съвместявайки ръчни техники и компютърна обработка. Използваното в дисертацията определение ръчни техники се отнася до общо название на техники, които се реализират без помощта на компютърен софтуер. В това число влизат познатите от аналоговото минало безкамерни техники и директна анимация. Най-съвременното им обозначение е *направи си сам* кино (от англ. език DIY cinema), под чиято шапка се включват всички горепосочени техники включително приложението на фотографски лентови техники за създаване на движещо се изображение.

Съвременните и бъдещи експериментални кинематографисти имат техническа възможност самостоятелно да изпълнят целия творчески процес – от идеята през реализацията до разпространението. Това в никакъв случай не би могло да измести високобюджетните високотехнологични филми и големите екипи от тясно специализирани професионалисти с които те се правят, но със сигурност дава поле за изява на много авторски идеи, които в друг историко-технически контекст едва ли биха се реализирали. Периодът от 1990-те до днес е ключов в история на киното поради бързите темпове на развитие на технологиите. В обзиримо бъдеще техниките с които представените в текста автори работят ще бъдат изместени от компютърни софтуери – органичен процес във високотехнологично изкуство каквото е киното. Именно поради тази причина разгледаните в текста кинематографисти са подбрани с цел да представят, без претенция за изчерпателност, многообразието от ръчни техники, използвани от експериментални автори. Майсторство, което бележи прехода към изцяло дигитално създавано кино.

Ключови моменти от изследването са: опит отделяне на понятията авангардно и експериментално кино чрез естетическо и историческо ситуиране; преглед на възникването на авангардното кино и неговия естетически и съдържателен отзвук в съвременните аудио-визуални произведения; обобщение и типологизация на техники за създаване и манипулация на изображение в областта на експерименталното кино; интерпретация на връзката между форма и съдържание в екранната естетика в разглежданите филми; представяне на визуално-артистични

практики във филмите на конкретни автори и влиянието им върху конкретния авторски стил; представяне на възможностите на зрителите за достъп до експериментално кино в Интернет пространството. Опитът за отделяне на понятията авангардно и експериментално кино се базира върху идеята за експерименталното кино като за непрекъснато естетическо движение опосредствано от технологичното развитие. Авангардното кино от своя страна неизменно присъства в съвременните кино експерименти, било то в качеството си на съдържателно или естетическо вдъхновение. Съвременният експериментален кинематографист е изключително привилегирован, а възможностите за естетическа игра необятни.

Визуално-артистичните практики използвани от разгледаните в текста кинематографисти оставят значима следа в развитие на киноестетиката. Без да бъдат популярни сред масовия зрител филмите на тези автори са вдъхновение за много настоящи и бъдещи кинематографисти. Същинското потапяне в дадено изкуство се проявява именно в експерименти с неговите изразни средства, в преминаване отвъд познатото. Естетическият експеримент е устойчив феномен в екранните изкуства. Визуално-артистичните практики на авангардното и експериментално кино не само вдъхновяват авторското кино, но и настойчиво напомнят на зрителите, че филмите са произведение на изкуството – извънредна реалност, в която сетивата биват събудени за непознати преживявания. Онова, което киното губи в необосновани стремежи за достоверност, имитация на действителността, е възможността за естетическо удоволствие, потапяне в нови емоционални измерения и развитие на способността да чувстваш.

### **Методологични подходи**

Базисен методологичен подход е емпиричният сравнителен анализ на създаването и рецепцията на конкретни визуално-артистични практики, реализацията на съдържателни и естетически идеи и възможността за разпространение на филмовите творби в интернет пространството. Използва се интердисциплинарен подход при естетическия анализ на практиката в екранните медии и на технологични похвати от сферата на аудио-визуалните изкуства, както и научния инструментариум на рецептивни теории за анализа на възприетията

среда. Терминологичният апарат включва областите на кинознанието, философията, когнитивната психология, медиазнанието и изкуствознанието.

Теоретично се въвежда понятиен апарат за употребата на понятията авангардно и експериментално кино. Развитието им във времето в творческата практика обхваща двадесет и пет годишен период. С конкретни примери е илюстрирано присъствието на характерни за експерименталното кино визуално-артистични практики в различни формати и жанрове - от пълнометражни филми до музикални видеоклипове. Въвеждайки конкретни примери с научна употреба на тези понятия в дисертацията се обособяват оригинални концепти, приложени към слабо изследвана в нашата изкуствоведска практика област. Прави се необходим исторически преглед на възникването на теорията и практиката на експерименталния тип екранни продукти в по-ранни периоди през 20. век. Център на изследването е разглеждането на съвременни визуално-артистични практики.

В съвременната дигитална епоха достъпността на технологиите и безпрепятственото разпространение на аудио-визуални продукти създава творческа опитност на публиките в практики за развлечение във формати възприемани през предходни десетилетия като радикални артистични прояви. Това неминуемо повдига ключов проблем – съществува ли все още експериментално кино? Поставя се като научен проблем и въпросът доколко експерименталният филм се разпознава като такъв. Търси се характерологията на естетика, създавана с конкретни авангардни техники.

Историко-сравнителният анализ от гледна точка на кинознанието ще спомогне за времето и естетическо ситуиране и съответно по-прецизното разбиране на техниките използвани от представените експериментални кинематографисти. Натрупването на множество филмови произведения в тази област от десетилетия създава специфичен необозрим свят. И именно поради големия обем от възможен материал, е избран фокус на анализа основно върху екранните примери в периода от 1990 до 2022 г.

**Цели на разработката и научно приложение:**



Да се идентифицира в емпирични примери създаването на произведения с експериментална естетика от творците – професионалисти в контекста на по-широка творческа практика в съвременната дигитална среда, достъпна за огромна маса потребители на мрежата. Представяйки експерименталното кино през призмата на артистична практика, трудът анализира научното поле на развитие на кинематографичния език в нова технологична среда. Изследват се специфични професионални методи и техники на работа, било то ръчни или с приложение на компютърни софтуери.

Сред целите на настоящото изследване са заложили следните ключови приноси моменти:

- Научно обосноваване на разнообразните употреби на понятията „авангардно“ и „експериментално“ кино, посредством естетическото им и историческо ситуиране в екранния феномен;
- Създаване на исторически дискурс за възникването на авангардно кино и естетическото му влияние върху други видове кино;
- Паралелно изследване на типологията и вариативните техники за създаване и манипулация на изображение в областта на експерименталното кино;
- Аналитично представяне на спецификата при използваните визуално-артистични практики във филмите на ключови автори;
- Изследване на констелациите в комуникационната ситуация автор-зрител при актуалното съществуване на експерименталното кино в интернет пространството.

Изследването отразява характерни специфики на експерименталния тип аудио-визуално творчество в периода от 1990-те до днес.

### **Степен на проучване**

В България все още няма цялостно изследване на иконографията и развитието на визуално-артистични практики в експерименталното кино от последните двадесет и пет години, което обхваща както стереотипните, така и новаторските наративни и визуални решения в съвременното високотехнологично кино. Изследването ще разгледа практики като рисунка върху пясък, безкамерни

техники, деструкция на филм, приложение на оптичен принт, филм-дневник (diary film) и др. Български учени като Александър Донев, Надежда Маринчевска, Божидар Манов, Ингеборг Братоева, Мая Димитрова, Радостина Нейкова, Вл. Игнатовски и др. докосват различни моменти от проблема, анализирайки екранното изображение и различни единични визуално-артистични практики.

В световен план са проучени авторитетни реферативни източници и много от тях са въведени за първи път у нас в научна употреба като доказателство за това, че темата е особено актуална, поради многобройните технически възможности за създаване и разпространение на аудио-визуални произведения в епохата на технологично разнообразие. В търсене на индивидуален изказ съвременните експериментални кинематографисти съвместяват аналогови и дигитални техники.

Дисертационният труд попълва едно ново поле в развитието на екранните форми.

### **Научна новост**

Обособяването на конкретна темпоралност - през последните три десетилетия – дава възможност да се проблематизира научно обекта на изследване в специфичен естетически и разнообразен технологичен аспект.

Развитието на визуално-артистичните практики в експерименталното кино обхваща разнообразие от видове, от анимационно до документално. Провежда се исторически паралел при анализа на разнообразна филмова емпирия, обхващаща различни периоди в развитието на екранната изразност. Същностно научната новост в дисертационния труд се постига чрез успоредяването на естетическата и технологическата ориентация при изследването, в насочеността му към креативната същност на процесите при създаване и изграждане на образи, идеи и наративи в експерименталното кино.

Изследването отразява многообразието от емпирични примери на експериментални екранни продукти в периода от последните около двадесет и пет години. При цялостната теоретично-практическа насоченост на изследването, целите му се обвързват с обогатяване на възможностите за творчески експеримент.

Постигнатите резултати са въведени в публичното пространство посредством публикации по темата в научни издания и в сборници от научни конференции в периода на разработване на дисертационната теза.

## **ПЪРВА ГЛАВА.** За експерименталното кино през последните 25 години.

Понятията авангардно и експериментално кино не са синоними, макар че споделят техники за създаване на киноизображение и съответно сходна естетика. Последващите редове правят опит за отделяне на понятията, мислейки експерименталното кино в два модуса – като обособен вид кино и като визуално-артистична практика, присъстваща в други аудио-визуални творби.

Приемливо е авангардното и експериментално кино да се разглеждат по отделно, тъй като се отнасят до различни по своя генезис кинофеномени. Същевременно поради развитието на дигиталните технологии и прекрочването на границите между отделните изкуства експерименталното кино спокойно може да се възприема като естетическа практика на киноезика, в чиято прегръдка се поместват редица други разклонения на екранното изкуство.

Съществуват редица фундаментални различия между кино авангардите и съвременното експериментално кино. Авангардният кинофеномен е част от процеси, обхващащи и останалите изкуства, ситуирани в конкретен период. Не бива да се пропуска и политическият фактор, който се залага в радикализацията на визуалния език. Това не означава, че експерименталното кино не се занимава с политика. Социално-политически нотки се откриват в достижения на феминисткото експериментално кино напр. филмите на Барбара Хамър; в такива, занимаващи се с въпросите около социалния пол, хомосексуалността – филмите на Кенет Ангър и Джак Смит. Но през 21. век за маргинализация на даден вид изкуство вече е немислимо да се говори, тъй като такава във времето на интернет не съществува.

Да се мисли понятието експериментално кино като визуално-артистична практика се дължи на широкото приложение на характерни за европейските

авангардни и американски експериментални филми техники в разнообразни по своя вид произведения от късометражни филми през музикални видеоклипове до обособилите се през последните години модни филми (от англ. език *fashion films*). Тези техники включват липса на наратив или нелинеен такъв, трептения на едно и също изображение (т.нар. *flicker effect*), анимационни техники, непрестанно повтаряне на едно изображение (*loop effect*), изведени като естетическо решение дефекти в изображението – драскотини, разминаване на цветовете, петна и др. В дигиталната съвременност „грешките“ са преднамерени и търсени, понякога самоцелни, понякога смислово услужливи.

Друг съществен фактор е липсата на групи от съмишленици, обединяващи творчески намерения в развитието на конкретни екранни идеи, каквито са били групите на сюрреалисти, летристи, и дори по-късните групи (1950-1970) в САЩ каквито са тези около Йонас Мекас, No film Movement и т.н. Интернет разпространението на аудио-визуални произведения премахва потребността на кинематографиста за включване в творческа общност и предоставя редица възможности за досег на зрителите с творбите на автора. Непрестанното развитие на снимачни технологии създава условия за приложение на трудоемки в миналото кинематографични техники с единствено натискане на бутон напр. ефектните филтри, намиращи се в съвременните умни телефони и мобилните приложения за последваща обработка на фото изображения и видео. Любопитно е, че естетиката на лентовото изображение се открива дори в социалните медии, напр. Инстаграм предоставя възможност на своите потребители да използват различни видове ефекти преди да публикуват снимки и видео. Масовото приложение на конкретни визии обезсилва въздействието им, превръщайки ги в навик на потребление чрез образи. Естетиката с която авангардните кинематографисти и американските им колеги в по-късните десетилетия се опитват да променят зрителската сетивност е обичайна в съвременността. Времепоглъщащите екранни експерименти от недалечното минало са част не само от творчеството на разнолики в своя стил кинематографисти, но и в ежедневието на всеки човек. Екранното изкуство отдавна не е събитийно, в това число и неговите експериментални прояви. Все повече естетическите различия между филм и видео произведение се заличават (подобно на тези между филм и телевизионен сериал), а вероятно за бъдещите творци такива едва ли ще съществуват. По отношение на досега на зрителите с

филми, платформите за стрийминг като Netflix, HBO go и Amazon Prime Video утвърдиха киното като ежедневно преживяване. Зрителите използват едни и същи устройства за гледане на кино, телевизия, видео.

Първите дигитални камери за масово потребление излизат на пазара през 1990-те, макар че достигат задоволително качество едва през ранните 2000-те. Най-широко използваните платформи за видеосподеляне са създадени почти по едно също време – Vimeo през 2004 г. и YouTube през 2005 г. Докато допреди дигитализацията процесите по създаване на филмово произведение и неговото разпространение са взаимосвързани, то след средата на 2000-те процесите се обособяват самостоятелно и поради това кинематографистите разполагат с абсолютна свобода как, кога и къде да представят творбите си.

Полезно е понятието експериментално кино да се разглежда като съвременна визуално-артистична практика, а не единствено в качеството му на конкретен естетически период от история на киното, какъвто е кино авангардът, поради интензивното комбиниране на различни по своя генезис визуални изкуства в нови хибридни форми. Авангардното кино е образец на съвместяване на техники от различни изкуства в общо екранно произведение – филм. Към днешна дата подобни практики са норма, а не изключение. Съществува деликатна нотка на различие между експерименталното кино като вид и визуалните експерименти като цяло, и тя е в приложението на ръчни техники и необходимите умения за работа с тях. За подобно разграничение принос имат провеждането на работни ателиета, в които се изучават техники за работа с целулоиден филм, а също дейността на кинофестивали изцяло насочени към селекция, представяне и популяризиране на филми създадени на лента като „Engauge“<sup>1</sup> – фестивал за експериментално кино, чийто фокус е приложението на ръчни техники. Кинематографистите които използват подобни техники не се отказват от възможностите на дигиталните технологии, а съвместявайки различни по своя генезис изображения утвърждават собствена стил. В този ред на мисли, експерименталното кино не е насочено срещу конкретна естетика, подобно на авангардното, а е поле, в което кинематографистът се превръща в куратор на визуално-артистични практики, посредством които формира индивидуална

---

<sup>1</sup> <https://filmfreeway.com/EngaugeExperimentalFilmFestival>

естетика, докосвайки с една ръка бъдещето, а с другата богатото екранно наследство.

Приложението на ръчни техники и съхранението на експерименталното кино като вид кино напред в бъдещето се свежда до съвсем малък брой ентузиазирани кинематографисти и активността на гореспоменатите работни ателиета и фестивали. Вероятността експерименталното кино да се възприема като историческо явление, подобно на авангардното е голяма. Представените в настоящия текст експериментални кинематографисти са ярък пример за поколение творци, заставащи на лиминалната граница между ръчните техники, работата на лента и дигиталните такива. Тяхното творчество е значимо естетическо наследство в история на киното. Носталгичното завръщане на ръчните техники и работата с целулоиден филм е немислимо в по-голям мащаб. Съвременните и бъдещи експериментални кинематографисти ще се вдъхновяват от естетиката и съдържанието на предишните поколения автори, но ще правят филмите си с дигитални инструменти. Основен фактор за това е времето - и двата метода предполагат определен набор от умения, но времето за придобиването им е значително по-малко при работа с дигитални технологии за сметка на ръчните техники. Нещо повече, времето за което се създава филм с ръчни техники многократно надвишава това, за което се създава филм с дигитални техники. Красотата на киноизкуството се крие в неговата способност за обновление. В състояние на непрекъсната промяна киноезикът успява да ангажира всяко ново поколение зрители. И това не се дължи на наратива, който често пъти е еднотипен, разпознаваем, а на стремежа на визуалния образ да впечатлява, да общува директно с въображенческия капацитет на гледащите. Безброй пъти на екрана оживяват едни и същи митологични, исторически, литературни сюжети, а онова с което те успяват да се докоснат до зрителите е новото, различно изображение. За съвременните зрители визуалното преживяване е многопосочно, интуитивно и индивидуално. Многократната екранизация на познати наративи се дължи на смисловата устойчивост на историите и от потребността те да бъдат разказани през съответстваща на конкретния исторически период естетика, т.е., за да може зрителят да се докосне до даден наратив, му е нужно определено естетическо преживяване. Например, изгубеният експресионистичен филм „Голем“ (1915) на Пол Венегер, направен по легенда, има следващи екранни

интерпретации - през 1951 г. „Императорът и Голем“ на чешкия режисьор Мартин Фрич и отново през 2018 г. от израелските режисьори Дорон и Йоав Паз.

*„Произведенията на изкуството като източници на информация се явяват важни за адаптацията към различните условия на живот и за човешкото оцеляване като цяло. Естетическият опит е важен пример за активност, при която зрителят търси и придобива информация, която складира в паметта, за да бъде използвана при бъдещи ситуации.“<sup>2</sup>*

Чувствителността на зрителите към конкретни естетически ценности е в тясна взаимовръзка с редица други културни, социални и технологични явления специфични за даден исторически период. Това създава потребност киното да преразказва с нов визион стари истории, в това число и да се самоцитира в достиженията си.

*„Киното може да разчита, че никога няма да се превърне в баналност заради възприятието на зрителите. То е не само неконтролируемо. То е желано непредвидимо, за да се запази чудото на изкуството. Затова именно публиката е главният герой в киното. Всеки друг елемент подлежи на имитативност, превръщане в модел, подражание, репродуциране на елементи или цели модули.“<sup>3</sup>*

Платформите за видеосподеляне пораждат невероятно развитие в изначално хибридна форма на музикалния видеоклип. Немалко видеоклипове се създават с визуално-артистични практики характерни за експерименталното кино с идейното различие, че последните илюстрират песен.

*„Ако музиката днес наистина повече се гледа, отколкото се слуша, това несъмнено има отношение и към експанзията на визуализирания саунд, плод на динамичната еволюция на модерните аудио-визуални технологии и насоките в развитието на електронната медийна култура в края на XX век.“<sup>4</sup>*

Разглеждането на експерименталното кино като творческа практика дава възможност на изследователи и зрители да се докоснат до широк кръг от аудио-визуални произведения, които независимо от даденото им название носят

---

<sup>2</sup> Йорданова, Биляна. Психология на естетическото преживяване. Университетско издателство „Неофит Рилски“. Благоевград, 2016, с. 23.

<sup>3</sup> Димитрова, Мая. Метаморфози в общуването: автор – екран – зрител. Институт за изследване на изкуствата към БАН, София, 2006, с. 118.

<sup>4</sup> Леви, Клер. Музикалната пародия в края на 20. И началото на 21. век. – София : Институт за изследване на изкуствата, 2012, с. 86.

характерни за екранния експеримент белези. Нещо повече, вероятността от заличаване на понятия се увеличава с всеки технологичен тласък. В съвсем обозримо бъдеще формата, чрез която творците се изразяват, ще се въвежда в понятийна среда от самите тях. Допреди тридесет години авторите се помещаваха в конкретен формат, използвайки характерните за него изразни средства и техники. Сега и за в бъдеще творците имат всички необходими технически възможности да прескачат между отделни сфери на изкуството и да създават собствени изразни форми. Художествената форма се създава от самия автор, служейки на идеята. В безграничния дигитален свят цитатите и референциите към аудио-визуални образци ще продължат да населяват малки, средни и големи екрани, а откривателската свобода при съвместяване на разнолики визуално-артистични практики разкрива все повече хоризонти. Благодарение на дигиталните технологии изкуството е част от ежедневието на всеки. Съвременният човек има възможността за ежедневно естетическо преживяване и то многократно, което спомага за формирането на ново познание и културен опит. Отделянето на понятията авангардно и експериментално кино, както и предложението за разглеждане на експерименталното кино не само като вид кино, но и като съвременна визуално-артистична практика дава възможност за разширяване на изследователското поле, включвайки много различни по намеренията си аудио-визуални формати. Визуално-артистичните практики, които екранните експерименти са натрупали в историята достигат своя връх, след което опосредствани от дигиталните технологии се вливат в разностранни визуални притоци. Мислено в тази посока експерименталното кино не е нито алтернативно, нито анти-холивудско кино, тъкмо обратното, неговата естетика се провижда във всеки съвременен аудио-визуален формат – музикален видеоклип, реклама и др. Стременията на авангардното кино, чиято традиция в голяма степен се продължава от експерименталното кино откриват своята реализация през последните 25 години, благодарение именно на нестихващия визуален водовъртеж, който провокира авторите да търсят различен изказ в борбата за зрителско внимание. Иначе казано, факторите, които в миналото са подбудили формирането на авангардния кинофеномен са базирани на липсата на алтернатива, докато в настоящия момент изобилието от аудио-визуални произведения провокира приложението на разнообразни техники.



## **ВТОРА ГЛАВА. Авангардно и експериментално кино. Исторически преглед.**

*„В процеса на протичане на екранния феномен екранните авангарди са динамични системи. Те проявяват глобалната същност на кинофеномена и неговата комплексност. Съществена е тяхната трансформираща традиционното позиция.“<sup>5</sup>*

Да се улови в понятийна рамка експерименталното кино е едновременно задача с много възможни отговори или с нито един. Експерименталното кино поставя въпрос, чийто отговор е самото то. Последващият прочит на история на авангардното и експериментално кино се занимава с опити за очертаване на понятието посредством ситуиране на експерименталното кино в различен контекст на взаимоотношения:

- 1) с приложението на различни визуално-артистични практики;
- 2) със зрителското възприятие; 3) с пространства за разпространение на експериментални филми.

Експерименталният филм се характеризира често с отсъствието на последователен сюжет или наратив. Използват се различни техники на абстракция (липса на фокус, рисуване или издраскване на повърхността на филма, остър монтаж), когато има звук, той е асинхронен. Повечето авангардни филми са неми. Така в периода на 20-те години на 20. век се реализира целта на експерименталното кино – да бъде поставен зрителя в по-активно взаимоотношение с филма. Първият публично представен кинематографичен „експеримент“ на братя Люмиер не само увелича зрителите с подвижните образи на екрана, но и същата тази привлекателност предизвиква паника и страх. „Пристигането на влака“ подвежда голяма част от зрителите към апокалиптичното впечатление, че идващият влак най-вероятно ще прегази и тях. Преживяването и реакцията са мигновени. Този първи шок провокиран от изображението на екрана е началото от несвършен и досега процес, играещ си със

---

<sup>5</sup> Димитрова, Мая. *Европейско кино в епоха на глобализация* – архив ИИИЗк. София, 2009, с.7.

сетивната природа на публиката и поставящ въпросителна около естеството на това, което се определя като реалност.

От изследователска гледна точка често авангардното кино да се разглежда като исторически обособен период в историята на киното. Макар авангардни филми да се създават и на останалите континенти, модерните авангарди в изкуството остават западно - европейски и руски художествен феномен и би следвало приложението на понятието авангардно кино да се ограничава именно до филмите създадени в европейските страни и на територията на Съветски Съюз. Периодът обхваща годините между двете световни войни в Европа и десетилетието след края на Втората световна война с групата на летристите във Франция.

Съветският филмов авангард протича в сравнително краткия, но интензивен период 1920-30 година. Въпреки успеха на руската революция от 1917 г., новото съветско правителство се изправя пред сложната задача да контролира всички аспекти от живота на гражданите. През 1918 г. правителството налага строг контрол върху филмовия материал. Тъй като няма на какво да снимат, много продуценти вземат оборудването си и заминават за други страни.

Липсата на техника и трудните житейски обстоятелства извеждат на реден план няколко нови млади кинематографисти - Дзига Вертов, започва да работи по документални филми по време на войната; Лев Кулешов е преподавател в новооткритото училище за киноизкуство, известен с монтажния си експеримент – ефектът на Кулешов, доказващ когнитивната способност за придаване на смисъл и логическа свързаност между кадрите; Сергей Айзенщайн, чиито теоретични текстове коментират практиките на интелектуалния монтаж и неговите възможности за създаване на въздействащи филми; Всеволод Пудовкин и украинеца Александър Довженко, чиито филми постепенно преминават от естетика на авангардното кино и експеримента до доминиращия впоследствие социален реализъм.

През 1920 г. Сергей Айзенщайн дори за кратко работи във влак превозващ пропагандни материали на фронта по време на Гражданската война (1917-1923). В същата година се завръща в Москва в новия "работнически театър" Пролеткулт. До 1923 г. правителството съумява да монополизира филмовата индустрия като напълно я национализира. До края на 1920-те съветското кино процъфтява, има кинозалони в редица малки селища, а в земеделските райони гостуват пътуващи

кина. Продукцията значително се повишава. Подбрани от цензурата американски и европейски филми продължават да се прожектират по големите екрани.<sup>6</sup>

Денис Абрамович Кауфман известен с псевдонима си Дзига Вертов е роден на 2 януари 1896г. в Бялисток, Полша по онова време част от царска Русия. Вертов има двама братя с изключителен принос за киноизкуството. Михаил (Моисей) Кауфман работи като оператор на филмите на Дзига Вертов. Борис Кауфман, също оператор, заснема един от шедеврите на френския режисьор Жан Виго „Аталанта“ (1934). По време на Втората световна война Борис емигрира в САЩ, където работи във филми на Елия Казан, Сидни Лъмет и др. В Съветския съюз Михаил Кауфман режисира и заснема филма „Пролет“ (1929) – голяма част от кадрите са от статична камера, движението е вътрекадрово, представящо градски сцени и природни феномени като движение на облаците, полюшване на клони от вятъра (визуално-артистична практика навярно вдъхновена от Грифит, който често използва подобни кадри във филмите си). Използвани са техники като бърз монтаж, многослойно изображение с ефект на двойна експозиция, оттъмнение.

Човек с разнопосочни интереси Дзига Вертов започва работа в киното през 1918 г. по покана на неговия състудент от Психоневрологическия институт – Михаил Колцов, завеждащ кинохрониката към Московския кинокомитет. „Човекът с кинокамерата“ (1929) заявява своите намерения за киноезик освободен от влиянието на литературата и театъра. Кино без драматургия. Същината на снимачния процес е представена в кадрите, в които операторът Михаил е заснет как снима от кола в движение. Снимащият е заснет. С този похват Вертов се опитва да снее енигмата на кинообраза, парадоксално обаче той я подсилва с бързия монтаж на кадри – жените в колата, оператора, който ги снима, задвижващ се локомотив, и фотографски изображения. Вертов прави намигване към експеримента на Едуард Мейбридж от 1876 г., включвайки движещи се кадри на галопиращ кон с ездач, които застиват във фотографско изображение в един конкретен миг – когато и четирите копита на коня са във въздуха. Монтажната поредица, изобразяваща движението на погледа е постигната посредством близки планове на око и бързо движеща се по сградите камера, съвместена с многослойни изображения с ефект на двойна експозиция.

---

<sup>6</sup> Пак там, с. 82.

Съпругата Вертов – Елизавета Свилова – е монтажист и режисьор. Тя монтира поредицата на Вертов „Киноистина“ (1925), „Кинооко“ (1924), „Човекът с кинокамерата“ и др. Съвместно с нея Дзига Вертов и Михаил Кауфман формират група, с авангардни виждания за киното. Те смятат, че натурните кадри подредени в монтажна поредица имат по-силно въздействие отколкото драматичните филми. Уловен върху филмовата лента, неподправеният живот е същинското предназначение на киното.

Откритието на Лев Кулешов и носещо неговото име, е значим принос не само в развитие на киноестетиката, но и на мисленето на филма отвъд литературния текст. Ефектът на Кулешов е техника, която се прилага и до ден днешен, особено в произведения на експерименталното кино и хибридни аудио-визуални формати напр. музикален видеоклип. Приложението ѝ максимално се доближава до структурата на вариантност и репризност (повторение) в музикалните форми.

Александър Довженко показва своето майсторство, използвайки разнообразие от визуално-артистични практики: диагонална композиция, нисък ракурс, висококонтрастни снимки, близки планове. В „Арсенал“ авторът използва диагоналната композиция изключително много, за да представи движение и напрежение. Тази композиция комуникира с общите планове, в които неподвижните фигури на жени наподобяват призраци. Кадрите наподобяват естетиката на фотографката – висок контраст, липса на детайли и малко обекти в композицията. Епизодите с военните окопи са застинали в тежобата на дим и мъгла. Емоционално въздействащ е близкият план на беззъбия войник, който под газова атака се смее хистерично, прекъсван от кадър с лицето на мъртъв войник, застинало в гротескна усмивка.

*„Хората започват да възприемат образите като свидетелство. Това е така и до днес, което пък крие чудовищно големи възможности за манипулации.“<sup>7</sup>*

Това е съществен въпрос, който се отнася не само до документалното кино, но и до биографичните филми, които и до ден днешен остават популярен жанр в игралното кино. Интересно при съветското авангардно кино е досегът му с нови открития в областите на физиологията, психологията и неврологията.

---

<sup>7</sup>Дончева – Стоилова, Теодора. *Българско посттоталитарно документално кино*. Похвати, тенденции, автори, филми, анализи. Институт за изследване на изкуствата, БАН, София, 2021, с. 87.

Европейските авангардисти, с изключение на Антонен Арто, разглеждат емоционалните и чувствени измерения, базирайки ги в ефирмената необяснимост на душата, докато съветските авангардисти категорично се уповават на тялото, възприятелния капацитет на сетивата и мозъчните функции.

„Механика на мозъка“ (1926) на Всеволод Пудовкин представя експериментите на Иван Павлов, разкриващи функциите на условни и безусловни рефлексии. От съвременна гледна точка, филм с подобно съдържание отразява криминални практики, ала в онези години, за съжаление, експериментите с животни и хора са били регламентирани и приети за норма в научните среди.

„Майка“ (1926) е екранна адаптация по едноименния роман на Максим Горки. Включва редица характерни за авангардното кино визуално-артистични практики, като многослойно изображение с ефект на двойна експозиция. Фотографски кадри на сгради са наложени един върху друг – архитектурни колони контекстуално се трансформират в символични форми на устойчивостта на новото управление. В „Майка“ Пудовкин се отклонява от практиката ролите да се играят от натурщици и наема актьори от Московски художествен театър, въпреки че Константин Станиславски не е привърженик на киноизкуството.<sup>8</sup>

Сергейн Айзенщайн се концентрира не върху индивидуалната психика, а върху социалните сили, които въздействат отвън. Мотивацията на персонажите е външна, изграждаща битието им и поради това неговите филми нямат един единствен главен персонаж, а по-скоро група, която формира един колективен персонаж като напр. във филма на Айзенщайн „Старо и ново“ (1929). Най-често във филмите играят непрофесионални актьори – натурщици. Подобна практика „типаж“, търсене на лице, което визуализира качествата на персонажа, е характерна и за филмите на Пудовкин. Разликата се крие в подхода на Пудовкин, който изгражда индивидуални персонажи.<sup>9</sup> Първият филм на Айзенщайн „Стачка“ (1924) е прожектиран през 1925 г., поставяйки началото на различна екранна естетика. „Броненосецът Потьомкин“, прожектиран по-късно през 1925 г., се оказва изключително популярен в други страни и привлича вниманието към новосъздащото се филмово движение. След неуспешен гастрол в САЩ и отчасти

---

<sup>8</sup> Youngblood, Denise. *Soviet silent cinema 1918 - 1930. In: The Russian cinema reader. Vol. one, 1908 to the Stalin era.* Cultural syllabus. Academic Studies Press, 2013, p. 74.

<sup>9</sup> Пак там, с. 74.

заснет филм в Мексико, Сергей Айзенщайн се завръща в Русия през май 1932 г. Новият управляващ политически елит не радее за творческото виждане на Айзенщайн, макар че по-късно под силен натиск и вмешателство той заснема един от най-известните си филми „Александър Невски“ (1938), за който получава от Сталин най-висшата степен за заслуги орден „Ленин“.

Айзенщайн също работи за трансформация на постулатите в киното, като постиженията му се отразяват на радикалното преформулиране на възгледите за зрителската функция и за теоретичното осмисляне на асоциативния монтаж. Идеите на Айзенщайн за трансформацията на киноезика, водеща до промяна в мозъчната активност вследствие на новите форми на зрителско възприятие в някаква степен се доближава до тези на Антонен Арто и неговото отричане от наративното кино за сметка на опити за общуване между когнитивната активност на човек и филмовото произведение. Според Айзенщайн мозъкът не е пасивен механизъм, който декодира подаваните му от екрана сигнали и абсорбира наративни структури. Авторът смята, че човешкият мозък създава и определя значения, използвайки информацията подадена от сетивния апарат. Монтажните техники са основна част от кинематографичния принос на Айзенщайн. Той предлага теоретична система, в която образът и монтажният модел влияят на рефлексите на зрителите, моделирайки възприятията им. Изглеждащият логично концепт, че прожектираните образи са същите, които мозъкът възприема е обърнат на 180 градуса и Айзенщайн твърди, че кинематографичните изображения придобиват нова форма и значение в мозъка, в сравнение със „суровия“ екранен материал. Айзенщайн провижда способността на филма да провокира възприятия далеч по-различни от онова, което очите виждат, поради универсалната познатост на визуалните елементи посредством които кинематографистът комуникира. В по-късните си текстове той включва и ролята на емоциите при формиране на значение с акцент върху комплексната природа на екстаза. За Айзенщайн екстазът е възможност за бягство отвъд перцептивните ограничения и навлизането в измерение, което се преживява от великите мистици в човешката история.

До края на 1920-те всеки от основните фигури на съветското кино е заснел ключови филма. Залезът на течението не е породено от индустриални или икономически фактори, както във Франция и Германия. В Съветския съюз

правителството оказва сериозен натиск върху начина на снимане и монтажните похвати. Айзенщайн и Довженко са критикувани за необичайната естетика. Правителството на Сталин изисква лесно разбираеми от публиката филми, стилистичните експерименти често биват подлагани на критика или направо цензурирани.

В този период активно се създават екранни експерименти и в САЩ, напр. *Manhatta* (реж. Чарлс Шийлър, Пол Странд, 1921) или в Япония – „*A Page of Madness*“ (реж. Тейносукэ Киногаса, 1928). Съществената разлика, поради която би следвало да не бъдат определяни като авангард е, че тези филми не са заснети в контекста на конкретна идеология, нито пък авторите им са част от група съмишленици с конкретни политически, социални и естетически идеи, които се залагат в кинематографичните им произведения. Европейското авангардно кино има отчетливи, революционни за обществената среда намерения и промяната на естетиката цели пробуждане на зрителската сетивност и ориентиране на публиката към социално-провокативни послания.

*Там където модерният проект се спъва в катастрофите, в провала на модерната идея за прогрес, а това се случва със сигурност при двете световни войни, впоследствие се появяват авангарди в киното.<sup>10</sup>*

Немският експресионизъм е дръзкия пионер в еволюцията на киноезика след края на Първата световна война. Скритите пукнатини на несъзнаваното получават екранен израз в страховитите образи на експресионистите, които не просто търсят игра с възприятията на зрителите, но и се стремят да извадят наяве техния ужас, паника, нервност, да възплътят психичното в екранното. В рамката на експресионисткото изкуство, киното се смята за най-удачния когнитивен инструмент, притежаващ способността да изрази потулени в мрак и неактивни дотогава преживявания. Трансформацията в начина по който реалността се презентира на екрана способства за пре моделиране и на възприятийния потенциал. Формира се паралелен свят, свят, в който освен киното се включват театър, литература и живопис, и в който неизказаното се превръща във визуална стратегия за прекрочване на граници и навлизане в различни от познатите дотогава сетивни измерения.

---

<sup>10</sup> Димитрова, М. Европейско кино в епоха на глобализация – архив ИИИЗк. София, 2009, с.7.

Авангардистите от течението на импресионизма във Франция през 20-те, субективната гледна точка не е единствения принос на авангардното течение в киноизкуството. Всеки от групата на импресионистите работи както в теоретична, така и в практическа насока, създавайки филми, които илюстрират заложените в теорията концепти. Основни фигури са Луи Делюк, Жан Епщайн, Марсел Лербиер, Жермен Дюлак и Абел Ганс.

Сред най-известните експерименти на Жермен Дюлак и до ден днешен остават импресионистичната лента „Усмивашата се г-жа Бюде“ (1922) и сюрреалистичната „Раковината и свещеника“, предшестваща създаденият през 1928 година „Андалуското куче“ на Луис Бунюел и Салвадор Дали. В „Усмивашата се г-жа Бюде“ Дюлак използва техники като многократна експозиция – многослойно изображение с ефект на двойна експозиция и ракурсни близки планове, асоциативно комуникиращи със зрителите. Близкият план на смеещият се г-н Бюде провокира у зрителите впечатление за гротескната, хищническа, некултурна природа на персонажа в контрапункт с контражурното осветление в близките планове на г-жа Бюде.

Визуално-артистична практика като многослойното изображение с ефект на двойна експозиция полага заснети в една експозиция образи върху други такива, създавайки текстуална дълбочина, която предизвиква зрителите да възприемат отвъд обичайната регистрация на подвижното изображение необичайната визуализация на драматургичния текст. Кинообразът е самият текст, върху който се разстилат когнитивните стимули за зрителите. Многократните експозиции функционират като структурообразуващи елементи не за да фрагментират време-пространството, а за да го слоят в един споделен миг – този на екранните персонажи и този на зрителите.

Встъпвайки в ониричната непредсказуемост на сюррерализма Дюлак създава „Раковината и свещеника“ по сценарий на Антонен Арто. Арто е силно въввлечен във водовъртежа на европейския авангард, а киното привлича дръзките. Намерението е било Арто да поеме ролята на свещеника, но в последния момент Драйер започва снимки на „Страстите на Жана Д'арк“ (1928), където е уговорен ангажимент да играе монаха Масю. „Раковината и свещеника“ предизвиква



сериозно противоречие между Дюлак и Арто, които гледат на филма през съвсем различни теоретични лещи.<sup>11</sup>

Съвсем не е учудваща бурната реакция на публиката при срещата с филмовите авангарди. Зрителските възприятия и сюрреалистичния етос са поставени в ситуация на изпитание. „Андалуското куче“ се ражда от срещата на един сън с друг. Гостувайки на Дали, Бунюел разказва как е сънувал остър облак да разрязва луната, а бръснарско ножче да разцепва око. Дали отвърща на съня със сън, в който ръка се изпълва с пълпещи мравки. Двамата написват сценария за около седмица – всеки образ, който поражда каквото и да е рационално, асоциативно или познавателно обяснение е отхвърлян. Сюрреализмът в киното се възползва от асоциативните монтажни практики, но с обратен знак. Сюрреалистите не търсят утвърждаване на време-пространствената линеарност, тъкмо обратното те се опитват да я фрагментират, при все това обвързвайки изображенията. Зрителите познават образите, но подредбата им в монтажните секвенции или ги лишава от разпознаваем смисъл или ги трансформира в най-смущаващи конфигурации. Сюрреалистичните подходи в съвременното анимационно кино формират богато и недобре изследвано поле. Сюрреализмът след сюрреализма се трансформира в авторски подход и анимационното кино се отличава с достижения в областта.

През 1950-те и 1960-те в Европа радикалната идея авангардите от началото на ХХ век за създаването на „чисто“, „абсолютно“ кино се трансформира в политически и културен акт срещу производството на реалност от масовото кино, която произведенията на експерименталните кинематографисти се опитват да пречупят. Спектакълът е познато понятие срещу, което ситуационистите насочват своята артистична практика. Ги Дебор го облича в изключително негативни политически и икономически конотации. Обществото на спектакъла е общество на рекламата, масовите медии, развлекателната индустрия, всички те, създаващи модели на социално и културно поведение в което желанието бива кодифицирано. Кодифициране, което превръща удоволствието в продукт. В обществото на спектакъла хората са обречени да не бъдат свободни. Създавайки живота си като продукт човек все повече се откъсва от него.<sup>12</sup>

---

<sup>11</sup> Kuenzli, R. Dada and Surrealist Film. – The Mitt Press, 1996, p. 110.

<sup>12</sup> Debord, G. Society of Spectacle. – New York : Zone Books, 1995, p.23.

*Различните авангардистични стилове на екрана формират екзотична арабеска, формирайки глобалната визия за филмовия авангард като световен феномен.<sup>13</sup>*

Филмът от 1926 г. „A Page of Madness“ (Kurutta Ippēji) на японския режисьор Тейносукэ Киногаса е достижение на авангардното кино. Продължителността му е 71 минути, няколко минути по-кратък от съвременните стандарти за пълнометражно кино. В онези години японските режисьори също се стремят да привлекат зрителите към тамошното кино, опирайки се на нови жанрови форми, напр. историческите епоси джидайгеки. Киногаса не се опитва да подражава нито японските си колеги, нито на европейските такива, макар от последните заема богатство от кинематографични техники – снимачни и монтажни.

Филмът е загубен в продължение на десетилетия и едва през 1971 г. е открит от Киногаса. Това е първият филм на режисьора, допреди това работил като актьор. Този радикален жест има своята културна почва в иначе утвърдената и добре регулирана традиция в японското изкуство. Киногаса е част от авангардното движение наречено Шинкакакуа (School of New Perceptions), което в онези години се опитва, подобно на всички авангарди, да преосмисли съществуването на човека в новосъздаващата се технологична среда. Влиянето на конкретно кинематографично течение е трудно доловимо, тъй като филмът включва визуално-артистични практики характерни за всяко едно тях – през остри сенки, светлинни ореоли до суперимпозирани кадри, близки планове. Камерата рядко е статична. Едно със сигурност липсва – субективната гледна точка, въведена от екранните импресионисти. Сякаш за Киногаса не е от значение идентификацията на зрителя с персонажа, неговата цел е визуалното сливане между реалността и фантазмите на главния мъжки персонаж, работещ като портиер в психиатричен санаториум, където е настанена съпругата му. Наративът е нелинеарен, структурата на отделните епизоди напомня тази на строфите в бял стих – без рима. Портиерът преживява поредица от параноидни, депресивни състояния съпътствани от халюцинации и перцептивни илюзии. В един от последните епизоди, поместен след халюцинацията на портиера, се появява тъкмо обратната природна картина – цветя, езеро с гладка вода, спокойна улица. Живота винаги е в разрез с вътрешния свят на персонажите. Те са лишени от фантазмите си и поради това обитават своего рода ад. Бурята бива прекъсната от кабуки танцьорка,

---

<sup>13</sup> Димитрова, М. Европейско кино в епоха на глобализация – архив ИИИЗк. София, 2009, с.9.

облечена във фееричен костюм. Тя танцува пред огромно черно-бяло кълбо, което непрекъснато се върти в опит да хипнотизира зрителя, да го принуди да изостави логиката на съзнанието, за да се потопи в екранните дезорганизираност. Най-енигматичният персонаж във филма е този на танцорката, която се появява общо осем пъти в лентата, може би тя е алтер его на психично болната съпруга на портиера, или физическа манифестация на депресията. Актьорската игра е впечатляваща, съвсем в модуса на модерните авангарди изобилства с гротескни телодвижения и гримаси.

„A Page of Madness“ на Киногаса съчетава почти всички визуално-артистични практики на европейските киноавангарди, поставяйки в интензивен поток образи, наподобяващи пъзел – разрешим или не, като въпрос отправен към зрителите.

Зрим звук – филмите визуална музика в история на авангардното и експериментално кино.

Киното и музиката имат сходства, които правят взаимодействието им възможно. И в двете изкуства има движение във времето. Движение на звуци, движение на образи, в ритъм. Ако звуците не бъдат организирани в композиция, ако образите не бъдат композирани в кадър, иначе казано организирани от творческата мисъл на твореца, то изкуство не съществува: *„Това, че благодарение на организацията си художествените произведения са нещо повече не само от организираното, а и от организационния принцип – защото като организирани придобиват привидността на несътвореното, – е тяхно духовно определение.“*<sup>14</sup> Авангардистите сравняват киното с музиката, търсейки възможности за досег с публиката отвъд тези на наратива.

Филмът визуална музика достига до установяване на собствени естетически ценности, идеи и приложението на определени визуално-артистични практики сред които: издраскване на филмовата емулсия и директното рисуване върху филма с разнообразни пигменти (мастило, перманентни маркери), класически анимационни техники, stop motion. Във филмите визуална музика преобладават абстрактните изображения. Споделените образни белези спомагат за отделянето им в индивидуално разклонение на авангардното и експериментално кино, което в

---

<sup>14</sup> Адорно, Т. Естетическа теория. София, 2019, с. 193. [Asthetische theorie. Sofia, 2019, p. 193.]

известна степен се разтваря, дори изгубва, вследствие напредъка на технологиите и платформите на видеосподеляне в интернет.

Не рядко филмите визуална музика биват сравнявани със синестезията – когнитивен феномен, при който възприятията от едно сетиво провокират неволни възприятия в друго, напр. музиката се вижда, звукът се вкухва и т.н. Преживяванията на синестетиците са причудливи, често пъти комплексни системи, които понякога могат да бъдат донякъде контролирани. Анализирайки своите преживявания синестетик забелязва, че вижда всеки музикален звук в цветен мотив, но тъй като музиката се състои от множество различни тонове, музикалните му образи са сложни плетеници от цветове. В киноизкуството обаче синестезията е преднамерена. Обособяване на филма визуална музика като самостоятелен жанр на експерименталното кино е резултат от артистичната смелост в творчеството на кинематографисти като Лен Лай, Норман Макларън, Мери Елън Бют, Оскар Фишингер и др., които със съвсем различни естетически идеи и техническа изобретателност се опитват да достигнат до една и съща цел – кино отвъд мимезиса. Това немиметично кино не би могло да бъде разгърнато без музика в която липсата на подражание е иманентна.

Филмите визуална музика са естетическо наследство от модернизма и са артистичен подход, присъстваща в произведенията на съвременни кинематографисти. Независимо от контекста, филмът визуална музика е опит за екранно единение на две сетива, играта между които би могла да доведе до развитие на различна възприятийна чувствителност.

**Трета глава.** Влияние на авангардното кино върху естетиката на игралното кино.

Естетиката на модерните филмови авангарди се разтваря в индивидуалните стилове на различни режисьори. Съществуването на експресионистични, сюрреалистични или дадаистки филми извън тези на представители на съответното течение е немислимо. Филмовите авангарди оживяват благодарение на група съмишленици, които манифестно подкрепят творческата си практика. Често пъти представители на отделни течения работят с повече от един медиум (Викинг Егелинг, Ман Рей) или кинематографичната им кариера се повлиява от

повече естетически направления (Жермен Дюлак). Авангардите се раждат и умират с представителите си, но тяхната естетика, макар и фрагментарна се открива във филмите на други автори. Едва ли би могло да се твърди, че в постмодернизма се снима дадистко или сюрреалистично кино, но това, което със сигурност се разпознава са съдържателни мотиви и типични снимачни и монтажни техники.

В извънредния свят на Тим Бъртън, където фантазията, красотата, са неотделими от ужаса се разчита силното влияние на модерния авангард. Филмите на Бъртън са изпъстрени с визуални цитати от експресионистични творби като „Метрополис“, „Носферату“, „Кабинетът на д-р Калигари“ и др. Дълги сенки, извиващи се към самота стълбища, машини, човешки и нечовешки същества произведения на механиката и искрата, разделяща живота и смъртта. Във филмите на Бъртън се витализира магичния свят на експресионизма. Често при разглеждане на експресионистките филми се посочват естетическите и съдържателни характеристики на течението, а се подминава съществена за филмите линия – тази на магичното, традиция навярно наследена от романтически автори като Е.Т.А. Хофман, който в творчеството си се отдава на необичайния, изпълнен с ужаси, красота и причудливи персонажи свят в досег с ежедневието такъв. Лоте Ейснер пише за obsesията на германците с коридори, стълбища, огледала и сенки, датирайки я още от приказните текстове на Хофман.<sup>15</sup> Според нея тя се дължи на немската идея за *werden* (осъществяване), измествайки тази за *sein* (съществуване), а също и за движението нагоре, често представяно в експресионистките филми. Не бива да се подценява и симетричната привлекателност на стълбищата, която олицетворява чувството за баланс и хармония.<sup>16</sup> Огледалата и отраженията в тях заемат също толкова важно стилистично място както и стълбищата. Отраженията могат да бъдат породени не само от огледални повърхности, но и от прозорци, врати, локви.<sup>17</sup> Експресионистите преминават отвъд импресионистката и сюрреалистична нагласа за противопоставяне между реалността и сънищата, те търсят метафизичното състояние в което единствената откровена форма на живот е тази на чудовищността и мрака: „*Животът е просто вдлъбнато огледало,*

---

<sup>15</sup> Eisner, Lotte. *The Haunted Screen*. Thames and Hudson – London, 1969, pp. 119, 129.

<sup>16</sup> Пак там, с. 121.

<sup>17</sup> Пак там, с. 130.

*прожектиращо непостоянни фигури, трептящи подобно на изображения от магическа латерна – с остър фокус, когато са малки и размиващи се при увеличение.*<sup>18</sup>

Романтичката и експресионистка мисъл се занимава с пукнатината в съзнанието, разделяща го на две половина – едната от които напълно се идентифицира с образа срещу който се бунтува, а другата представя самия бунт. Деформираните фигури са човешки и нечовешки едновременно, като напр. персонажа на Франкенщайн.<sup>19</sup> Подобно убеждение се очертава и във филмите на Бъртън, в които обикновено главният персонаж е отново отблъснат от добрия, подреден и дълбоко рационален свят в своето собствено мрачно и изпълнено със съзидателност и все пак не напълно лишено от човешки желаниа съществуване. Зад стремежите за изява на страхове, чудовищност и ужаси в експресионистичните ленти, както и в тези на Бъртън, се разпростира една еуфория от откриването на нови форми на живот в екстремни телесни състояния, напр. Едуард от „Едуард Ножиците“ (1990), конникът без глава от „Слийпи Холоу“ (1999), Франкеуини от „Франкенуини“ (2012) и редицата непривични създания от поръчковите филми на Бъртън, като „Батман“ (1989), „Батман се завръща“ (1992) и „Домът на мис Перегрин за чудати деца“ (2016). Мая Димитрова отбелязва за постмодерния автор, че той на първо място е зрител и интерпретатор.<sup>20</sup> Бъртън прецежда през собственото си въображение достижения на експресионистичното кино, чийто визуален зенит остава непокътнат. Машините от „Метрополис“ работят и в „Едуард Ножиците“, докато кулата на града Метрополис изниква в Готъм Сити в „Батман се завръща“. Често срещан мотив във филмите на Бъртън е самотният замък на върха, първоначално обитаван от „Носферату“, впоследствие от Едуард Ножиците, от богато семейство в „Тъмни сенки“ (2012). Главните персонажи меланхолично изкачват безкрайните стъпала към уединението във „Винсент“ (1982), „Едуард Ножиците“, обитават загадъчни домове с причудливи интериори или се движат из мъгляви опустели пейзажи. Тези потънали в демоничен мрачен свят персонажи се докосват до баналния човешки свят в често безизходни ситуации, само за да се оттеглят от

---

<sup>18</sup> Пак там, с.130.

<sup>19</sup> Coates, Paul. *The Gorgon's Gaze: German Cinema, Expressionism, and the Image of Horror*. Cambridge University Press 1991, p. 74.

<sup>20</sup> Димитрова, Мая. *Метаморфози в обичуването: автор – екран – зрител*. Институт за изследване на изкуствата към БАН, София, 2006, с.94.

него наранени. За чудовищните персонажи човешкият социално ригиден свят е привлекателен и жесток, докато за обикновения зрител срещата му с екранните същества е безопасна игра с другостта: *„Демоничният панаир е централен мотив в експресионисткото кино. За буржоазния интелектуалец панаирът притежава привлекателността на забранения Друг, своего рода пре-капиталистична форма на обмен и освобождение, идентифицирано от Бахтин с популярния карнавал.“*<sup>21</sup>

Важно е да се отбележи, че в творчеството на Бъртън, съвременен автор, тази другост е с обърнат знак – във филмите му човешките същества са възплъщение на другостта, а наратива се разгръща през сетивността на нечовешките форми на живот. Капацитета на хората да причиняват болка, поддавайки се на низши и първични емоционално-психични състояния помита наивната и дълбоко ранимата сетивност на чудовищата.

Започвайки своя творчески път от анимацията никак не е учудващо, че Бъртън цитира друг значим за 20-ти век автор, а именно Лоте Райнигер и нейните силуетни анимационни филми. Бъртън се осланя на кинематографичния стил на Райнигер както в своите анимационни филми, така и в натурните такива, използвайки характерната многопластовост на елементите при построяване на кадъра. Сенките поемат отговорността за представяне на конфликтни ситуации в „Кабинетът на д-р Калигари“ и анимационният „Булката труп“ (2005), жената привидение обитава „Фауст“, „Кабинетът на д-р Калигари“ и „Тъмни сенки“. Бъртън съумява да съхрани и предаде в нов контекст приносът на експресионистичното кино.

Сюрреализмът значително повлиява на режисьори като Дейвид Линч, Леос Каракс, Алехандро Худоровски, Ян Швейкмайер, ранните филми на Вера Хитилова и множество заглавия като „Да бъдеш Джон Малкович“ (реж. Спайк Джоунс, 1999), „Валерия и нейната седмица на чудеса“ (реж. Яромил Иреш, 1970), „Къща“ (реж. Набухико Обаяши, 1977) и др.

През 1977 г. Дейвид Линч прави режисьорския си дебют със сюрреалистичния ужас „Eraserhead“, чийто прожекции се предшества от тези на „Аспержи“ на Сузан Пит. Линч отделя специално внимание на звука, като често

---

<sup>21</sup> Coates, Paul. *The Gorgon's Gaze: German Cinema, Expressionism, and the Image of Horror*. Cambridge University Press 1991, p. 28.

той е съвкупност от различни по своя генезис звуци. Измамливата истинност на връзката между звук и изображение се провижда в епизода, където мъжът загледал се в решетките на парното дочува звук може би на сирени отвън, но тези сирени може да са и звуковият акомпанимент към вдигането на театрални завеси, откриващи представление на чудовищно момиче с огромна глава от папиемаше. Чудовищността е набор от разкъсани мисли, фантазми, пожелателна реалност и сексуални инстинкти, с които главния персонаж идентифицира себе си.

Чешките автори проявяват чувствителност към сюрреалистичната кинематография, но авангардът при тях разцъфтява десетилетия по-късно. Сред най-впечатляващите игрални филми със сюрреалистичен модус са „Нещо различно“ (1963), „Маргаритки“ (1966) и „Плод от рая“ (1969) на Вера Хитилова. Хитилова е най-радикалния режисьор сред групата. Естетиката в нейните филми включва разнообразни визуално-артистични практики, предизвикващи целенасочена визуална дезорганизираност. „Маргаритки“ проследява две градски момичета (Мари и Мари), които решават, че света е развален и това им дава правото да се държат унищожително, приемайки всяка ситуация като покана за разруха. Сценарият е написан от Хитилова и Естер Крумбачова, а оператор е Ярослав Кучера. Филмът е поставен в рамка от военни документални кадри. Визуално разнообразните епизоди във филма напомнят не само естетиката на авангардите, но и тази на класическото нямо кино напр. епизода в нощния клуб. Повтарят се едни и същи кадри и техни вариации: *„Филмът се превръща в секвенция от аудио-визуални комбинации – творческо-експериментални взаимоотношения между локации, костюми, операторска работа и звук.“*<sup>22</sup>

Голяма част от сцените са заснети с цветен филтър, а монтажът е остър, често без монтажна връзка. Подобен монтажен подход създава колажна естетика. Използваните техники във филма сякаш не илюстрират наратива, а го фрагментират. Така множеството епизоди заснети с различни цветни филтри разказват за еуфоричния и хаотичен свят, в който момичетата нанасят щети. Образни елементи напомнят, че въпреки всичко света е физически тесен и ограничен. В сцената, когато момичетата използват ножици, за да режат телесни части една от друга, в полиекран се подреждат отрязани глави. Плаващите из

---

<sup>22</sup> Hames, Peter. *Czech and Slovak cinema: Theme and Tradition (Traditions in World Cinema)*. Edinburgh University Press, 2010, p.152.



кадъра глави все още говорят макар и напълно извадени от контекст досущ като залепените по стените изрезки от списания и вестници. Мари и Мари играят жестока игра, защото нямат нищо друго – нито минало, нито бъдеще. Абсурдистки в своето съдържание „Маргаритки“ не поставя морални въпроси. Момичетата често гледат директно в обектива на камерата. Жертви на деструктивната игра са мъже на средна възраст, които навярно с надежди за любов ги водят в изискани ресторанти, където Мари и Мари се хранят дивашки, докато жлъчния смях и шегите им осуетяват всеки романтичен порив.

Във филма „Плод от рая“ Хитилова отново работи с Крумбачова и Кучера. Първият епизод се състои от многослойни изображения с ефект на двойна експозиция, съставени от макрофотографии на цветя, камъни, растения и подвижни изображения на голи мъж и жена, пресъздаващи Адам и Ева. Използвана е традиционна за авангардното и експериментално кино техника – издраскване и рисуване върху филмовата емулсия. Хетерогенните изображения във филма приличат на живописни платна из които мъжът и жената се движат. Ябълковото дърво е заснето от ръка – камерата се движи хаотично по него, техника, напояща работата на Мари Менкен в „Поглед из градината“. Природата служи като декор голяма сцени са заснети именно в билото на красиви шуплести скали, сред поляни и на плажа. При използването на многослойни изображения ролята на персонажите и декора се разменят: *„Телата се превръщат в екран за растителни вени и текстури, които буквално са „изгубени“ сред природата.“*<sup>23</sup>

„Плод от рая“ е *„една от последните кинематографични манифестации на Пражката пролет.“*<sup>24</sup> Филмът се оказва и последният на Хитилова преди десетгодишен период в който тя не снима. През 1976 г. се завръща на екраните с „Игра за ябълката“ („Hra o jablko“). Стилът ѝ е значително променен, тъй като визуални експерименти като тези в „Маргаритки“ и „Плод от рая“ не са дружелюбно приети от правителството, което ги определя като *„дегенеративни и подривни“*.<sup>25</sup> В годините след Пражката пролет иновациите в пълнометражното кино са невъзможни, но за сметка на това късометражното и анимационно кино до известна степен съумяват да съхранят независимостта си.

---

<sup>23</sup> Пак там, с. 155.

<sup>24</sup> Пак там.

<sup>25</sup> Пак там.

Ян Шванкмайер не просто е повлиян от сюрреализма в киното, той е сюрреалистки кинематографист, член на Сюрреалистката група в Чехия. Макар че започва кариерата си по едно и също време като останалите представители на Новата чешка вълна, Шванкмайер сякаш остава самостоятелна фигура в киното, тъй като самият той и филмите му повече се идентифицират с колективните търсения на сюрреалистката група, отколкото с кинематографичните иновации на колегите си режисьори.<sup>26</sup> Изучавал куклен театър Шванкмайер поставя на екран възможностите за живот на неодушевените предмети. Използвайки колажната техника, характерна сюрреалистична практика, изпод цялото се наблюдава самостоятелното и паралелно съществуване на неговите съставни части. Според автора: „Сюрреализмът е всичко друго, но не и изкуство: светоглед, философия, идеология, психология, магия.“<sup>27</sup>

През 1980 г. Шванкмайер заснема адаптация по разказа на Едгар Алан По „Падането на дома Ушер“ („Zánik domu Usherů“), като разказва историята изцяло, използвайки предмети. Същината на анимацията характеризирана от техниките с които се създават анимационните филми се отличава със сюрреалистични елементи като напр. ирационалност, липса на гравитация, мистерия, фантазност и наподобяваща съновидение образност.<sup>28</sup> Отличителна характеристика в творчеството на Шванкмайер е съвместяването на визуално-артистични практики, чрез които не само формира свой кинематографичен почерк, но и разкрива безкрайните възможности на визуалния език за комуникация. Пълнометражният филм „Алиса“ („Něco z Alenky“, 1988) включва stopmotion анимация с предмети и натурни кадри. Той е вдъхновен от „Алиса в страната на чудесата“ на Луис Карол, но не е негова екранна адаптация. Ритъмът на филма е бавен и макар естетически да не извиква емоции типични за филмите на ужаса, то такива определено се долавят. Във филмите на Шванкмайер границата между ужаса и хумора е едва доловима, може би дори липсва. Детето, актрисата Кристина Кухотова изяжда сладкиш и в мигом се превръща в детска кукла, откъдето и приключението ѝ започва. Страховита детска кукла, Чъки, вледенява зрителите и в американския филм от същата година „Детска игра“ (реж. Том Холънд, 1988). Типично за

---

<sup>26</sup> Пак там, с. 168.

<sup>27</sup> Pikkov, Ulo. *Surrealist Sources of Eastern European Animation Film*. In: *Baltic screen media review 2013 / volume 1 / article*, p. 32.

<sup>28</sup> Пак там.

американското кинопроизводство Чъки бързо се превръща в иконграфичен образ на ужаса и следват не само още филми от поредицата, но и телевизионен сериал, комикс книги, колекционерски фигурки и т.н. Подобна драматургична развръзка не сполетява Алиса на Шванкмайер, ала филмът е образец на кинематографичното майсторство и смелостта за работа с рядко приложими визуално-артистични практики. Предизвикателството, което подобна кинематографична техника отправя към зрителите е дефинирано от съвременната невро-когнитивна наука като *embodied perception*. Понятието представя когнитивния потенциал на човешкия мозък за взаимоотношения със света, включително формирането на специфични за индивида такива. По-интересното е, че този когнитивен механизъм се използва и при възприятийни процеси и такива свързани с въображението, посредством които човек изгражда своего рода разбиране относно поведение на други. Хората използват собствените си ментални състояния въплътени в корпорална форма и ги приписват на другите чрез което придобиваме представа за начина по който друг човек се чувства.<sup>29</sup> Киното дава възможност за преживяване на реалността и на различни от човешкия род същества. Авторите на изследването дават за пример филмът на Робер Бресон от 1966 г. „Наслука, Балтазар“, в който зрителите симпатизират на магарето Балтазар. Погледнато от тази перспектива филмите на Шванкмайер се оказват истинско изпитание за въображенческите способности на зрителите, в които последните прилагат натрупания си личен опит, съотнасяйки го към преживяванията на неодушевени предмети, каквато е куклата Алиса.

Късометражният филм „Храна“ („Jídlo“, 1992) е създаден посредством пиксилация, която представлява вид stopmotion техника с участието на хора и традиционната за анимацията тримерна техника с пластилинови фигури. Пиксилацията трансформира човек в предмет. Това съвсем не означава, че приложението на техниката обезсмъртява човек, нито пък, че го редуцира до неодушевен предмет. Като последното е съвсем в разрез с идеите на Шванкмайер, който чрез приложението на определени техники се опитва да оживи предметите. Фрагментирайки човешкото движение пиксилацията е гротескно, хумористично предизвикателство към възприятието, като същевременно подчертава идеята за

---

<sup>29</sup> Gallese, Vittorio; Guerra, Michele. *The Empathic Screen. Cinema and Neuroscience*. Oxford University Press, 2020, p. 1-2.

произведение на изкуството, което не се опитва да възпроизведе реалността, а да представи на зрителите своя собствена такава.

В един от последните пълнометражни филми Шванкмайер „Преживявайки своя живот“ („Přežít svůj život“, 2010) авторът съчетава изрезкова анимационна техника с натурни кадри. Изрезките са от фотографски изображения, оптически репродукции на обекти от действителността. В началото на филма Шванкмайер представя мотива си за използване на изрезкова техника „като тази използвана в старите детски телевизионни програми“<sup>30</sup> и тя се корени в липсата на финансови средства. Това е причината актьорите да бъдат само снимки. Характерният за Шванкмайер хумор изгражда мостове между реалност, сънища и блянове. В живота на главния персонаж, Евгени, се преплитат всички тези измерения, по-скоро театрални сцени, а водещата роля във всяка постановка е негова. Подобен кинематографичен изказ се доближава до непосредственото невро-когнитивно преживяване в човешкия мозък, потвърждавайки, че всеки линейно структуриран наратив е творческа функция на съзнанието и съответно на изкуството. Киното започва там където всички останали изкуства спират, то е: „...*живот, изразяващ живота, преживяване, изразяващо преживяване.*“<sup>31</sup> Съставянето на история е въображенчески мисловен механизъм посредством който човек може да изрази образно преживяванията си като сбор от реакции, спомени и взаимоотношения с други хора. С други думи, съчиняването на история проправя път към рефлексивност. Наративът е инструмент за общуване, а не самото общуване. Наличието му във филмовите произведения не е задължително. Киното дълго се осланя на наративния потенциал, като зрителите не само се идентифицират с екранните персонажи посредством емпатия, но и включват собствения си емоционален запас като реакция спрямо външните за персонажа събития. Шванкмайер преобръща тази кинематографична динамика филм-зрител, представяйки света, или цитирайки заглавието, „преживявайки живота“ като творчески акт – дело на Евгени, вместо реакция спрямо външни за персонажа събития.

Характерно за филмовите авангарди е желанието на кинематографистите за емоционално въздействие върху зрителите, осланяйки се единствено върху

---

<sup>30</sup> „Преживявайки своя живот“ (Přežít svůj život, 2010) - 00:43.

<sup>31</sup> Sobchack, Vivian. *The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience*. Princeton University Press, 1991, p. 5.

аудио-визуалния речник на киното. Отказът от наратив е радикален жест, присъстващ в етоса на модерните авангарди. Този подход не е равнозначен на логическо отсъствие или своего рода смислов хаос. Филмът има собствен смисъл, но и поражда такъв за нас.<sup>32</sup> Популярното кино ангажира зрителите чрез проследяване на фабула, докато авангардното разкрива възможности за различната ѝ интерпретация. Зрителите никога не са пасивни, независимо от вида кино. Филмът сам по себе си е психологическо преживяване.<sup>33</sup>

Естетическите характеристики на филма пряко се влияят от използваните техники за създаването му. При снимки на лентов материал модусът на работа е съвсем различен от този при снимане на дигитален носител поради физическите ограничения на самата лента – дължина на ролката, светлочувствителност и др. Подобни проблеми при работа с дигитална камера не съществуват, което значително улеснява снимачния процес. Монтажните софтуери (включително тези специални ефекти) дават възможност за манипулация на отделни елементи вътре в кадъра, които назад във времето са изисквали часове ръчен труд от майсторите на киното. Дигиталното кино е кино на спонтанността, поради потенциала за творческа промяна във всеки един момент.

## **ЧЕТВЪРТА ГЛАВА. Творчеството на Йонас Мекас, Стивън Уолошен, Сузан Пит, Пол Уиклър и Гунвор Нелсон.**

Да подхранваш признателност: Йонас Мекас и множеството му роли в американското експериментално кино.

След множество житейски обрати вследствие Втората световна война Йонас Мекас и брат му Адолфас търсят убежище и възможности в САЩ, прекарвайки последните четири години от живота си в лагери за разселени из западна Европа. Младите литовци пристигат в Ню Йорк на 29 октомври 1949 г. ( James 1992: 4) Установявайки се в Бруклин двамата братя започват да работят във фабрика, но

---

<sup>32</sup> Пак там, с. 11.

<sup>33</sup> Hockings, Paul. *Principles of Visual Anthropology*. Walter de Gruyter (2003).pdf 249, p.55.

бързо съумяват да се потопят в кипящата филмова култура на града. Първоначалната им цел е да пробият в Холивуд и усилията им се консолидират около написване и изпращане на сценарии. Всичките им опити за професионална реализация в киноиндустрията се оказват безуспешни. (James 1992: 5) Йонас започва да снима със собствена Болекс камера, което поставя началото на неговите филм-дневници, оказали естетическо влияние върху съвременни видео жанрове като т.нар. влогове. С течение на времето интересът към филмовото произведение увеличава своя интензитет, за което спомагат не само личните влечения към екранната форма, но и динамичната кино култура в града. След края на войната Мая Дерен организира прожекции на филмите си, които вдъхновяват друг емигрант от Европа – Амос Вогел. Вогел и съпругата му Марша учредяват кино общността Cinema 16 (1949 - 1963), където се прожектират филми различни по своя генезис от тези на Холивуд, а също и дебютни филми на прохождащи кинематографисти – Йонас Мекас прожектира своя първи филм „Guns of the Trees“ през 1961 г.

Мекас снима за/въпреки/през/ себе си. Мекас изпълнява функции – сценарист, режисьор, оператор, монтажист, и играе роли: „Гледайки филмите си, филмите-дневници, забелязвам, че когато снимам или позволявам на другите да ме снимат, аз започвам да играя. Встъпвам в един или друг персонаж. Аз съм и това и онова, и отново някой друг.“<sup>34</sup> Мекас съзнателно се разтваря в множеството лица на роящите се във филмите-дневници персонажи. Тези персонажи могат да бъдат част от цялото, но и самостоятелни явления. Йонас, който върви по улиците на дъждовен Ню Йорк, снимайки с видеокамера разходка и навярно импровизиран монолог зад камера в „A walk“ (1988), не е същият Йонас от „Lost, Lost, Lost“ (1976).

„Lost, Lost, Lost“ приютява в кадри дните на Мекас в литовската общност в Бруклин. Естетически филмът напомня travelogue филмите от зората на киното, с тази разлика, че Болекс камерата предоставя възможност на кинематографиста за снимки от ръка. С помощта на статив Йонас и Адолфас включват себе си като персонажи. Авторът се обръща към себе си и към брат си с определението протагонисти. По-голяма част от филма е заснет на черно-бяла лента, но не

---

<sup>34</sup> Rice, Shelley. *Inverted Odysseys: Claude Cahun, Maya Deren, Cindy Sherman*. Cambridge, Massachusetts, 1999, p. 127.

липсват и цветни кадри. Гласът зад кадър представя наратив, чието съответствие или несъответствие с образите е в контекстуална зависимост от възприятието на зрителя.

Йонас Мекас – кинокритик и издател

Подобно на много други кинематографисти, Мекас също започва своята дейност в областта, пишейки критически текстове. Това, което значително го отличава от колегите му е поривът за независимост и желанието да създава, вместо да побира светогледа си в утвърдени се структури. Мекас, съвместно с брат си Адолфас, Джордж Фенин, Луи Бриганте и Едуард де Ларо основава списание за кино критика през 1955 г. под името „Film Culture“, впоследствие е добавено подзаглавието „America's Independent Motion Picture Magazine“.<sup>35</sup> Списанието включва текстове за европейско кино, Холивуд филми и експериментално кино, като последното се оказва на прицел на остра критика от самия Мекас. Впоследствие авторът променя позицията си, превръщайки се в ревностен застъпник на кинематографичните експерименти. Това съвсем не означава, че Мекас се обявява против Холивуд, навярно неговата критическа позиция се корени в безапелационната политика на киноиндустрията да превърне в норма развличащия се зрител. Списанието се издава в продължение на няколко десетилетия до 1996 г. Критическите текстове на Мекас се простират от статии за Холивуд филми, през такива на Акира Куросава, Жан Виго, до филмите на съмишленици като Мая Дерен, Стан Бракидж, Холис Фрамптъп и др. На пръв поглед двойствеността на критическата позиция е трудно доловима, но при последващо четене в множеството написани текстове се откроява изобилие от гледни точки, сякаш писани от различни автори. Всеки текст е вселена сама за себе си. Естетическата призма на Мекас е флуидна, а отказът от приложение на теоретична рамка го отличава от предходното поколение кинокритици като Бела Балаж, Рудолф Арнхайм, Зигфрид Кракауер, а също и от неговите съвременници като Андре Базен, Жан Митри и Кристиан Мерц. Онова, което прозира изпод спорния изказан модус е високият хуманизъм с който Мекас се отнася към филмовите творци и към филмовите произведения.

Йонас Мекас – основател, ръководител, разпространител

---

<sup>35</sup> James, David E. To Free The Cinema: Jonas Mekas & The New York Underground. New Jersey, 1992, p. 7.

На 14 юли 1961 г. в Ню Йорк започва да функционира „The Film-Makers' Cooperative“. Първоначално група от 22 артисти формират „The New American Cinema Group, Inc.“ (NACG). В тази група участват Йонас Мекас, Шърли Кларк, Анди Уорхол и др. „The Film-Makers' Cooperative“ е подразделение на NACG и продължава да бъде неговото операционно име. Политиката на кооператива се изразява в отказ от приложение на естетически критерии за приема на филми. Благодарение на усилията и отдадеността на Мекас по протежение на годините се формира разнолик творчески колектив, но с еднолично разпространителско звено откъдето филмите с експериментална естетика могат да бъдат наемани за прожекции, наместо всеки филм да се търси лично от кинематографиста.<sup>36</sup>

Една от основните функции на архива да съхранява и прожектира творби на експерименталното киноизкуство и видео се разширява в създаването на библиотека с ресурси като книги, периодични издания, фотографии и други материали, занимаващи си с история на експерименталното кино. В Архива се организират работни ателиета, съществува издателска дейност, а съвместно с прожекциите се организират и публични лекции, съвсем в духа на киноklubовете във Франция преди Втората световна война.<sup>37</sup>

Дейността на Архива не преминава в интернет пространството, а запазва своята първоначална идея за физическо пространство – музей, с което локализира дейността си в Ню Йорк. При все това, присъствието на архива в интернет пространството е актуално на съвременните виртуални изисквания, разполагайки с информативен уебсайт, през чието съдържание се навигира лесно. Социалният модус на европейските киноklubове е основна характеристика на организацията. Посещението на кинозалата е ритуално съхранено в първоначалната му структура.

Йонас Мекас се разтваря в множество възможни лица. На ръба на баналното ежедневно съществуване започва случването на мита. Кинематографист, критик, издател, съосновател на музей и архив, Мекас доказва, че действието е единственото звено на човешкото съществуване по отношение на което културните ограничения са безсилни. Разселеният, изтръгнат от корените си човек е притиснат да разцъфти навсякъде, независимо.

---

<sup>36</sup> Пак там, 10.

<sup>37</sup> (Димитрова, Мая 2009: 17)



## Филмовата емулсия – пътуване във времето. Творчеството на Стивън Уолошен.

Експерименталните кинематографисти изследват многопосочно творческия потенциал на филмовата лента – издраскване, рисуване, перфориране, залепване на други обекти върху филма и др. Посредством тези визуално-артистични практики кинематографистите подчертават идеята за лентата като творчески медиум сам по себе си. Филмовите произведения на Стивън Уолошен се отличават с приложението на многолики техники за създаване на подвижно изображение върху лента – рисуване, издраскване на филмовата емулсия, работа със заснета лента и разработените от него техники за деструкция на целулоидния материал. В настоящият текст изследвам именно спецификата, технологията и визуалната естетика на филмовата емулсия като едно пътуване във времето, пътуване в изкуството на изображението, пътуване в дълбочината на процеса. Иновативните и смели практики за деструкция на филмовата лента Уолошен консолидира в практика, която идентифицира като реконструкция. „Реконструкцията“ на автора предлага хипотетично бъдеще на филмите създадени на лента, завръщане на светлочувствителната емулсия от многогодишно пътуване напред в разрухата. Бъдещето на лентовите филмови произведения е белязано от способността на материала да остарява, да придобива недостатъци и по този начин да променя създаденото върху него изображение. Деструкцията на целулоидния филм създава безформени образи, непрезентации на реалността. Ужасът от разрухата се концентрира в мъгляви, неясни петна, в които се вглеждат следите на един доведен до определен етап процес на разпад. Органично изгнилия в почвата филм заживява свой собствен тъмен, (не)образен живот, в който се провиждат разядени пукнатини. Живот, двойник на разпознаваемите форми.

Заравянето на филмовата лента в почвата е процес, продължаващ няколко месеца, в които химичната и физическа среда на пръстта заедно със стотиците насекоми дълбаят през слоевете в търсене на образ. Подходящ за техниката е както неекспониран филм, така и вече заснет такъв. Във втория вариант разрушението на емулсията трансформира изображенията, правейки ги неясни, изпълнени с пукнатини и липси.

Изгниването на лентата в почвата може да се прилага както самостоятелно, така и в комбинация с други безкамерни техники. Откритията на Уолошен включват и варене на филмовия материал в „отвара“ от вода и сода бикарбонат, ферментация в разтвор от готварска мая и захар и рисуване с пигменти върху вече разядена лента. Авторът експериментира и със звука посредством работа с тези техники в оптичната звукова зона на филма.

Най-често изображенията, които се създават с деструктивни техники са абстрактни. В случай, че ако се работи върху заснет филм светлинните изображения се трансформират от влагата и абразивната среда. Изпод прорезите, дупките и мехурите, по повърхността на кадрите, се ражда бързопрелитащ свят, плетеница взаимоотношения между цветове и безформеното. Деструктивните визуално-артистични практики във филмовото творчество на Стивън Уолошен извеждат (не)образите от дълбините на самият целулоиден материал. Това не е носталгичен акт, при който авторът търси технологичния и художествен белег на киноизкуството, тъкмо обратното, Уолошен предлага трансформативна в същината си практика. Там, където светлината рисува по филма репрезентации на обекти, Уолошен заменя с разтварянето на филма в пръстта. Дори поставен в мрак целулоидната лента има капацитет да разкъса сама себе си и да създаде изображения, цветове и текстури. В мрака на кинематографичната контра-алхимия изниква свят на изображения – чудовища, които прекосяват инертните повтаряеми киноизображения, оживявайки въображението на зрителя. От друга страна, ритъмът на щетите във филмите на Уолошен оставя пространство за съзерцание на същия този зрител, на когото се дава възможност за субективна интерпретация. Именно този път трябва да извърви зрителят, за да открие и да осъществи контакт с екранния образ. Тези хетерогенни изображения, плод на разруха, гниене и ферментация предоставят неизброими възможности на експерименталния кинематографист за създаване на невиджани досега образи, прилагайки достъпни визуално-артистични практики.

Разяденият от химични вещества и насекоми филм провокира присъстващата по презумпция нестабилност на подвижното изображение. Прекрачването в безформените подвижни изображения е прекрачване в трансцендентно състояние на пред-образност, иманентна на светлочувствителния материал. Авторът е съавтор на лентата, която съдържа в себе си абсолютен потенциал за създаване на

изказ, взаимодействайки със физически фактори от средата – светлина, вода, пръст, живи организми, сода бикарбонат, готварска мая. Филмовата лента придобива автономност в своя капацитет за разпад. Образите на Уолошен са достигнали своето съвършенство в разяждането и той се опитва да съхрани именно него – деструкция, достигнала до предела на своята безформеност.

### Анимационни техники във филмите на Сузан Пит.

Сузан Пит е разнолик творец, работещ в сферата на живописата, операта, киното, градското изкуство на графитите и като дизайнер на ръчно изрисувани дрехи. 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 35мм 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 през 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, ежедневно, 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.*<sup>38</sup>

Причудливият свят от анимационните филми на Сузан Пит омагьосва зрителите с онирични 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 автора използва. Приносът на Пит към киноизкуството лежи както в неподправените изрази на въображението, така и в умелото боравене с анимационни техники – класическа плакова анимация, директни техники - издраскване, избелване с белина и рисуване върху филмовата емулсия с цветно мастило и бои, обемни техники и пясъчна анимация.

#### Филмите с оптичен принтер на Пол Униклър.

Оптичният принтер е техническа система снабдена с прожектор от единия ѝ край, камера от другия и светлинен източник. Прожектираният се от прожектора филм се пре-заснема от камерата кадър по кадър, като този процес има множество възможности за творческа намеса. При промяна на обективите както на прожектора, така и на камерата, се повлиява новополученото копие. Времето също може да се променя – кадансът се забързва или забавя. Филтри, поставени на едно от двете оптични устройства довеждат до промяна в цветовете или създаване на цветни разфокусирани петна и др. Приложението на маски може да послужи като преход между отделните кадри. Работата с оптичния принтер дава възможност за съвместяването на много изображения в едно. Ефектите са неизброими, кинематографистът може да експериментира с тях, комбинирайки ги по начин, отговарящ на творческата идея.

Оптичният принтер започва да се използва в Холивуд още през 1920 г., като специалните ефекти създадени с него бележат значими филмови произведения като „Кинг Конг“ (М. Купър и Е. Шодсак, 1933) и „Гражданинът Кейн“ (Орсън Уелс, 1941). За съжаление той е финансово достъпен единствено за големите

---

<sup>38</sup> Нейкова, Р. Анимационно и хронофотографско кино. Специфика на анимационния образ. Изкуство и контекст, ИИИЗк БАН, С. 2004.с. 18.

студиа, независими и експериментални кинематографисти не биха могли да си позволят толкова скъпо оборудване. Това се дължи и на липсата на инфраструктура в авангардните кръгове и академията. От една страна липсват филмови сдружения, а от друга образователните програми не предвиждат включването на подобни технически устройства.

Едва през 1960-те оптичният принтер става достъпен и за експерименталните кинематографисти. Въвеждането му в експерименталната практика е опосредствано от три фактора, които в конкретния момент се оказват бенефакторни. Първият от тях се изразява с развитие на DIY (DoItYourself) етоса, чийто фокус е приложението на ръчно изработени технически средства. Вторият значим аспект е разширяването на експерименталната филмова практика чрез формиране на кооперативи за филмово разпространение, медийни центрове, а също и академична подкрепа, изразяваща се в обособяването на ателиета за експериментално кино. Третият фактор се изразява с утвърждаване на естетически контекст, окуражаващ приложението на оптични ефекти и практиката на пре-заснемане.<sup>39</sup>

Към днешна дата специалните ефекти в киното се създават от компютърни софтуери за графика и оптичният принтер не се използва в индустрията. Въпреки популярността му липсват исторически текстове, занимаващи се с неговото приложение в творчеството на експериментални кинематографисти.

Съвременен виртуоз в работата с оптичния принтер е кинематографистът Пол Уинкълър. Уинкълър е роден през 1939 г. в Хамбург, Германия. През 1959 г. се премества в Австралия, за да работи в строителството. Скуката и емигрантския живот провокират Уинкълър в закупуване на фотографска камера, а впоследствие и кинокамера. В онези години закупуването на кинокамера от обикновен човек в Германия било немислимо, но в Австралия всеки любител е могъл да си позволи подобна техника. Първата му камера е 8 мм „Bell&Howell“.

За Уинкълър един от най-важните фактори за правене на кино е любовта към него, независимо от вида, жанра и т.н. Вторият ключов момент е онова, което той определя като „случващото се зад филма“ и „как всъщност е структуриран филма“. Първите интереси на автора са в областта на документалното кино и

---

<sup>39</sup> Powers, J. A DIY Come-On: A History of Optical Printing in Avant-Garde Cinema. *Cinema Journal*, Volume 57, Number 4, Summer 2018, pp. 71-95 (Article), p. 79-80.

възможностите на камерата за документиране на света. Уинкълър търси начини за придобиване на повече познания за киното и това го отвежда към т.нар. филмови общества, популярни в полето на авангардното и експериментално кино. В този период авторът живее в Мелбърн, където открива група за неформално образование по кино, в която обаче акцентът е поставен върху прожекциите, а не върху създаването на собствени филми. След като той прожектира свой филм пред членовете на групата, те му признават, че никой от тях никога не е виждал филм като неговия и че няма къде да изучи подобни техники като тези, с които той създава подвижно изображение. Това не отказва Уинкълър, който все повече чете философски книги и експериментира с различни артистични техники.

Документалният материал е основа върху която абстрактното мислене на Уинкълър се разгръща. Той споделя, че още като дете е бил привлечен от абстрактни изображения, а с течение на годините музиката, поезията и абстрактната живопис допринесли за развитието на визуално-артистичните практики посредством които той изобретява филмите си, овладявайки до съвършенство техническите възможности на оптичния принтер, като и изобретявайки собствени кинематографични способности. Естетиката на изображенията в неговите филми е белязана със спецификата на използваните инструменти. Често в началото на всеки филм автора показва оригиналното изображение, а идващите след него са неговите неизбежни трансформации. Посредством подобни техники най-обикновените наглед камери прескачат отвъд своите граници за светлинна регистрация. Уинкълър подхожда към киноизображението като към вечнопроменлива органична материя. Интелект и емоция се обединяват в търсене на нови усещания към добре познати образи и дори физически места като емблематичните за Австралия “Bondi Beach”, “Ayers Rock/Uluru” и “Sydney Harbour Bridge“.

Едни от най-популярните филми на автора са именно “Bondi Beach” (1979) и “Sydney Harbour Bridge“ (1977), в които градски образи на австралийската култура са поместени в личните преживявания на Уинкълър и желанието му да им даде кинематографично тяло, чрез което да сподели чувства, мисли и идеи. Авторът се осланя на културни икони в голяма част от филмите си. В “Bondi Beach” се представя идеята за плажа и принадлежащите му сгради, сърф магазин, скали, които формират пъзел от географски дадености, култура на свободното време и

човешката архитектурна мисъл, изпълваща хармонично съвместното съществуване на природа и човек. Заснетите сгради са често ниски и ненатрапчиво обръщат поглед към морето, докато кинематографистът внася вълните и техните звуци в домовете на хората. Не липсват и кадри с алеята за автомобили по която плажуващи и сърфисти достигат плажа. Всички тези елементи съвместно с кадри на хора, забавляващи се във водата или излегнали се на плажа са подреждат един върху друг в полиекран. Визуално-артистичната практика на полиекрана оспорва авторитета на абсолютната синхронизация между време и пространство във филмовото произведение. Често пъти в полиекраните Уинкълър повтаря определени кадри по два или повече пъти, с което се получава кинематографичен мотив от редуващи се елементи (кадри). Всеки елемент е запазил собственото си движение и неподчинен на останалите се вписва в цялото. Заснетите обекти са повсеместно разпознаваеми и културно значими, докато движението в/на отделните кадри и конфигурациите между тях формират цикличен ритъм.

Уинкълър „измайсторява“ звуците към филмите си и макар да се вдъхновява от образи от местната и глобална култура в творчеството му се поместват и абстрактни образи от размножаващи се, прелитащи и преследващи се цветни мотиви.

Екранната поетика във филмите на Пол Уинкълър се отличава с минималистка естетика – образите са познати и съвсем обикновени, монтажът и дължината на кадрите организирани в умерено темпо, а финото съчетание между сериозност и хумор се провижда в единението на авторовата мисъл и конкретната визуално-артистична практика. Филмите на Уинкълър са своего рода кинематографично хайку, чийто изказ е съставен от образи, движение и звук. Баналността на ежедневието е трансформирана в рефлексивен миг. В хайку езика, подбора на думите, и мисълта на автора трябва да са дотолкова прозрачни за читателите, че последните да изпитат преживяването на автора при досега му с обекта на вдъхновение.<sup>40</sup> В този модус филмите на Уинкълър представят мислите за преживяванията на автора. Гледането на филм е комуникативен процес при който

---

<sup>40</sup> Higginson, W. The haiku handbook. Mcgraw-Hill book company, 1985, p. 10.

кинематографистът, самия филм, и зрителите се опират върху образ, звук и кинетика, давайки израз на конкретно преживяване – свое или на друго.<sup>41</sup>

### Визуално-артистични практики в поетичните филми на Гунвор Нелсон.

Гунвор Нелсон (Gunvor Nelson) е родена през 1931г. в Швеция, където изучава живопис и литография. Премества се в САЩ, за да продължи образованието си и получава магистърска степен от Милс Колидж (Mills College), Калифорния. Без формално образование в областта на киноизкуството, тя се потапя безстрашно във водите на американския експериментален филм. Първият си филм създава на шега заедно със съпруга си Роберт Нелсон, също експериментален кинематографист. Двойката заснема новата си къща с идеята филмът да се изпрати на родителите на Гунвор в Швеция, за спомен. Идеята за филмовото произведение като лично средство за общуване, подобно на писмата, картичките и фотографиите, които хората са разменяли едни с други, се заражда именно в полето на експерименталното кино, десетилетия преди интернет платформите за видеосподеляне.

Впоследствие Нелсон има дългогодишна практика като преподавател в Института по изкуства в Сан Франциско – 1970-1992 г. В следващата година се премества обратно в Швеция, където живее, снима и преподава до днес.

Ню Йорк, Бостън и Лос Анджелис имат традиции в експерименталното кино, което ги прави привлекателни и обещаващи за артистите в областта. Още през 1940-те в САЩ се формира и друг голяма център за алтернативна култура – Bay Area – включваща Сан Франциско, Бъркли, Окланд, Пало Алто и др. Макар и нерегламентирани във формално движение кинематографисти като Гунвор Нелсон, Брус Конър и Натаниел Дорски формират еkleктична среда за развитието на експериментално кино. Този географски обособен кинематографичен феномен се движи успоредно с експерименталната традиция в литературата, където се извяват поети като Робърт Дънкан, Лесли Скалапино и др.

---

<sup>41</sup> Sobchack, V. The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience, 1991, p. 21.



Няколко са факторите допринесли за нестабилната и същевременно много плодотворна култура на алтернативните медии. Нетрадиционният изпълнен със стръмни била регион съвместно с неспирния поток от идващи и заминаващи си емигранти са едва няколко от причините за формирането на конкретния артистичен климат. Хълмистият релеф нарушава възприятията за време и пространство, давайки възможност на човек визуално да проследи цялото си пътуване от точка А до точка Б. Емигранти от Европа, Азия, Латинска Америка се вливат в потока на коренното население още от периода на Златната треска.

Нелсон работи както в съавторство с Дороти Уайли, така и самостоятелно. Тя заснема всичките си филми на 16 мм лента, а от 1998 г. насетне започва да работи във видео формат. Творбите ѝ са рефрелексивни, силно повлияни от личния живот на автора. В тях се съвместяват множество визуално-артистични практики, посредством които Нелсон създава еуфорична поезия, раздвижвайки изображения създадени с разнолики техники типични за останалите визуални изкуства като живопис, графика. Във филмите на Нелсон замръзналият миг в статичното изображение оживява. Движението не само символизира протичане на време, но и начертава начало и край. Раздвижвайки рисувани образи, изрезки от вестници и фотографии Нелсон разпуква онтологичната същност на статичното изображение.

Нейното визуално изследване преминава през границите на един към друг медиум. Във филмите ѝ се преплитат фотографии, картини, подвижно изображение. Този подход влияе върху избора на визуално-артистични практики и принадлежащата им естетика. Още в „Schmeerguntz“ се откроява авторския почерк на Нелсън – близки планове, бърза смяна кадрите посредством техниката *монтажна връзка без връзка*<sup>42</sup> и раздвижването на неподвижни образи. Съвместени тези практики създават усещане за движещ се колаж.

Гунвор Нелсон използва оптичен принтер във филма „My Name Is Oona“ (1969). Филмът е своего рода размисъл за взаимоотношенията между майка и дъщеря, включвайки дъщерята на Нелсон. Филмовият кадър е нише пространство, осигуряващо свобода и на двете страни в диалога – едната пред камерата, а

---

<sup>42</sup> Приложението на този принцип цели създаване на динамика, която води до възприятно по-интензивно екранно действие. Ефектът от техниката се състои в своего рода събуждане на зрителя от плавната монтажна връзка – „царицата на монтажа“. Според Жан-Люк Годар: „Само неочакваното може да накара зрителя да приеме неправдоподобното“. Фингова, С. Монтажът на аудиовизуалното произведение. НБУ. София, 2008, с. 90-91.

другата зад нея. Нелсон използва много суперимпозирани кадри, доближавайки се до абстрактна естетиката на изображенията. Филмът не е идиличен портрет, тъкмо обратното – усещането, което остава у зрителите е за интензивност във взаимоотношенията, подчертана от звуковото оформление.

Във филмите си Нелсън умело преплита собствени емоционални преживявания с непоклатимостта на колективната реалност, на материалния свят, обитаван от възискателни предмети, които формират човешкото преживяване във множество аспекти. Филмите ѝ са рефлексивно пространство, изказ на енигматичната закономерност между ефимерността на човешката душа и устойчивостта на материята, бита. В този смисъл авторката предпочита филмите ѝ да бъдат определяне като „лични филми“, вместо експериментални, тъй като експериментът предполага нещо незавършено.<sup>43</sup> Личните филми на Нелсън са целулоидно огледало в което се провиждат изображенчески мисли и чувства. Изразяването чрез подвижно изображение е практика до която всеки съвременен човек се докосва и сякаш намаренията на авангардните кинематографисти за дестабилизация на наратива в киното разцъфтяват и се разклоняват в множество аудио-визуални формати.

## **ПЕТА ГЛАВА. Експериментално кино в интернет пространството: кураторски платформи, видеоканали и авторски инициативи.**

Интернет пространството предоставя неизброими възможности за досег на зрителите с разнообразни по вид кино и видео произведения. Дейците в авангардното и експериментално кино всякога са се стремили към обособяване на конкретни пространства, където филмите им да бъдат прожектирани. От една страна това е породено от нежеланието на големите киносалони да прожектират подобни филми и от друга, навярно, по-определяща е изключителната жажда на авангардните и експериментални кинематографисти за абсолютна независимост – творческа и разпространителска. Достъпът на зрителите до произведения с

---

<sup>43</sup> Sundholm, John. "The Material and the Mimetic: On Gunvor Nelson's Personal Filmmaking." *Framework: The Journal of Cinema and Media*, vol. 48, no. 2, Wayne State University Press, 2007, pp. 165–73, p. 167. <http://www.jstor.org/stable/41552497>.

експериментален характер исторически се обуславя от формирането и активността на киноklubовете във Франция, филмотеки, архиви на музеи и университети и устояли на времето независими пространства като Anthology Film Archives начело с Йонас Мекас, а също и кратковременни пространства за прожектиране на експериментално кино напр. филмите от No Wave през 1970-те (САЩ), където кинематографистите използват различни пространства, за да прожектират своите произведения пред публика. Физическите пространства за прожекции на филми било то киносалони или такива временно пригодени за прожекции напр. музейни зали се характеризират с ограничения непознати за разпространението на филми в интернет пространството.

*„Наред с много други въпроси дигиталната ера създаде съвсем нови измерения на дискусиата относно независимостта в областта на изкуството. Традиционното за предходната епоха разграничение между разпространители мейджъри и независими дистрибуторски лейбъли престава да играе роля, доколкото все повече автори намират възможности за реализация извън тази парадигма. Основното условие за това е създаването благодарение на дигитализацията на нови канали за разпространение, в които предишните разграничения и строги йерархии отпадат.“<sup>44</sup>*

Развитието на стрийминг платформи в интернет формира изключително силна ангажираност у зрителите спрямо аудио-визуалните произведения до които се докосват. Експерименталното кино отдавна не е кинематографична енигма или предназначено само за определени групи хора с определени естетически претенции, то е за всички.

Кураторска практика.

*„Терминът куратор има латински корен и означава буквално опекун или попечител. В България той е възприет в съвременната си интерпретация от английски език и най-общо означава човек, отговорен за един проект от областта на изкуството – от раждането на идеята до цялостната му реализация, съответно и проектът се нарича кураторски. Кураторски проекти се осъществяват преди всичко в различни области на визуалните изкуства –*

---

<sup>44</sup> Донеv, А. Независимите в киното. От Едисон до Нетфликс. С., 2019, 29.

*изобразително изкуство, фотография, архитектура, медии, както и в други, гранични изкуства.*“<sup>45</sup>

В контекста на киното кураторската практика има известни сходства с тази на филмовото селектиране или програмиране, т.е. подбор на филми. В интернет пространството и по-специално в стрийминг платформите кураторската практика не се спира само до подбор на определени филми, а има всеобхватна активност, почти припокриваща се с определението предложено по-горе от Румяна Константинова. Независимите платформи подбират филмите си през призмата на т.нар. потребителско преживяване (от англ. език user experience), което описва цялостното преживяване на потребителя при взаимодействие с конкретен продукт. Макар и да е неприятно или дори обидно произведенията на изкуството да се разглеждат като съдържание (content) или продукт, настоящето е необратимо. Относно потребителското преживяване, идеята заложена в него е, че при взаимодействие с приложение, софтуер, игра, уебсайт, или дори реален предмет, в човешкия мозък се активират редица емоционални, когнитивни връзки, които формират афект. Така сърфирането из даден уебсайт би могло да бъде приятно или неприятно преживяване за потребителя. Всички тези функционални, емоционални и когнитивни аспекти се включват в дизайна на съвременните виртуални и реални продукти, за да може потребителското преживяване при взаимодействие с тях да бъде положително. Формират се нови дисциплини съответно interaction design<sup>46</sup> и experience design<sup>47</sup>, и двете силно застъпени в създаването на виртуални продукти и услуги. Стрийминг платформите за аудио-визуални произведения не само подбират филмите, до които ще дадат достъп на публиката, но курират цялостното преживяване – от запознаване с платформата на заглавната страница, през навигиране из нея посредством бутони, до управление на виртуалното устройство за гледане и същинското гледане на филма. Филмите са специално подбрани, за да отговарят на основната цел на

---

<sup>45</sup> Константинова, Р. Кураторският проект в България. Без минало, но с бъдеще. – Изкуствоведски четения 2009, 329 – 332, 329.

<sup>46</sup> Interaction design е понятие свързано с начина по който хората си взаимодействат с технологиите. Добрият дизайн има за цел да подпомогне разбирането на човек при боравене с определена техника. В него се включват принципи от разнообразни дисциплини като психология, изкуство, когнитивна наука, чрез чието участие да се осигури на потребителите достъпен и приятен досег на хората с технологии от различно естество. (Norman, D. The Design of Everyday Things. New York, Basic books, 2013, 5).

<sup>47</sup> Experience design е практиката на създаване на продукти, услуги, събития, чийто фокус е качество и удоволствие от преживяното. (Norman, D. The Design of Everyday Things. New York, Basic books, 2013, 5).

медията в която присъстват била тя културно-развлекателна, социо-политическа, образователна. Наборът от филми определя присъствието на дадена платформа в интернет пространството, като по този начин сегментира аудиторията за която подобрите филми биха представлявали интерес. Това е една от ключовите характеристики за повечето настоящи и бъдещи медийни компании в интернет – откриването на незаета от големите (Netflix, Amazon Prime Video, Mubi) естетическа и съответно пазарна ниша. Друга значима характеристика е изграждането на способности за взаимодействие на аудиторията със съдържанието, което платформата предлага. Липсата на такова е свидетелство не само за липса на интерес от страна на зрителите, но и за ниската стойност по смисъла на преживяване (а не във финансов план) на предлаганите аудио-визуални произведения. Поради това кураторската дейност на платформите за видео стрийминг в действителност започва на ниво идея, простирайки се до обгръщането ѝ с ценности, история, мисия. Успешните стрийминг платформи за кино се характеризират с високата значимост, която придобиват във всекидневието на зрителите, в безпрепятствен достъп, задоволяване на образователни, информационни, развлекателни потребности, и в гарантирано удоволствие от гледането.

#### Авторски инициативи

Съвременният експериментален кинематографист няма необходимост от учреждения, асоциации и групи от съмишленници, за да разпространява филмите си. Връзката между творец и публика е непосредствана, директна. Алгоритмите на търсачките се подобряват с всеки изминал ден, а кръгозора на публиката се обогатява все повече, което неминуемо отвежда до промяна във възприятийния и когнитивен апарат.

*„Доминирането на визуални образи в наши дни налага преосмисляне на цялостната ни ценностна система.“<sup>48</sup>*

Много експериментални кинематографисти избират утвърдени платформи за видео разпространение като Vimeo и Youtube, посредством които да представят филмите си на зрителите, без да изискват от страна на последните заплащане. Този подход на разпространение на аудио-визуални произведения е ключовият

---

<sup>48</sup> Александрова, П. Кино и четене. – Изкуствоведски четения, 2010, 224.

белег, разделящ поколенията експериментални кинематографисти на преди и след навлизане на дигиталните технологии.

Лични уебсайтове на експериментални кинематографисти служат не само като портфолио, но и като видео платформа. Присъствието на съвременния творец в интернет пространството е неизбежно.

Присъствието на експерименталното кино в интернет пространството е категоричен факт, все повече малки компании се формират около идеята за филми създавани с отличителни за експерименталното кино визуално-артистични практики. Преобладаващата визуална сетивност, характеризираща интернет пространството и изключително високата степен на комуникация посредством изображения (статични и раздвижени) формира естествена потребност от създаване и гледане на филми с разнолики естетически качества. Визуалният експеримент подет от авангардните кинематографисти вече не е предназначен за малцина, нито е маргинализиран, той се превръща в еволюционен феномен на визуалната възприемчивост. Промяната на средствата, методите и формите на общуване неминуемо отвежда до трансформация на когнитивните способности у хората. Тази трансформация е започнала, темповете ѝ са подчертано бързи. Начините посредством които хората се свързват едни с други, учат, участват в културни и образователни мероприятия поставят фокуса върху изображението. Досег на зрителите до разнообразни видове кино в интернет е невероятна възможност за придобиване на нови познания, формиране на лични естетически критерии и развитие на критическо мислене.

## **Заклучение.**

Обособяване на понятията авангардно и експериментално кино, посредством естетическото им и историческо ситуиране поставя граница между две различни в своя етос видове кино. Макар естетически да споделят характеристики, авангардното кино е концентрирано върху дейността на група съмишленици, консолидирали политически, социални и интелектуални намерения в потенциала за въздействие на киноизображението. Експерименталното кино, но и киното въобще, наследява голяма част от естетическия принос на авангардистите с тази разлика, че дори и бидейки част от артистични движения експерименталният

кинематографист по-скоро е отдаден на индивидуален творчески изказ. Подбудите са заложени не толкова във формирането на опозиция, колкото в представянето на собствен светоглед. С малки изключения експерименталните кинематографисти работят сами, подобно на художниците. Работещите с аналогови техники са изключително малко, поради твърде често трудоемката и времепоглъщаща работа. Разгледаните в дисертацията автори са сред малцината радатели на ръчните техники и техният принос ярко се откроява с майсторски умения. Технологичният напредък и лесните за усвояване компютърни софтуери създават творческа среда в която редица техники преминават от един формат в друг – експериментален филм, музикален видеоклип, рекламно, образователно видео и др. Погледнато от тази перспектива експерименталното кино се разглежда като визуално-артистична практика, включваща разнообразие от техники с различен произход (аналогови и дигитални) и която се преплита с други форми на екранното изкуство, формирайки хибридни жанрове.

Влиянието на авангардната естетика в киното е неоспорима и това се провижда в редица касови хитове от големия екран. Любопитна е трансформацията в зрителското възприятие, онагледяваща развитието на визуалната култура на съвременните хора. Това преобразяване се изразява в шокиращия аспект, който за времето си естетически и съдържателно са представлявали авангардните филми и настоящата привлекателност с която високобюджетното кино въздейства на зрителите. Авангардните кинематографисти тласкат възможностите на наличната за времето техника, същото правят към днешна дата изпълнените с ефекти, симулации, 3D персонажи и т.н. зрелищни филми.

Многоцветната палитра от техники за създаване и манипулация на движещо се изображение в областта на експерименталното кино е съставена от ръчни и компютърни техники, при чието съвместяване в едно произведение или дори в един кадър се авторите откриват собствена „формула“. Интересно е, че в същината на тази „формула“ стои именно експериментът, по дефиниция без ясен изход. Стилът на всеки автор е следствие от неговите експерименти с разнообразни техники. Възможностите на компютърните софтуери за генериране на „аналогов“ изглед съхраняват, дори подсилват интереса на зрителите към отминалата естетика на лентовите несъвършенства.

Анализът на комуникационната ситуация автор-зрител в интернет пространство доказва, че изкуство предназначено за отбрана публика едва ли вече ще съществува. Настоящата публика търси разнородни аудиовизуални произведения поради интензивното образно пренасищане. Стрийминг платформи за споделяне на видеосъдържание като YouTube и Vimeo, и независими компании по смисъла на създаване и разпространение като Netflix, Amazon Prime и т.н. промениха безвъзвратно кинокултурата. Към гореизброените платформи се прибавя и дейността на кураторски такива, които селектират филми въз основа на идеите и намеренията, които конкретната компания въплъщава чрез дейността си. Разпространението на кино в интернет е в състояние на формиране на съвсем нов понятиен регистър в чийто дефиниции се вплитат пътищата на различни области като веб дизайн, дизайн на потребителското преживяване. Трансформираният от интернет досег на зрителите с киното премахна усещането за събитийност, което съпътства посещението на киносалона за прожекция. Гледането на аудиовизуални творби с различен формат е ежедневна дейност с разнообразен характер – образователен, развлекателен, дори социален поради възможностите за комуникация на зрителите едни с други (интернет форуми за кино като Letterboxd<sup>49</sup>). Последният феномен изиграва значима роля в професията на кинокритика, която също претърпява трансформация. Приносът на съвременните и бъдещи кинокритици се крие в подбора на произведения в необятния океан от раздвижени образи, които се отличават със значими открития във визуалния изказ. Широкото познание на съвременните кинозрители провокира професионалистите към по-тясно и дълбочинно изследване на екранните феномени, допринасяйки за формиране на по-устойчива същност на кинознанието.

В експерименталното кино се включват множество техники, някои установени в годините, други плод на личните експерименти на автори, посветили време и усилия в търсене на различна естетика. Поради напредъка на дигиталните технологии и свободното разпространение на аудио-визуални произведения техники характерни за експерименталното кино се вливат в огромния поток от хибридни форми, съставяйки фракталния живот на съвременното екранно изкуство. Съвременните зрители не странят от впечатляващи, дори шокиращи

---

<sup>49</sup> Letterboxd – <https://letterboxd.com/>



визуално и съдържателно произведения, тъкмо обратното те ги търсят. Желанието за новост е споделено както от зрителите, така и от самите кинематографисти. В този смисъл груповата активност от периода на авангардното кино е немислима, защото авторската разпознаваемост е от изключително значение. Естествено, винаги и във всеки вид кино ще има кинематографисти, които разчитат на добре изучени и възприятно установени способности за създаване на кино, но и броят на визуалните експериментатори непрекъснато ще нараства. Експерименталното кино с разностранните му проявления не само ще съхрани естетическото въодушевление подето от авангардните кинематографисти, но и ще бъде основен катализатор в трансформация на зрителските нагласи и модуса им на общуване с аудио-визуални творби.

### **Приноси на дисертационния труд**

1. При все че български учени като Александър Донев, Надежда Маринчевска, Божидар Манов, Ингеборг Братоева, Мая Димитрова, Радостина Нейкова, Вл. Игнатовски и др., се докосват до различни моменти от областта на експерименталното кино, анализирайки екранното изображение и различни единични визуално-артистични практики, дисертацията представлява първото по рода си у нас подробно изследване на визуално-артистични практики характерни за експерименталното кино.
2. Текстът представя опит за отделяне на понятията авангардно и експериментално кино посредством естетическото им и историческо ситуиране в екранния феномен. Изследва естетическото влияние на авангардното кино върху други видове аудио-визуални произведения.
3. Проучените в текста кинематографисти съвместяват аналогови и дигитални техники в търсене на индивидуален изказ. Темата на изследването е особено актуална, поради многобройните технически възможности за създаване и разпространение на аудио-визуални произведения в епохата на технологично разнообразие.
4. Трудът изследва констелациите в комуникационната ситуация автор-зрител при актуалното съществуване на експерименталното кино в интернет пространството. Отразявайки многообразието от емпирични примери на експериментални екранни продукти в периода от последните около двадесет и пет години дисертацията се характеризира с теоретично-практическа насоченост, обхващаща ключови етапи по създаване и разпространение на аудио-визуални произведения с експериментална естетика.

## Публикации по темата на дисертационния труд

1. Гоцис, А. Зрим звук. Филмите „визуална музика“ в история на авангардното и експериментално кино. Във *Визуални изкуства и музика*, СУ Св. Климент Охридски, Т. 3 № 1, 55-66, ISSN
2. Гоцис, А. Ръчно рисуваните анимационни филми на Сузан Пит. Във *Визуални изкуства и музика*, СУ Св. Климент Охридски, Т. 1 № 1, 162-173, ISSN 2683-1392, 2020
3. Гоцис, А. Експериментално кино в интернет пространството: кураторски платформи, видеоканали и авторски инициативи. В *Проблеми на изкуството*, № 4, 19-25, ISSN 0032-9371, Институт за изследване на изкуствата, БАН, 2021
4. Гоцис, А. Филмовата емулсия – пътуване във времето. В *Изкуствоведски четения*, Пътешествия, 395-402, ISSN 1313-2342, Институт за изследване на изкуствата, БАН, 2020
5. Гоцис, А. Култивиране на признателността – Йонас Мекас и множеството му роли в американското експериментално кино. В *Изкуствоведски четения*, Персоналия, 425-434, ISSN 1313-2342, Институт за изследване на изкуствата, БАН, 2021