



ЕЛИЦА ДИМИТРОВА ГОЦЕВА

Нелинеен наратив в съвременното игрално кино

АВТОРЕФЕРАТ

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

Научен ръководител
Проф. д-р Ингеборг Братоева-Даракчиева

София, 2016

Дисертационният труд е обсъден и насочен за публична защита на разширено заседание на сектор *Екранни изкуства*, проведено на 17.05.2016 г.

Дисертационният труд е с обем 141 страници, структуриран в четири части, с увод, заключение и научни приноси. Библиографията съдържа 81 заглавия на български и чуждестранни автори, включително електронни източници. Филмографията е от 51 заглавия.

Публичната защита ще се проведе на 17.10.2016 г. от 11:00 часа на заседание на научно жури в състав: проф. д. изк. Божидар Манов, НАТФИЗ; проф. д. изк. Камелия Николова, ИИИЗк; проф. д-р Ингеборг Братоева, ИИИЗк; проф. д-р Михаил Мелтев, НБУ; доц. д-р Огнян Ковачев, СУ; проф. Иван Ничев, НАТФИЗ, резервен член; доц. д-р Радостина Нейкова, ИИИЗк, резервен член.

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

Съдържание

УВОД	4
1. ЛИНЕЕН НАРАТИВ	15
<u>1.1. ИСТОРИЧЕСКО РАЗВИТИЕ. ТЕОРЕТИЧНИ ПОСТАНОВКИ.</u>	15
<u>1.2. КЛАСИЧЕСКИ / ЛИНЕЕН ФИЛМОВ НАРАТИВ. ЕСТЕТИЧЕСКИ ХАРАКТЕРИСТИКИ.</u>	26
2. НЕЛИНЕЕН НАРАТИВ	33
<u>2.1. ИСТОРИЧЕСКО РАЗВИТИЕ И ТЕОРЕТИЧНИ ПОСТАНОВКИ. АРТКИНО.</u>	33
<u>2.2. ОСНОВНИ ХАРАКТЕРИСТИКИ</u>	37
<u>2.3. ПОЯВА И РАЗВИТИЕ НА НЕЛИНЕЙНИЯ НАРАТИВ В (АРТ)КИНОТО</u>	41
<u>2.3.1. ИТАЛИАНСКИ НЕОРЕАЛИЗЪМ</u>	41
<u>2.3.2. ФРЕНСКА НОВА ВЪЛНА</u>	44
<u>2.3.3. ПИЕР ПАОЛО ПАЗОЛИНИ И АНДРЕЙ ТАРКОВСКИ</u>	50
3. КЛАСИЧЕСКО ХОЛИВУДСКО КИНО	53
<u>3.1. КАТЕГОРИЗАЦИИ</u>	53
<u>3.2. НЕЛИНЕЕН НАРАТИВ В МЕЙНСТРИЙМ КИНОТО. „ПЪЗЕЛ“ ФИЛМИ.</u>	61
<u>3.2.1. ГРАЖДАНИНЪТ КЕЙН</u>	66
<u>3.2.2. ИМАЛО ЕДНО ВРЕМЕ В АМЕРИКА</u>	69
<u>3.2.3. ПУРПУРНАТА РОЗА ОТ КАЙРО</u>	72
<u>3.2.4. КРИМИНАЛЕ</u>	75
<u>3.2.5. МЕМЕНТО</u>	78
<u>3.2.6. МЪЛХОЛАНД ДРАЙВ</u>	80
<u>3.2.7. КУЧЕШКА ЛЮБОВ. 21 ГРАМА. ВАВИЛОН.</u>	83
<u>3.2.8. ДО ЧУДОТО</u>	86
4. ЕВРОПЕЙСКО НЕЛИНЕЙНО АРТКИНО	92
<u>4.1. ПРИМЕРИ</u>	97
<u>4.1.1. НОЩТА</u>	97
<u>4.1.2. ДА ЖИВЕЕШ ЖИВОТА СИ</u>	100
<u>4.1.3. ДИСКРЕТНИЯТ ЧАР НА БУРЖОАЗИЯТА</u>	102
<u>4.1.4. ОТВЪД ОБЛАЦИТЕ</u>	105
<u>4.1.5. ПРЕКЪРШЕНИ ПРЕГРЪДКИ</u>	107
<u>4.1.6. В КЪЩАТА</u>	111
<u>4.2. НЕЛИНЕЕН НАРАТИВ В БЪЛГАРСКОТО КИНО. ПРИМЕРИ.</u>	116
<u>4.2.1. ОТКЛОНЕНИЕ</u>	116
<u>4.2.2. БЯЛАТА СТАЯ</u>	119
<u>4.2.3. ПОТВЪВАНЕТО НА СОЗОПОЛ</u>	122
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	128

БИБЛИОГРАФИЯ **131**

ФИЛМОГРАФИЯ **139**

НАУЧНИ ПРИНОСИ **142**

Увод

Дисертацията представлява първото по рода си у нас научно изследване върху особеностите на нелинейния наратив в киното. Трудът е посветен на пълнометражното игрално кино с нелинейна драматургия, основно създавано след Втората световна война. Без да представлява подробен исторически преглед, текстът разглежда зараждането, развитието и ролята на нелинейния наратив в съвременното игрално кино, както и теоретичното и естетическото му осмисляне от страна на кинознанието. Затова обектът на изследване включва и историческото развитие, и теоретичните постановки при обособяването на основни категории, свързани с нелинейната драматургия, характерни за арткиното. Интересът ми е насочен преди всичко към структурообразуващи елементи на този вид наратив. Затова съпоставям принципите на изграждане на сюжета в традиционното американско мейнстрийм кино от една страна и американското мейнстрийм кино с нелинеен наратив и европейското арткино, като обширно понятие, от друга. Работата проследява взаимодействието между наследеното от Аристотел “класическо” изграждане на драматургията и исторически променящите се естетически модели в киното.

Основната цел на моето изследване е да представи корените и историческото развитие на естетическото явление *нелинеен наратив* в игралното кино – как се заражда, как се развива и как се осмисля днес във филмовата практика на САЩ и Европа, на базата на обособяването на различни видове нелинеен наратив – в мейнстрийм киното в САЩ и в арткиното, свързано с европейската филмова традиция.

Обектът на изследване е сложен и има различни аспекти, чието изясняване изисква интердисциплинарна методология, включваща подходи на кинознанието, литературознанието, театрознанието, културната история, психологията, психоанализата и др. В основата на разработката стои историческото проследяване на появата и развитието на нелинейния наратив в игралното кино, както и категоризацията въз основа на отличителните им характеристики на нелинейния наратив в мейнстрийм и арткиното. Избрала съм сравнителния киноведски анализ върху съвременен материал, за да установя, как този тип киноразказ изгражда основните си структури.

Изследването на нелинейния наратив в съвременното кино в настоящия труд представя корените и историческото развитие на явлениято – как се заражда, как се развива и съществува ли още – в традициите на филмовата естетика на САЩ и Европа; приликите и разликите между тяхното възприятие на термина; обособяването на различни видове нелинеен наратив – в мейнстрийм¹ кино, характерен за Северна Америка и в арткиното, присъщ на европейската филмова традиция.

В българската киноведска литература, отнасяща се до филмовия разказ (книгите на Неделчо Милев, Красимир Крумов, Светла Христова, Станислав Семерджиев и Марин Дамянов) няма цялостен научен теоретичен текст, посветен на този проблем. В литературата на френски, английски и руски език, която ми е достъпна, има съчинения, които изясняват различни страни на нелинейния наратив, но отсъства труд, посветен на обобщението на цялостното развитие на този тип разказ, водещ началото си от литературата и театъра.

¹ С термина „мейнстрийм“ обозначавам масовото, комерсиално американско кино, създавано в Холивуд.

В България, научните публикации, свързани с нелинейния наратив в световното и българското кино, не са много. Трудовете на научния ми ръководител проф. д-р Ингеборг Братоева-Даракчиева „Европейско кино – глобално и локално“,² разглеждащ спецификата на европейското кино и все още неиздаденият ѝ текст „Арткиното. Балкански фокуси“, където подробно се разглеждат теоретичната обосновка и примери за арткино на Балканския полуостров – служат като база на моите изследвания и разсъждения. В текста си съм се позовала и на книгата „Авторското кино“³ на проф. д. изк. Мая Димитрова, в която подробно е анализиран филмовият процес в Европа и САЩ от гледна точка на авторското кино, като са приведени изключително важни факти за развитието и утвърждаването му.

Трудът ми засяга и едно от най-задълбочените и разпространени в западната култура изследвания на поетическото изкуство - философският трактат „За поетическото изкуство“ или „Поетика“ на Аристотел, с цел да покаже как исторически се развива линейната структура на трагедията и как от литературата и театъра, този вид разказ преминава в киното. Опирайки се на тази основа, разглеждам обособяването на нелинейния наратив като отделен тип разказ, развиващ се в две успоредни линии, обхващащи и конвенционалното, и арт киното.

От чуждестранните източници в оригинал се позовавам на следните книги: задълбоченото изследване на наратива на Сеймор Чатман „Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film.“⁴; анализите на един от най-авторитетните френски кинотеоретици и критици Андре Базен „What Is

² Братоева – Даракчиева. Ингеборг. Европейското кино – глобално и локално. Рива: София, 2013

³ Димитрова, Мая. Авторското кино. БАН, ИИИЗк, София, 1995

⁴ Chatman, Seymour. Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film. Cornell University Press, USA, 1980

Cinema?: Volume I-II” или „Qu'est-ce que le cinéma?”⁵; трудовете на френския философ Жил Делюз „Cinéma I: L'image-mouvement.”⁶ и „Cinéma II: L'image-temps.”⁷; на сборника с научни публикации със съставител Уорън Бъкланд „Puzzle films: Complex storytelling in contemporary cinema.”⁸; на изследванията на структуралиста Жерар Женет „Figures I-III.”⁹; на емоционалната наратология на Патрик Хоган „Affective Narratology: The Emotional Structure of Stories (Frontiers of Narrative).”¹⁰; на труда на Олга Нечай и Г.В. Ратников „Основы киноискусства.”¹¹ и др.

Използвала съм и научни статии и публикации, интернет източници и форуми, разглеждащи различните аспекти на поставената тема, както и теоретични трудове на световноизвестни режисьори – Микеланджело Антониони, Вим Вендерс, Федерико Фелини, Андрей Тарковски, Пиер Паоло Пазолини, Франсоа Трюфо и др.

⁵ **Bazin**, André. What Is Cinema?: Volume I-II: University of California Press, 1971-2005

⁶ **Deleuze**, Gilles. Cinéma I : L'image-mouvement. Editions de Minuit, Paris, 1983

⁷ **Deleuze**, Gilles. Cinéma II : L'image-temps. Editions de Minuit, Paris, 1985

⁸ **Buckland**, Warren. Puzzle films: Complex storytelling in contemporary cinema, Wiley-Blackwell, UK, 2009

⁹ **Genette**, Gérard. Figures I-III. Editions du Seuil, Paris, 1967-70

¹⁰ **Hogan**, Patrick Colm. Affective Narratology: The Emotional Structure of Stories (Frontiers of Narrative). University of Nebraska Press, USA, 2011

¹¹ **Нечай**, Олга Ф. и **Ратников**, Г. В. Основы киноискусства. Минск: Вышэйя школа, 1985

Структура и съдържание на дисертационния труд

Дисертационният труд е структуриран в четири глави със задължителните увод и заключение. Първите две глави са теоретични, организирани с отделни подглави, всяка от които изследва историческото развитие и теоретичните постановки на линейния и нелинейния наратив в киното. Трета и четвърта глава, разделяйки примерите на „Холивудски“ и „европейски“, представят различния поглед към нелинейното кино.

Уводът показва мотивацията ми да започна това изследване, но и въвежда и обяснява всеобхватността на значението на понятието „наратив“ в научната и критическата мисъл.

В изследването си „За термините наратив, наратология и наративна семиотика“ Росица Миленкова-Киен говори за терминът „наратив“, който е въведен за първи път през 1966 г. от американските литературни теоретици Робърт Келог и Робърт Едуард Скоулз в тяхното изследване „Природата на наратива“.¹² Тяхното определение – „Под наратив (narrative) ние разбираме всички тези литературни произведения, които се различават по две характеристики: присъствието на разказ (story) и на разказвач (story-teller)“ - е разширено от Ролан Барт, който твърди, че „наративът може да бъде предаден посредством устния или писмения език; посредством неподвижния или подвижен образ, посредством жеста и посредством организираната смесица от всички тези субстанции; наратив има в мита, легендата, баснята,

¹² Цит. по Росица Миленкова-Киен, За термините наратив, наратология и наративна семиотика. Росица Миленкова-Киен, <http://liternet.bg/publish4/kien/narativ.htm#1>, прегледан на 28.07.2014; Scholes, Robert. Phelan, James. Kellogg, Robert. The nature of narrative. Oxford Univ Press, 1966, p. 4

приказката, поведстта, романа, епопеята, историята, трагедията, драмата, комедията, пантомимата, картината, витражите, комиксите, произшествието, разговора. Под тези почти безкрайни форми наративът съществува във всички времена, във всички краища на земята, във всички общества... Наративът е подобен на живота – всеобхватен, трансисторически, транскултурен¹³.

Според Росица Миленкова-Киен в английската научна терминология прилагателното „narrative“ е субстантивирано и под термина „наратив“ се разбира текст, характеризиращ се с обективно описание на поредица от хронологични и причинно-следствено свързани събития, или това, което в класическата поетика се нарича епос. Тя твърди, че тази дефиниция е валидна и до днес в английската научна литература, където под „narrative“ се разбира „повествователен, епически текст“. Поради съществуващите затруднения при превеждането на английското „narrative“ и френското „récit“ на български и невъзможността да се използват термините „разказ“ или „повествование“ за точното определяне на понятието, Киен твърди, че в българските научни среди терминът „наратив“ вече е достатъчно социализиран.¹⁴

Според нея засиленият научен интерес към наративния дискурс се дължи на лансирания от постмодерната философия възглед, че наративът е най-разпространената и вероятно основна форма за предаване на знанията на човечеството. Той се разглежда като семиотично представяне на серия от събития, които са смислово свързани по темпорален и причинно-следствен начин - пиеси, филми, романи, дневници, хроники, комикси, кинопрегледи –

¹³ **Barthes**, Roland. Introduction à l'analyse structurale des récits. // Communications, 1966 (бълг. пр. Увод в структурния анализ на разказа // Въображението на знака, София, 1991, с. 358-398).

¹⁴ За термините наратив, наратология и наративна семиотика. Росица Миленкова-Киен, <http://liternet.bg/publish4/kien/narativ.htm#1>, прегледан на 28.07.2014

всички тези наративи могат да бъдат конструирани чрез използването на широка гама от семиотични среди: писмена и устна реч, визуални образи, жестове и действия, както и комбинация между тях.

Първа глава

1. Линеен наратив

1.1. Историческо развитие. Теоретични постановки.

В тази първа теоретична част, изследвам влиянието на едно от най-задълбочените и разпространени в западната култура изследвания на поетическото изкуство - философският трактат на Аристотел „За поетическото изкуство“ или „Поетика“, IV в.пр.н.е., с който древногръцкият мислител създава обща теория и прави естетическа категоризация на поетическото изкуство. Обобщавайки целия естетически опит на античното познание, той достига до обособяването на двата основни литературни жанра – епос и драма – и поставя началото на теоретичното им осмисляне и тълкуването на различните им форми.

Запазеният до наши дни текст на творбата се състои от двадесет и шест неозаглавени глави, като всяка от тях обединява определен тематичен кръг. От първа до пета глава Аристотел въвежда понятия и категории, чрез които се анализират различните форми на поетични произведения. От пета до двадесет и втора - философът фокусира вниманието си върху трагедията и понятието

„катарзис“; занимава се и с въпроси, свързани с начините на художествено изразяване. От двадесет и втора до двадесет и четвърта глава говори за епоса, а в последните две глави обсъжда въпроси, свързани с творчеството на Омир.¹⁵

В „Поетика“ Аристотел твърди, че всеки вид поетично изкуство се заражда от мимезиса (подражанието) на действителността и връзката на сюжета с реални случки и събития от живота, които трябва да са вероятни и необходими, а не непредвидими и случайни, за да бъдат възприети и запомнени от публиката. Действието трябва да има ясно определени начало, среда и край и да представлява верига от събития с причинно-следствена връзка, възникнали във времето и пространството. Ако това правило е спазено дори „невъзможното, което изглежда вероятно“¹⁶ би могло да постигне целта си и чрез освобождаване и пречистване на чувствата да „достави удоволствие на публиката“¹⁷. Тъкмо в това се изразява според Аристотел талантът на твореца, който чрез свободно творческо пресъздаване на действителността би могъл да постигне правдоподобност. Подражавайки, изкуството пресъздава идеализирания образ на нещата.

Най-важните структуроизграждащи части на трагедията са единството на действие и време („действието да се извършва по възможност в продължение на един кръговрат на слънцето, или малко да го надхвърля“), в които се разстилат сюжетът и обратите. Героите са от второстепенно значение, но характерът им трябва да отговаря на високите ценности, зададени в сюжета, защото „без герои трагедията е възможна, но без действие – не“. Елементите,

¹⁵ https://bg.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D0%BE%D0%B5%D1%82%D0%B8%D0%BA%D0%B0_%28%D0%90%D1%80%D0%B8%D1%81%D1%82%D0%BE%D1%82%D0%B5%D0%BB%29, прегледан на 23.05.2015

¹⁶ Аристотел. За поетическото изкуство. София, Софи-Р, 1993, с. 24

¹⁷ Пак там, с. 74

съдържащи най-мощен емоционален заряд са завръзката, перипетиите и обратите в действието, които водят до развързката и познаването (това е промяната от неведение към знание, предизвикваща любов или омраза между героите, на които авторът е отредил добра или лоша съдба).

Правилното структуриране на сюжета е първото и най-важно правило за съществуване на трагедията. По своята същност трагедиите биват прости и сложни (заплетени). Прости са тези, които както е определено, протичат свързано и единно, а преходът става без перипетия или познаване. Затова най-въздействащата трагедия, според философът, е тази, която има заплетена/сложна структура. Това са тези, при които преходът е съпроводен с познаване или перипетия или и с двете. Но те трябва да произтичат естествено от вътрешната структура на сюжета, за да може последващите действия да са правдоподобни и необходими, възникващи от предишното действие. Като опозиция на гореописаната „правилна“ драматургична структура и пример за лошо изградена такава, Аристотел споменава и термина „епизодичен сюжет“, в който епизодите следват един след друг без причинно-следствена връзка помежду си и без правдоподобност или необходимост.

1.2. Класически / линеен филмов наратив. Естетически характеристики.

През вековете, задълбоченият анализ и теоретизация на трагедията и нейната структура, заложили в „Поетика“ на Аристотел, са се превърнали в блестяща илюстрация на съвременната линейна драматургия или класическия линеен

наратив, приложима в киното. През 1863 г. немският писател Густав Фрайтаг предлага следното разделение на структурата на пет актовата драма: встъпление - (експозиция); възходящо движение на действието, завръзка, развитие, перипетии; кулминация; низходящо действие; развръзка и финал.

През 70-те години на XX в. гуру-то на съвременните холивудски сценаристи – Сид Фийлд – въвежда най-разпространената структура на филмовия наратив в мейнстрийм киното - триактовата линейната или хронологична структура. Триактовата структура на Сид Фийлд съдържа всички компоненти на петактовата структура на Фрайтаг, но обединени по различен начин, за да послужат чисто практически на холивудските сценаристи.

В изследването си „Арткиното. Балкански фокуси.“ проф. Ингеборг Братоева-Даракчиева обобщава основните естетически параметри на мейнстрийм киното. Според нея конвенционалното кино „изгражда линейни наративи; оперира с интриги, основани на действията на героите; предлага последователно развитие на фабулата, яснота на разказа и недвусмислена развръзка на действието; цели да предизвика зрителска емпатия към героите“.

¹⁸ За разлика от нелинейното арткино.

¹⁸ Братоева-Даракчиева, Ингеборг. Арткиното. Балкански фокуси. Планова задача, 2015. Архив на ИИИЗк, с. 25-26

Втора глава

2. Нелинеен наратив

2.1. Историческо развитие и теоретични постановки. Арткино.

Втората теоретична част на дисертационния труд е посветена на историческото развитие и теоретичните постановки на нелинейния наратив.

Още от самото си създаване, киното тръгва в две посоки, както твърди проф. Братоева-Даракчиева – то е „индустриално забавление“, (пр. Холивудско кино), но развива и „художествен език, който дава възможност за артистично себеизразяване“, (пр. Европейско кино).¹⁹ От една страна, Европейското кино преминава през различни артистични търсения - авангард, сюрреализъм, импресионизъм, експресионизъм, поетически реализъм, неореализъм, за да приеме „новите вълни“ на своето прозрение и да ги изрази чрез различните, вече овладяни (или нови) техники на наратива – линейни или нелинейни.

От друга, въпреки че сме свикнали да възприемаме американското кино с параметрите на класическото линейно Холивудско кино, нелинейната драматургия присъства и в неговия изказ. Поради това в настоящето изследване са засегнати и Холивудските прояви на нелинеен наратив, като те са (основно) в мейнстрийм киното.

Един от най-важните моменти в развитието на художественото себеизразяване в киното са 20-те години на XX в., когато кинематографите

¹⁹ Братоева-Даракчиева, Ингеборг. Арткиното. Балкански фокуси. Планова задача, 2015. Архив на ИИИЗк, с. 4

във възстановяващите се след Първата световна война европейски държави, изложени на различни течения в изкуството, започват да създават филми, различни от Холивудското комерсиално кино, завземащо все по-голям процент от световния пазар.²⁰ Така в „контекста на европейските авангардни течения в изкуството на 20-те години - експресионизъм, сюрреализъм, дадаизъм и конструктивизъм, в Западна Европа се появяват и класическите артфилми.“²¹

Въпреки това, нелинейният наратив като стилистика в арткиното постига своя връх след края на Втората световна война.

2.2. Основни характеристики

Нелинейният наратив в „класическите“ артфилми е изграден благодарение на неспазването на възприетата от векове традиция на линейно разказване, обоснована от Аристотел в „Поетика“ - елементите на класическия линеен наратив са разместени или не съществуват; характерна е и неопределеността на причинно-следствените и пространствено-времевите връзки. Синхроничността, нелинейното време, нелогичната реалност и объркаността на героите (несигурни, тревожни, изгубени и обезкуражени персонажи) са обичайните характеристики на арткиното, както и смесването на реалност, фикция, случайност и необичайност на явленията. Нелинейният наратив

²⁰ <http://www.filmreference.com/encyclopedia/Academy-Awards-Crime-Films/Art-Cinema-EXTENDED-DEFINITIONS.html#ixzz3s4UrWjJa>, прегледан 26.09.2015.

²¹ **Братоева-Даракчиева**, Ингеборг. Арткиното. Балкански фокуси. Планова задача. Материалът ми беше предоставен от авторката, с. 5

внушава свят на символна многозначност, в който остротата на конфликтите е притъпена, а събитията изглеждат незавършени.

Акцентът е върху авторската експресивност на режисьора, с фокус върху мислите и мечтите на героите (вътрешноличностно обосноваване на случващото се, изградено на база важни изменения в емоционалния живот на човека); отказ от реализъм и ясна, целенасочена история. Нелинейното арткино „анализира“ темите за нравственото опустошение на хората, отчуждението, душевните терзания, любовта и дълбоките, бурни и понякога необясними и нелогични емоции.

2.3. Поява и развитие на нелинейния наратив в (арт)киното

Няколко са основните процеси в развитието на седмото изкуство, които предполагат зараждането и развитието на нелинейното арткино като основен принцип на авторското създаване на филм.

2.3.1. Италиански неореализъм

Според философът Жил Делюз, особено важно място в този процес заема италианският неореализъм в киното. Неореализмът преобръща законите на „образа-движение“ и причинно-следствените връзки в линейното разказване на конвенционалното кино, като създава нов вид себеизразяване и нов образ: „образа-време.“

2.3.2. Френска нова вълна

През 50-те години на ХХ в., вдъхновени от новия полъх в киноестетиката, кръгът от настоящи кино критици (и бъдещи режисьори без кинообразование)

- Франсоа Трюфо, Жан-Люк Годар, Клод Шаброл, около френското списание „Cahiers du cinéma”, създадено от кинотеоретика Андре Базен, а по-късно Ален Рене, Аньес Варда и др., мечтаят за нов киноезик. Най-пламенният му ученик на Базен - Франсоа Трюфо - написва статията „Относно една тенденция във френското кино...”²², която става манифест на течението Нова вълна във френското кино. Това е вторият важен процес в развитието на киното, който води до появата и развитието на нелинейното арткино.

2.3.3. Пиер Паоло Пазолини и Андрей Тарковски

Третият важен процес, водещ до оформянето на естетиката на нелинейното арткино и до затвърждаване на неговите теоретични позиции, е появата на две ключови статии от двама значими режисьора – статията „Кино на поезията”²³, представена от Пиер Паоло Пазолини на първия „Фестивал за Ново кино“ в Пезаро през юни 1965 г. и статията на Андрей Тарковски, „Запечатано време”²⁴, излязла за първи път в бр.10 на Московския ежегоден историко-теоретически сборник „Въпроси относно киноизкуството“, 1967.

Това според мен са сложните процеси, довели до съществуването на нелинейния наратив в съвременното арт и мейнстрийм кино. И в двете му форми, то има най-разнообразни проявления, които са обект на анализ в следващата глава.

²² **Truffaut**, François. Une certaine tendance du cinéma français // Cahiers du cinéma, numéro 31, janvier 1954, p. 15-29, <http://cours.cegep-st-jerome.qc.ca/530-gjb-p.1/une.htm>, прегледан на 30.11.2009 г.

²³ **Pasolini**, Pier Paolo. Cinema of Poetry // Cahiers du Cinema, No171, October 1965; <https://dilipshakya.files.wordpress.com/2013/04/pasolini1976-cinema-n-poetry.pdf>, прегледан на 30.08.2015

²⁴ **Тарковский**, Андрей. Запечатлѐнное время. <http://tarkovskiy.su/texty/vrema/vrema4.html>, прегледан на 09.11.2015

Трета глава

3. Класическо Холивудско кино

3.1. Категоризации

За една от най-интересните категоризации на Холивудското конвенционално кино намирам класификацията на десетте типа истории, които Холивуд третира, направена от американския сценарист-кинотеоретик Блейк Снайдер в книгатата-наръчник за „правилно“ писане на сценарий „Спасете котката! Единствената книга за сценаристика, която ви е необходима“.²⁵ Тезата на Снайдер е, че всеки би успял да продаде сценария си в Холивуд, ако главният му герой е успял да „спаси котката“. Класификацията на видовете американско мейнстрийм кино, която авторът прави, не се основава на класическите кино жанрове (драма, комедия, биография или приключенски филм), защото „те не казват нищо за самата история“, а обединява филмите според сюжета им. Блейк Снайдер синтезира Холивудското кино, като разпределя сюжети му в десет типа, които според него съдържат есенцията на всички минали и бъдещи американски конвенционални филми. А може би и нелинейни?

Ето и списък с десетте типа класическо Холивудско мейнстрийм кино:

1. „*Чудовище в къщата.*“
2. „*Златното руно.*“
3. „*Духът от бутилката.*“
4. „*Пичът*“ с проблема.“

²⁵ Snyder, Blake. Save The Cat! The Last Book on Screenwriting You'll Ever Need. Michael Wiese Productions, 2005

5. „Ритуали на трансформацията.“
6. „Приятелска любов.“
7. „Престъпление и наказание.“
8. „Триумфът на глупака.“
9. „Институцията.“
10. „Супергерой.“

3.2. Нелинеен наратив в мейнстрийм киното. „Пъзел“ филми.

В дълбочината си различието между американското и европейското кино, независимо че „естетиката на холивудското кино се е оформила в резултат на взаимодействия с европейската култура, привличайки творци от различни националности, които по различни начини и в различна степен са оставяли отпечатък от националните си културни традиции“²⁶, е продиктувано от противоречието на възприетия цивилизационен модел и теория на познанието. Следователно между двете кинематографии има не само визуално разграничение, но и идейно, като „основната разлика между европейското кино и индустриалното холивудско кино...остава разбирането за същността на самата медия, схващането на киното като изкуство, а не като част от развлекателната индустрия (*the art of filmmaking срещу cinema as a medium of entertainment*).”²⁷

Това твърдение се доказва и от разликата в разбирането и построяването на нелинейния наратив в американското кино, което въпреки целта си да се отдели като „артистично“ спрямо класическото линейно кино, все пак, сравнено с европейското нелинейно арткино, остава в обсега на

²⁶ Братоева-Даракчиева, Ингеборг. Европейско кино – глобално и локално. София: Рива, 2013, с. 64

²⁷ Пак там, с.71-72

конвенционалното. То в най-общата си характеристика продължава да прилича повече на прозата, отколкото на поезията, като причинно-следствените връзки между събитията, дори и неразкрити последователно, се разбират по време на филма и образуват линейната цялост и завършеност на разказа.

По темите си, филмите с нелинеен наратив в американското кино, се доближават до категоризацията на линейното кино от Блейк Снайдер, с привнесена нелинейна форма. Затова и различният вид нелинеен наратив в американското кино се обозначава според формата си: пъзелен, кръгов, рамков, епизодичен и др.

Примери

Киноведски анализи на филмите: разглеждам различните проявления на нелинейния наратив в мейнстрийм киното, обсъждайки основните характеристики на визиите на всеки от коментираните режисьори, създали собствени стилове.

- Гражданинът Кейн, 1941, реж. Орсън Уелс

- Имало едно време в Америка, 1984, реж. Серджо Леоне

- Пурпурната роза от Кайро, 1985, реж. Уди Алън

- Криминале, 1994, реж. Куентин Тарантино

- *Мементо, 2000, реж. Кристофър Нолан*

- *Мълхоланд драйв, 2001, реж. Дейвид Линч*

- *Кучешка любов. 21 грама. Вавилон, реж. Алехандро Гонсалес Иньяриту*

- *До чудото, 2012, реж. Терънс Малик*

Четвърта глава

4. *Европейско нелинейно арткино*

Европейското нелинейно арткино изживява своя апогей между 50-те и 80-те години на XX век. Изтъкнах причините за неговата поява в първата глава на изследването, а сега ще се съсредоточа върху неговите характеристики и изразни средства, както и върху стила на различните режисьори от 50-те години до днес, творящи в стилистиката на нелинейното арткино.

Една от основните разлики между европейското нелинейно арткино и нелинейното мейнстрийм кино е, че формата на първото не би могла да се конкретизира, то не влиза в рамките на стандартните категоризации, а се самоопределя с всеки следващ значим филм, като авторите непрекъснато нарушават собствените си естетически правила в „преследване“ на смисъла, отговора на екзистенциалните търсения, стремежа към по-дълбоко познание на „аз-ът“ и дълбоките общовалидни човешки истини.

За разлика от нелинейния наратив в мейнстрийм киното, който е кръгов, пъзелен, епизодичен, темпорален, многосюжетен като прозата, нелинейният

наратив в арткиното е емоционален, мисловен, символистичен, атемпорален, субективен като поезията.

4.1. Европейски примери

- *Ноцта, 1961, реж. Микеланджело Антониони*
- *Да живееш живота си, 1962, реж. Жан-Люк Годар*
- *Дискретният чар на буржоазията, 1972, реж. Луис Бунюел*
- *Отвъд облаците, 1995, реж. Микеланджело Антониони и Вим Вендерс*
- *Прекършени прегръдки, 2009, реж. Педро Алмодовар*
- *В къщата, 2012, реж. Франсоа Озон*

4.2. Нелинеен наратив в българското кино. Примери.

- *Отклонение, 1967, реж. Гриша Островски и Тодор Стоянов*
- *Бялата стая, 1968, реж. Методи Андонов*
- *Потъването на Созопол, 2014, реж. Костадин Бонев*

Заклучение

В настоящето изследване на нелинейния наратив в съвременното игрално кино разгледах зараждането, развитието и ролята на нелинейния наратив в киното, както и неговите теоретични и естетически постановки, свързани, както с принципите на изграждане на сюжета, така и с основните му структурообразуващи елементи.

Първоначално, в сравнително кратката си история, киното заимства литературни и театрални способности, които му помагат да създаде и открие собствения си език, а когато е достатъчно „убедено“ в силата на внушенията си, то се откъсва от литературните и театралните предшестващи похвати и поема към неясните хоризонти на бъдещето си, разделено между бизнеса и изкуството. Тогава се оформят и два основни идейно противоположни центъра, които имат разнопосочни теории за бъдещия свят на киноизкуството – САЩ и Европа. Концептуалните и цивилизационни различия между двата континента неминуемо налагат и различна форма на себеизразяване. Обобщено, рационализмът и прагматизмът на американското общество като цяло налагат и праволинейното възприемане на подражанието като основен формотворчески процес, усвоявайки вековната традиция за „правилно“ построяване на структурата на линеен разказ, наследена от законите на Аристотел, от труда му „За поетическото изкуство“.

От своя страна, Европа, като стария континент, емпирично изпробвала в продължение на многовековното си съществуване, миметичния линеен разказ, логично започва да експериментира и с формата, намирайки нов израз

на мисълта си. Тук седмото изкуство се явява благодатно поле за изява, даващо свобода на авторите си да експериментират. А успехът на експеримента зависи само от техния талант.

Колкото повече навлизах в темата за нелинейния наратив, толкова по-необятна ми се струваше тя, а теоретичното ѝ осмисляне представляваше интересно научно предизвикателство. Давам си сметка, че трудът ми не изчерпва всички възможни аспекти на нелинейния наратив в киното, но задава линейна логика на осмислянето му и се стреми да въведе, обособи и синтезира различните културно-философски течения, чрез които съвременното кино достига до своята многообразност и полисемия на изображението.

Библиография:

1. Антониони, Микеланджело. Снимаю, следователно живея. Записки за киното. София: Колибри 2012
2. Аристотел. За поетическото изкуство. София: Софи-Р, 1993
3. Братоева-Даракчиева, Ингеборг. Европейското кино – глобално и локално. София: Рива, 2013
4. Братоева-Даракчиева, Ингеборг. Българско игрално кино от „Калин Орелът“ до „Мисия Лондон“. София: БАН, 2013
5. Братоева-Даракчиева, Ингеборг. Арткиното. Балкански фокуси. Планов проект, 2015. София: Архив на Институт за изследване на изкуствата.
6. Вендерс, Вим. Логиката на образите. София: Колибри
7. Димитрова, Мая. Авторското кино. София: БАН, ИИИЗк, , 1995
8. Изкуствоведски четения 2012. Сборник, София: БАН, 2013
9. Изкуствоведски четения 2013. Сборник, София: БАН, 2015
10. Кацев, Васил. Техника на киносценария. София: 1979
11. Крумов, Красимир. Поетика на киното. София: АГАТА – А, 1999
12. Крючечников, Н. Композиция филма. Москва: Государственное издательство искусство, 1960.
13. Манов, Божидар. Еволюция на екранното изображение. София: Аскони-Издат, 2012
14. Милев, Неделчо. Драматичният екран. (Опит за обща теория на киното). София: Народна култура, 1995
15. Нечай, Олга Ф. и Ратников, Г. В. Основы киноискусства. Минск: Вышшя школа, 1985

16. Омон, Жак. Мари, Мишел. Теоретичен и критически речник на киното. София: Колибри, 2009
17. Христова, Светла. Сценарийният сюжет, Проблеми на практическото обучение по сценарийна техника, София: Нов български университет, 2010
18. Barthes, Roland. S/Z. Editions du Seuil, Paris, 1970
19. Barthes, Roland. Image, Music, Text. Hill and Wang, USA 1978
20. Barthes, Roland. Introduction à l'analyse structurale des récits. // Communications, 1966 (бълг. пр. Увод в структурния анализ на разказа // Въображението на знака, София, 1991
21. Bazin, André. What Is Cinema?: Volume I: University of California Press, 1971-2005
22. Bazin, André. What Is Cinema?: Volume II: University of California Press, 1971-2005
23. Bazin, André. Orson Welles: A Critical View. Acrobat Books, 1992
24. Bazin, André. L'adaptation ou le cinéma comme Digeste // Esprit XVI année, n 146, juillet 1948, p. 34
25. Bordwell, David. Convention, Construction, and Cinematic Vision. // Post-Theory: Reconstructing Film Studies. Madison, Wisconsin, 1996
26. Brémond, Claude. Logique du Récit. Editions du Seuil, Paris, 1970
27. Buckland, Warren. Puzzle films: Complex storytelling in contemporary cinema, Wiley-Blackwell, UK, 2009
28. Cameron, Allan. Modular narratives in contemporary cinema. USA, Palgrave Macmillan, 2008
29. Chatman, Seymour. Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film. Cornell University Press, USA, 1980

30. Chatman, Seymour. *Coming to terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Cornell University Press, USA, 1990
31. Corneille, Pierre. *Trois discours sur le poème dramatique*. Paris : GF Flammarion, 1999
32. Currie, Gregory. *Film, Reality, Illusion. // Post-Theory: Reconstructing Film Studies*. Madison, Wisconsin, 1996
33. Deleuze, Gilles. *Cinéma I: L'image-mouvement*. Editions de Minuit, Paris, 1983
34. Deleuze, Gilles. *Cinéma II: L'image-temps*. Editions de Minuit, Paris, 1985
35. Everett, Wendy. *European identity in cinema*. Bristol UK, 2005
36. Field, Syd. *Screenplay: The foundations of Screenwriting*. Delta; Revised edition, 2005
37. Genette, Gérard. *Figures I-III*. Editions du Seuil, Paris, 1967-70
38. Hochberg, Julian and Brooks, Virginia. *Movies in the Mind's Eye. // Post-Theory: Reconstructing Film Studies*. Madison, Wisconsin, 1996, 368-388.
39. Hogan, Patrick Colm. *Affective Narratology: The Emotional Structure of Stories (Frontiers of Narrative)*. University of Nebraska Press, USA, 2011
40. Horton, Andrew. *Writing the character-centered screenplay*. University of California Press, 1999
41. Jacobson, Roman. *Questions de poétique*. Editions du Seuil, Paris, 1973
42. Levinson, Jerrold. *Film Music and Narrative Agency.//Post-Theory: Reconstructing Film Studies*. Madison, Wisconsin, 1996, 248-282.
43. Livingston, Paisley. *Characterization and Fictional Truth in the Cinema. // Post-Theory: Reconstructing Film Studies*. Madison, Wisconsin, 1996, 149-174.

44. Mathieu-Colas. Michel. *Frontières de la narratologie. //Poétique*. Paris, Ed. du Seuil, 1986
45. Monaco, James. *How to Read a Film: Movies, Media, Multimedia*. Oxford University Press, USA, 2000
46. Musset, Alfred de. *La confession d'un enfant du siècle*. Paris, Le Seuil, 1992
47. Neil, Alex. *Empathy and (Film) Fiction. // Post-Theory: Reconstructing Film Studies*. Madison, Wisconsin, 1996, 175-194.
48. Pramaggiore, Maria. Wallis, Tom. *Film – a critical introduction*. London: Laurence King Publishing Ltd., 2011
49. Prince, Stephen. *Psychoanalytic Film Theory and the Problem of the Missing Spectator. // Post-Theory: Reconstructing Film Studies*. Madison, Wisconsin, 1996, 71-86.
50. Propp, Vladimir. *Theory and History of Folklore*, Univ Of Minnesota Press, USA, 1984
51. Sarrazac, Jean-Pierre. *Poétique du drame moderne. De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*. Paris : Seuil, 2012
52. Snyder, Blake. *Save The Cat! The Last Book on Screenwriting You'll Ever Need*. Michael Wiese Productions, 2005
53. Szondi, Peter. *Théorie du drame moderne*. Paris : Circé, 2006
54. *The Oxford History of World Cinema*. Oxford, UK: Oxford University Press, 1996
55. Todorov, Tzvetan. *Théories du symbole*. Editions du Seuil, Paris, 1985
56. Todorov, Tzvetan. *Grammaire du "Décaméron"*. La Haye, 1969
57. Verstraten Peter. *Film Narratology*. University of Toronto Press, Scholarly Publishing Division, Canada, 2009.

Електронни източници:

1. Белчева, Евелина. Романът на Блага Димитрова „Отклонение“ – литературност и кинематографичност. <http://e-lit.info/lit-teory/321-romanat-na-blaga-dimitrova-otklonenie-literaturnost-i-kinematografichnost-2.html> , прегледан 27.06.2015.
2. Миленкова-Киен, Росица. За термините наратив, наратология и наративна семиотика. <http://litenet.bg/publish4/kien/narativ.htm#1> , прегледан на 28.07.2014; Scholes, Robert. Phelan, James. Kellogg, Robert. The nature of narrative. Oxford Univ Press, 1966, p. 4
3. Персон, Филип. Имаме ли право да критикуваме Новата вълна // Монд Дипломатик, 1 февруари 2009 г., <http://bg.mondediplo.com/article458.html> , 13.12.2009 г.
4. Тарковский, Андрей. Запечатлѐнное время. <http://tarkovskiy.su/texty/vrema/vrema4.html> , прегледан на 09.11.2015
5. Benazzo, Sandra. L'expression de la causalité dans le discours narratif en français L1 et L2. In: Langages, 38^e année, n°155, 2004. Construction du discours par des enfants et des apprenants adultes, sous la direction de Marzena Watorek. p. 33-51.; www.persee.fr/doc/lgge_0458-726x_2004_num_38_155_955 , прегледан на 25.10.2015
6. Bonitzer, Pascal. Libération, 27 novembre 1985 http://www.leseditionsdeminuit.fr/f/index.php?sp=liv&livre_id=2018 , прегледан на 18.08.2015

7. Bordwell, David. The art cinema as a mode of film practice.
<http://academic.uprm.edu/mleonard/theorydocs/readings/Bordwell.pdf> ,
прегледан на 30.10.2015
8. Corneille, Pierre. [https://fr.wikisource.org/wiki/Corneille -
_%C5%92uvres_critiques](https://fr.wikisource.org/wiki/Corneille_-_%C5%92uvres_critiques) , прегледан на 25.05.2015
9. Frayling, Christopher. Spaghetti Westerns, 1981
<http://sensesofcinema.com/2002/great-directors/leone/> , посетен на
31.10.2015
10. [http://www.filmreference.com/encyclopedia/Academy-Awards-Crime-
Films/Art-Cinema-EXTENDED-DEFINITIONS.html#ixzz3s4UrWjJa](http://www.filmreference.com/encyclopedia/Academy-Awards-Crime-Films/Art-Cinema-EXTENDED-DEFINITIONS.html#ixzz3s4UrWjJa) ,
прегледан 26.09.2015
11. Green, Michael. Cinema, Race and the Zeitgeist: On Pulp Fiction Twenty
Years Later. [http://sensesofcinema.com/2014/feature-articles/cinema-race-
and-the-zeitgeist-on-pulp-fiction-twenty-years-later](http://sensesofcinema.com/2014/feature-articles/cinema-race-and-the-zeitgeist-on-pulp-fiction-twenty-years-later) , прегледан на
26.11.2014
12. Inarritu, Alejandro Gonzalez, interview:
[http://www.wsj.com/articles/director-alejandro-gonzalez-inarritu-on-
leonardo-dicaprio-birdman-and-the-importance-of-a-proper-lunch-
1448894869r/](http://www.wsj.com/articles/director-alejandro-gonzalez-inarritu-on-leonardo-dicaprio-birdman-and-the-importance-of-a-proper-lunch-1448894869r/) , прегледан на 29.11.2015
13. Lamartine, Alphonse de. Première préface des Méditations. 1849.
https://www.uni-due.de/lyriktheorie/texte/1849_lamartine.html , прегледан
на 28.06.2015
14. Pasolini, Pier Paolo. Cinema of Poetry // Cahiers du Cinema, No171,
October 1965;
[https://dilipshakya.files.wordpress.com/2013/04/pasolini1976-cinema-n-
poetry.pdf](https://dilipshakya.files.wordpress.com/2013/04/pasolini1976-cinema-n-poetry.pdf) , прегледан на 30.08.2015

15. Racine, Jean. Préface de Bénérice :
<http://www.unil.ch/files/live//sites/fra/files/shared/Histoire%20litteraire/Racine.pdf> , прегледан на 25.05.2015
16. Rohmer, Eric. La vie c'était l'écran // Cahiers du cinéma, décembre 1984, p. 17-24 (numéro spécial sur Truffaut), <http://www.cahiersducinema.com/> , 02.12.2009 г., Цит. по Capdenat, Constance, Les enfants terribles de la Nouvelle vague // XXe siècle. Revue d'histoire. 1989, numéro 22, p. 51
17. Sarrazac, Jean-Pierre. Une Forme ouverte. // Poétique du drame moderne. De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès.
18. <http://www.seuil.com/extraits/9782021054200.pdf> , прегледан на 14.03.2015
19. Stendhal. Racine et Sheakspeare. 1823-25.
http://disciplinas.stoa.usp.br/pluginfile.php/18116/mod_resource/content/1/racine%20stendhal.pdf , прегледан на 25.09.2015
20. Three act structure:
https://www.google.bg/search?q=three+act+structure&biw=1280&bih=612&source=lnms&tbn=isch&sa=X&sqi=2&ved=0ahUKEwid2oaEvMvJAhXIPBQKHSa0BuwQ_AUIBigB#imgrc=bM_xOkdP4mc53M%3A , прегледан на 05.10.2015
21. Truffaut, François. Une certaine tendance du cinéma français // Cahiers du cinéma, numéro 31, janvier 1954, p. 15-29, <http://cours.cegep-st-jerome.qc.ca/530-gjb-p.1/une.htm> , прегледан на 30.11.2009 г.
22. https://en.wikipedia.org/wiki/Plot_%28narrative%29 , прегледан на 05.10.2015
23. https://en.wikipedia.org/wiki/The_Purple_Rose_of_Cairo , прегледан на 27.06.2015

24.https://en.wikipedia.org/wiki/Beyond_the_Clouds_%281995_film%29#cite_note-3 , прегледан на 03.09.2015

Филмография:

1. „21 грама“, 2003, реж. Алехандро Гонсалес Иняриту
2. „400-те удара“, 1959, реж. Франсоа Трюфо
3. „Amores perros“, 2000, реж. Алехандро Гонсалес Иняриту
4. „Батман в началото“, 2005, реж. Кристофър Нолан
5. „Бютифул“, 2010, реж. Алехандро Гонсалес Иняриту
6. „Бърдмен или неочакваната добродетел на невежеството“, 2014, реж. Алехандро Гонсалес Иняриту
7. „Вавилон“, 2006, реж. Алехандро Гонсалес Иняриту
8. „В къщата“, 2012, реж. Франсоа Озон
9. „Генезис“, 2010, реж. Кристофър Нолан
10. „Гражданинът Кейн“, 1941, реж. Орсън Уелс
11. „До чудото“, 2012, реж. Терънс Малик
12. „Дървото на живота“, 2011, реж. Терънс Малик
13. „Да живееш живота си“, 1962, реж. Жан-Люк Годар
14. „Дискретният чар на буржоазията“, 1972, реж. Луис Бунюел
15. „До последен дъх“, 1960, реж. Жан-Люк Годар
16. „Един мъж и една жена“, 1966, реж. Клод Лелюш
17. „Жени на ръба на нервна криза“, 1988, реж. Педро Алмодовар
18. „Жива плът“, 1997, реж. Педро Алмодовар
19. „Завръщане“, 2006, реж. Педро Алмодовар
20. „Имало едно време в Америка“, 1984, реж. Серджо Леоне
21. „Имало едно време на Запад“, 1968, реж. Серджо Леоне
22. „Имало едно време една революция“, 1968, реж. Серджо Леоне
23. „Интерстелар“, 2014, реж. Кристофър Нолан
24. „Крадци на велосипеди“, 1948, реж. Виторио де Сика

- 25., „Криминале“, 1994, реж. Куентин Тарантино
- 26., „Лудият Пиеро“, 1965, реж. Жан-Люк Годар
- 27., „Мemento“, 2000, реж. Кристофър Нолан
- 28., „Миналата година в Мариенбад“, 1961, реж. Ален Рене
- 29., „Мълхоланд драйв“, 2001, реж. Дейвид Линч
- 30., „Нетърпимост“, 1916, реж. Дейвид У. Грифит
- 31., „Нощта“, 1961, реж. Микеланджело Антониони
- 32., „Отвъд облаците“, 1995, реж. Микеланджело Антониони и Вим Вендерс
- 33., „Осем и половина“, 1963, реж. Федерико Фелини
- 34., „Презрението“, 1963, реж. Жан-Люк Годар
- 35., „Прекършени прегръдки“, 2009, реж. Педро Алмодовар
- 36., „Пурпурната роза от Кайро“, 1985, реж. Уди Алън
- 37., „Теорема“, 1968, реж. Пиер-Паоло Пазолини
- 38., „Фотоувеличение“, 1966, реж. Микеланджело Антониони
39. „Хората по река По“, 1943, реж. Микеланджело Антониони
- 40., „Черният рицар“, 2008, реж. Кристофър Нолан

Български филми

41. „Бялата стая“, 1968, реж. Методи Андонов
42. „Вапцаров. Пет разказа за един разстрел“, 2014, реж. Костадин Бонев
43. „Джулай“, 2012, реж. Кирил Станков
44. „Европолис, градът на делтата“, 2011, реж. Костадин Бонев
45. „Кецове“, 2011, реж. Валери Йорданов и Иван Владимиров
46. „Островът“, 2011, реж. Камен Калев,
47. „Отклонение“, 1967, реж. Гриша Островски и Тодор Стоянов
48. „Отчуждение“, 2013, реж. Милко Лазаров,
49. „Потъването на Созопол“, 2014, реж. Костадин Бонев
50. „Прогноза“, 2009, реж. Зорница-София
51. „Търпението на камъка“, 1998, реж. Костадин Бонев

Научни публикации, свързани с дисертационния труд:

- Гоцева, Елица. Емоционални фокуси и сюжетни линии във филмите на Франсоа Трюфо, френска Нова вълна.// В: Изкуствоведски четения 2012, Изд. Институт за изследване на изкуствата - БАН, 2013, 239-247. С., ISSN 1313-2342
- Гоцева, Елица. Емоционални фокуси или значимостта на премълчаното във филма „Прекършени прегръдки” на Педро Алмодовар.// В: Словото – (не)възможната мисия. Пловдив, Изд. Контекст, 2013, 191-195, ISBN 978-954-8238-44-1
- Гоцева, Елица. Пъзелът на въображението се заплита „В къщата” на Франсоа Озон.// В: Изкуствоведски четения 2013, Изд. Институт за изследване на изкуствата - БАН, 2015, 305-312. С., ISSN 1313-2342
- Гоцева, Елица. Светът на Терънс Малик във филма му „До чудото”.// В: Изкуствоведски четения 2014, С.: Институт за изследване на изкуствата, 2015, с. 252-258. ISSN 1313-2342
- Гоцева, Елица. Нелинеен наратив в българското игрално кино.// В: Проблеми на изкуството, София, 2015, бр.3, с. 22-27, ISSN 0032-9371

Научни приноси на дисертационния труд:

1. Дисертацията представлява първото по рода си в българското кинознание научно изследване върху особеностите на нелинейния наратив в киното в исторически и теоретичен план.
2. Изяснено е обособяването на основните естетически категории, свързани с нелинейната драматургия в киното, и е въведена теоретически обоснована терминология.
3. За пръв път в българското кинознание естетическите разлики между европейското и американското кино са интерпретирани от гледна точка на основните типове наратив и предпочитаните наративни техники.
4. Анализирани са примери за нелинеен наратив от българското кино, които са интерпретирани в контекста на европейския филмов процес.