

НАЦИОНАЛНА АКАДЕМИЯ ЗА ТЕАТРАЛНО И ФИЛМОВО
ИЗКУСТВО „КРЪСТЬО САРАФОВ“

Факултет
ЕКРАННИ ИЗКУСТВА

Катедра
ПРОДУКЦИЯ И ПОСТПРОДУКЦИЯ

Биляна Борисова Николова

**МОНТАЖНИ ПРИНЦИПИ
ОТ ИГРАЛНОТО КИНО В СЪВРЕМЕННИТЕ
ХИБРИДНИ ДОКУМЕНТАЛНИ ФИЛМИ**

АВТОРЕФЕРАТ

НА ДИСЕРТАЦИОНЕН ТРУД
ЗА ПРИСЪЖДАНЕ НА ОБРАЗОВАТЕЛНА И НАУЧНА
СТЕПЕН „ДОКТОР“

по научната специалност
Кинознание, киноизкуство и телевизия

професионално направление
8.4. Театрално и филмово изкуство

Научен ръководител:
проф. д-р Нина Алтъпармакова

София, 2025

Дисертационният труд е обсъден и предложен за публична защита на заседание на катедра „Продукция и постпродукция“ към факултет Екранни изкуства, Национална Академия за Театрално и Филмово Изкуство „Кръстьо Сарафов“, проведено на 09.10.2025 г.

Характеристика на дисертационния труд

Дисертацията съдържа 175 страници: Въведение, Първа глава с три основни точки, Втора глава с четири основни точки, Трета глава с три основни точки, Заключение, както и Приложения, Филмография, Библиография/Използвани източници. Приложенията включват илюстрации (30 бр. кадри и плакати) от анализирани филми, списък на публикации свързани с дисертацията и научни приноси произлизащи от нея. Филмографията се състои от 115 филма и колекции от филми, подредени по азбучен ред. Библиографията включва общо 90 източника, от които 20 печатни издания на български език, 30 – на английски език, 3 – на руски език; 27 електронни публикации на български език и 10 – на английски и френски език.

Публичната защита ще се проведе на 2026 г. от часа в зала на НАТФИЗ „Кръстьо Сарафов“ на открито заседание на научно жури в състав:
проф. д-р Дочо Боджаков, НАТФИЗ „Кръстьо Сарафов“;
проф. д-р Емилия Стоева, НАТФИЗ „Кръстьо Сарафов“;
проф. д-р Надежда Михайлова (Маринчевска), ИИИЗк – БАН;
доц. д-р Клавдия Камбурова, ЮЗУ „Неофит Рилски“;
доц. д-р Деян Статулов, ИИИЗк – БАН;
проф. д-р Радостина Нейкова, НАТФИЗ „Кръстьо Сарафов“, резервен член и
проф. д-р Михаил Мелтев, НБУ, резервен член.

Материалите по защитата са на разположение на интересуващите се в отдел „Административно обслужване“ на НАТФИЗ „Кръстьо Сарафов“, адрес: ул. „Г. С. Раковски“ № 108А.

СЪДЪРЖАНИЕ

I. ВЪВЕДЕНИЕ

1. Обосновка на темата	4
2. Обект на дисертационния труд	4
3. Предмет на дисертационния труд	5
4. Хипотеза на дисертационния труд	6
5. Цел на дисертационния труд	7
6. Методология на изследване	7
7. Актуалност на темата	8

II. ПЪРВА ГЛАВА

1. Дефиниране на понятието „хибриден“	9
2. Исторически бележки. Началото. Братя Люмиер и Жорж Мелиес	12
2.1. Новаторството на Грифит	14
2.2. Първите теоретици. Ефектът на Кулешов	16
3. Ранни авангардни подходи в документалното кино	19
3.1. Киноправдата на Дзига Вертов	20
3.2. Градските киносимфонии	22

III. ВТОРА ГЛАВА

1. Аспекти на хибридно документално кино	24
2. Специфични подходи на режисурата и на монтажа в хибридно документално кино	26
2.1. Тенденции в прилагането на различни монтажни практики в хибридни филми	30
2.1.1. Постижения от унгарското документално кино	30
2.1.2. Поетиката в литовското документално кино	32
2.2. Характеристика на монтажната структура при филми с композиран архивен материал в повествованието	34
2.2.1. Поглед към творчеството на Крис Маркър	34
2.2.2. Примери от филмографията на Аньес Варда	36
2.2.3. Из произведенията на Вернер Херцог	37

2.3.	Взаимодействие между монтажните принципи и нетрадиционни решения при създаване на възстановки в документален филм	38
2.3.1.	Възстановката като средство променящо действителността	39
2.3.2.	Игрално-постановъчни епизоди в три български документални филма	40
2.3.3.	Една история в хибриден документален и в игрален филм	41
3.	Реалност и фикция в хибридно документално кино	42
3.1.	Примери от филми на Леонардо ди Костанцо	43
4.	Хармония и поставяне на граници между автентично наблюдение на действителността и режисьорската намеса	44
4.1.	Отново към Анъес Варда	45
4.2.	Единението в <i>Сивите градини</i>	45
IV.	ТРЕТА ГЛАВА	
1.	Характеристика на избрания метод за изследване	46
2.	Съдържателен анализ според спецификата на монтажната конструкция в различни модификации	47
3.	Допълнителни примери за хибридни форми от българското кино	48
V.	ЗАКЛЮЧЕНИЕ	
1.	Изводи	50
ПРИЛОЖЕНИЯ		
1.	Илюстрации от анализирани филми	51
2.	Научни приноси на дисертационния труд	51
3.	Списък на публикации свързани с дисертацията	52
ФИЛМОГРАФИЯ		52
БИБЛИОГРАФИЯ / ИЗПОЛЗВАНИ ИЗТОЧНИЦИ		52

I. ВЪВЕДЕНИЕ

1. Обосновка на темата

Документалното и игралното кино днес стават все по-близки както по отношение на драматургичните и монтажни конструкции, така и в изграждането на образи и жанрови модели. Проучванията показват, че зрителите под 35 години не се интересуват дали гледат документален или игрален филм¹. Те основно търсят силни емоционални преживявания. Това вероятно обяснява нарастващия интерес и признание към хибридните документални произведения, които представляват някаква форма на интерпретация, а не чисто отражение на действителността. Този тип филми се фокусират върху индивидуалностите и емоциите на своите участници, като чрез фикцията историите се представят по-лично и завладяващо. В игралното кино пък се наблюдава тенденция към забавяне на монтажния ритъм, с цел по-задълбочено разглеждане на човека и неговата среда. Хибридният филм представлява новаторски подход към представяне на реалността, който обединява различни изразни средства от документалното и игралното кино. Чрез смесването на истина и фикция, тези филми предлагат уникални и ангажиращи изживявания за зрителите, като същевременно предизвикват размисъл и диалог по важни обществени, културни и други теми. Хибридните методи и естетика винаги са били част от кинематографията, но в съвременното ни са все по-употребявани – и практически, и теоретично обосновани.

2. Обект на дисертационния труд

Обектът на дисертационния труд са съвременните хибридни документални филми. В резултат на различни подбуди все повече игрални елементи се включват в чисто документални сюжети. Понякога това е в

¹ Вж.: https://www.nfvf.co.za/wp-content/uploads/2022/02/FINAL_NFVF-ARP-QuantReport_10042015cc.pdf [посетен 12.04.2024].

резултат на желание за „онагледяване“, друг път за по-силно емоционално въздействие, в трети – за подсилване на тезите на авторите или извеждане на детайли, които иначе биха останали скрити за публиката. Филмите от това направление в документалното кино обикновено се базират на дълго наблюдение на реални или нарочно провокирани житейски ситуации. В процеса на монтажното изграждане на тези творби материалът се подрежда, като се заимства структурата на игрален филм. На преден план се извежда чистото драматургично действие за сметка на интервюта, анкети и др. Обликът и съдържанието им е свързано най-вече с отразяването на действителността по начин, в който фактологията, нейната правдивост са в основата на структурата, създаваща повествованието на филмовия разказ. В естетиката на същата тази структура, творческата намеса не винаги е в полза на документалността, но именно тази творческата намеса може да премахне прекалено сухото и скучно звучене на филмовото произведението. Нашумял пример в тази насока е македонският *Медена земя* (подробен анализ на филма във Втора глава, т. 3)², който не случайно беше номиниран за Оскар едновременно в две категории – игрален и документален филм.

3. Предмет на дисертационния труд

Предмет на дисертацията са характерните монтажните принципи използвани в хибридните филми. Умелото прилагане на различни пластични метафори, алегии, художествени сравнения и символи обогатява палитрата на филмовия език. Така се постига по-голяма философска дълбочина, обусловена както от присъствието на документални образи, които създават атмосфера и настроение, от една страна, а също така и чрез символи и знаци като естетически понятия от живота. За разлика от игралното кино, където структурата е изцяло постановъчна, в

² *Медена земя* (2019, *Медена земја*), реж. Тамара Котевска и Любомир Стефанов, Северна Македония, вж.: <https://www.imdb.com/title/tt8991268/>.

документалния филм тя се базира на информацията, която трябва да се предаде в нейния най-обективен, достоверен вид. Така може да се погледне в два аспекта. Първият е, когато се пресъздават събития и явления в техния чист документален вид. Вторият аспект се свързва с авторската идея, която се реализира чрез прилагането на различни подходи в разнообразни комбинации. В тази посока на разсъждения може да се отбележи, че в съвременния документален филм обективният и субективният фактор влизат в диалектика, която се обединява от творческото начало на авторската мисъл в посока обект, достоверност и образност. И може би заради това напоследък все по-силно се осъзнава смисъла на този вид кино. Във времена на културно-медийна конвергенция, разковничето се крие именно в тази социална значимост. Човек изгражда образи в съзнанието си от спомени, асоциации, крупности, светлини, звуци. Върху възприятието често влияят външни фактори с разнообразен характер. Фрагментарното виждане извлича неща, които са съществени за субекта и неговото наблюдение, като към това се прибавят и знанието за дадена случка. Монтажът има способността както да свърже различни части от дадено пространството, така и да създаде от тях ново, фиктивно – екранно пространство. Чрез него фрагментите от различните обстановки получават в съзнанието на зрителя единство, което не съществува обективно.

4. Хипотеза на дисертационния труд

В настоящото изследване е разгледана следната хипотеза – ролята на монтажните решения в документални хибридни филми е определяща за тяхната структура и стилистика, като се допълват и от режисьорския подход. Хибридността на документалните филми е синтез от режисьорски и монтажни решения, а към това се прибавя влиянието и на средата, времето, развитие на технологията, дигитализация и съответно зрителския интерес. Филмовата творба (а и всяка друга) носи уникалната духовна същност на своите създатели. Този заряд се наслагва, формирайки дадена идея, която

обединява различни образи в един цялостен художествен материал. Чрез монтажа тези елементи се превръщат в ключови драматургични точки на разказа.

5. Цел на дисертационния труд

Пред дисертационния труд е поставена основна цел да се систематизират и научно да се обосноват монтажни принципи и подходи при използването на структурни елементи от игралното кино в документални филми. И в допълнение:

- да се проследят начини за синтезиране на тези разнородни на глед елементи в двата вида кино;
- да се обясни и допълни термина „хибриден“;
- да се определят влиянията на монтажните решения в съвременните хибридни документални филми;
- да се очертаят посоки към експериментиране в смесването на видовете кино.

6. Методология на изследване

При разработването на настоящия дисертационен труд е използван интердисциплинарен подход, съчетаващ в себе си исторически и теоретичен обзор, сравнителен/съдържателен анализ на хибридни филми и разговори с режисьори и режисьори по монтажа. За достигане на научната цел се анализират специфика на монтажната структура на хибридни документални филми, включващи в сюжета си характерни за игралното кино елементи. Основна задача е събиране и обобщаване на теоретичен материал чрез примери по темата за прилагането на монтажни принципи от игралното в хибридното документално кино, както и опит за типологизация на това разнолико и постоянно променящо се явление.

7. Актуалност на темата

Хибридноста в документалното кино по отношение на монтажната структура е оскъдно застъпена до този момент в българската теоретична и научна литература. В световен план тази тема се анализира от неголям на брой изследователи и в този смисъл дисертационният труд попълва едно малко изследвано поле в развитието на филмовите форми.

В Първа глава на дисертацията се анализира и разпространението на термина „хибриден“, който в наши дни навлезе във всички сфери на обществения живот. След това, с цел да се проследи развитието на конструкцията на документалния филм и как смесването на видовете кино се осъществява още от самото му зараждане, е направен исторически преглед на основни личности, школи и тенденции. Опирайки се на тази основа, се разглежда обособяването на хибриден филмов вид, който се разгръща в различни художествени посоки.

Настоящата работата няма за цел да даде възможно най-пълно исторически, философски и естетически преглед на документалното кино като цяло и на хибридноста в него в частност. Стремешът се състои по-скоро в това да се посочат знакови имена и подходи, които имат статус на символни фигури за това поле в киното и определят неговото развитие.

II. ПЪРВА ГЛАВА

1. ДЕФИНИРАНЕ НА ПОНЯТИЕТО „ХИБРИДЕН“

В началото на тази глава е мястото да се представят някои тълкувания на това така модерно понятие „хибрид“. Според Речника на съвременния български книжовен език (издание на Института за български език „Проф. Любомир Андрейчин“ към БАН)³ терминът „хибрид“ (от гръцки език – υβρίδιο, ivridio) е с двояко значение в биологията – организъм, животно или растение, което произлиза от кръстосването на различни видове, сортове, раси и др.; мелез, кръстоска. Хибридите от един и същ род са понякога познати като междувидови (интерспецифични). Вторият вид хибриди са кръстоски между популации, породи от един и същ вид. То основно се прилага в растениевъдството и скотовъдството⁴. Преразпределението на генетичния материал между популациите или расите се обозначава като хибридизация. В земеделската наука с понятието хибрид се назовава първото поколение (F1), наречено още хетерозисен хибрид. То обикновено е с повишена продуктивност и/или качество, с което се изразява т.нар. хетерозисен ефект.

В книгата си „Анимационни хибриди“ проф. д-р Надежда Маринчевска посочва друга интерпретация на понятието „хибрид“ в контекста на културните аспекти според един от Речниците на символите: *„Всичко, което е хибридно, уродливо, странно, е натоварено със значения в африканските легенди. Естественият ред и обичай не могат да бъдат нарушавани без мотив: отвъдна сила се намесва. Чудовищното става белег за святост“*⁵. Хибридността е едно от емблематичните явления на нашата епоха. Тя улавя духа на времето със своите сливания и резонира глобално в неограничен икономически обмен и неизбежни културни

³ Вж.: <https://ibl.bas.bg/rbe/lang/bg/%D1%85%D0%B8%D0%B1%D1%80%D0%B8%D0%B4/>.

⁴ Вж.: <https://bg.wikipedia.org/wiki/Хибрид>.

⁵ Маринчевска, Надежда. Анимационни хибриди. Титра, София, 2015, с. 7.

трансформации. На едно по-прозаично ниво, откакто първоначално е използвана в латинския език според Робърт Янг, за да опише потомството на „*питомна свиня и диво прасе*“⁶, хибридността се е доказала като полезна концепция за описание на многофункционални електронни устройства, дизайнерски селскостопански семена, екологични автомобили с горивен и електрически двигатели, компании, които комбинират американски и японски управленски практики, мултирасови хора и постколониални култури. Тези процеси, много точно формулирани от журналиста Уикс като „*тенденцията към смесване*“⁷, отдавна са част от днешния свят. Развитието на дигиталните технологии, базите данни и социалните мрежи промениха самите хибриди, те се размножиха и придобиха всевъзможни разновидности. В най-различни сфери на живота се появяват неясни и смесени феномени, които се съпротивляват на категоризациите. Съчетават се неща, които преди са се считали за категорични разделения. Границите между реалност и фикция, оригинал и копие, творба и предмет стават съмнителни. Съвременните хибриди демонстрират не само креативния, но и деструктивния характер на тази късна дигитална модерност. Концепцията за смесване и комбиниране на различни елементи е пренесена и в културния, и в научния контекст, където хибридността се разглежда като процес на взаимодействие и синтез на различни идеи, традиции и практики.

Това речниково богатство отразява историческото, географското и езиковото разнообразие на прилагане термина „хибриден“ и е огледало на безбройните подходи, използвани за неговото разбиране. Наистина хибридността е навлязла в повечето академични области, вариращи от литература, кино, музика, антропология и психология през архитектура, икономика и социология до среди като туризъм и спорт. Повлияно от тези тенденции, обществото използва „хибридното“ без ограничение от език, местоположение, поле на изява и т.н. Въпреки или може би поради това,

⁶ Young, Robert. *Colonial desire: Hybridity in theory, culture, and race*. London: Routledge, 1995, p. 6.

⁷ Weeks, L. *Frappe society: The trend to blend*. *Washington Post*, January 31, 2002, pp. C1 – C2.

което може да се опише като научно стълпотворение, множество и често противоположни употреби на термина създадоха разгорещени спорове относно неговото значение, последици и полезност. През годините, описвана като „един от най-широко използваните и оспорвани термини“⁸, хибридността е още характеризирана като подривна спрямо политическата и обществена доминация. Други учени дори обвиняват своите колеги, които пишат положително за културната хибридност, че са съучастници в структури на неравенство⁹. Историческият и сравнителен анализ показват, че полемиките около хибридността представляват нови проявления на старата загриженост относно социокултурните промени.

И така животът придобива някаква изцяло хибридна форма. Общуваме на живо и онлайн – повече второто; обитаваме действителността, но се стремим към виртуалното; творим в смесица от стилове и изразни средства; използваме изкуствения интелект пред естествения все по-често; реалност и измислица се преплитат и всичко това става норма, някак естествено. И се колебаех дали да го споменавам, но най-страшното е, че „хибридността“ навлезе като основен термин в съвремените... войни (за жалост, конфликтите не стихват, а мирът е все по-недостижим). Исках само да очертая една цялостна картина на глобалната смесица, в която съществува светът днес. И красив, и уродлив...

Киноизкуството се развива от самото си раждане, като непрестанно интегрира нови идеи, решения и технологии, произтичащи от бързо променящата се среда. Но в своята същност то представлява синтез, стремеж към хармония от картина, звук и изразни средства – хибридността му е присъща. В днешно време образите се появяват в различни формати и на разнообразни екрани.

⁸ Ashcroft, B., Griffiths, G. and Tiffin, H. Key concepts in post-colonial studies. London and New York: Routledge, 1998, p. 118.

⁹ Ahmad, A. The politics of literary postcoloniality. Race and Class, 36 (3), 1995, pp. 1 – 20.

2. ИСТОРИЧЕСКИ БЕЛЕЖКИ. НАЧАЛОТО. БРАТЯ ЛЮМИЕР И ЖОРЖ МЕЛИЕС

Индустриализацията в напредналите страни води до значителни демографски промени, като градското население нараства драстично. Тези промени стимулират необходимостта на хората от нови форми на културно изразяване и забавление, което съвпада с вечната задача на изкуствата да създават сложни и синтетични образи на света. Всички тези фактори допринасят за невероятно бързото развитие на киното. За кратко време то се утвърждава като важен и значим фактор за психологическото и духовно израстване на модерното общество. Бързо преодолява своя комплекс за малоценност, слага се край на панаирджийските зрелища и се открива пътят към новото изкуство и индустрия. Киното става привлекателен център за много талантиливи личности, които издигат неговия престиж. Критикувани и непризнати, младите кинематографисти реагират на социалната и морална криза с авангардни решения. Техните произведения отразяват болезненото състояние на обществото, подчертавайки несъвместимостта между естетическите идеали и реалността, както и конфликта между минало и настояще.

Филмите, заснети от Братя Люмиер¹⁰, и тези, създадени от Жорж Мелиес¹¹, представляват две различни направления в киното, които оформят неговото развитие от самото му начало. Въпреки че е еволюирало значително, най-вече технически, „напрежението“ между тези две тенденции продължава от части да съществува и до днес. Така наречената Линия на Люмиер, която предпочита откритите пространства, проявява интерес към реалността, с нейните рискове, непредвидени събития и случайности. Тази тенденция се основава на желанието да се улови светът

¹⁰ Auguste Lumière (1862 – 1954), вж.: <https://www.imdb.com/name/nm0525908/>;

Louis Lumière (1864 – 1948), вж.: <https://www.imdb.com/name/nm0525910/>.

¹¹ Maries-Georges-Jean Méliès (1861 – 1938), вж.: <https://www.imdb.com/name/nm0617588/>;
<https://www.thegeorgesmeliesproject.org/>.

такъв, какъвто е, чрез машината за запис на действия, факти, случки, лица. Братя Люмиер са основоположници на този подход, като техните ранни филми демонстрират стремежа към автентичност. Важно е да се отбележи, че дори и при това заснемане няма място за импровизация – понякога реалността е необходимо да бъде инсценирана, за да бъде документирана. В кинематографа на Люмиер технически е могло да се поставят само 17 метра лента, което съответства на около 50 секунди при скорост от две завъртания в секунда. Това ограничение налага специфичен подход, необходимо е да се планира какво може да се случи в рамките на тези секунди, което подчертава фрагментарния характер на ранните филми. Братята вярват в реалността и в киното като „образ на реалността“. Но освен документалните филми, Братя Люмиер също така експериментират с игрални филми и комедии. Един от техните успехи е комедията *Полетият поливач* (1895, *L'arroseur arrosé*)¹², където прави впечатление умелата употреба на фарса.

От друга страна, Линията на Мелиес се характеризира с въображение, фикция и трикови снимки в студио. Тя се стреми да създаде нови светове и да предложи на зрителите нещо, което надхвърля ежедневната реалност. Тук се използват специални ефекти, монтаж и други техники, за да се постигне магически и фантастичен ефект. Пространството, специално посветено на кинематографичните снимки, обединява различни професионалисти като техници, художници на декори, дизайнери на костюми и актьори. Там всичко е организирано, така че да отговори най-добре и възможно най-бързо на нуждите на фикцията, създадена според въображението на режисьорите. Мелиес вярва в образите и в киното като „реалност на образа“. Двете тенденции понякога съжителстват заедно, дори в самите работи на Луи Люмиер – режисира и комедии, които са заснети на открито, както и Мелиес, който поставя възстановки на исторически

¹² *Полетият поливач* (1895, *L'arroseur arrosé*), реж.: Луи Люмиер, Франция, вж.: <https://www.imdb.com/title/tt0000014/>; достъпен на: <https://youtu.be/eBj5oh2kS6c>.

събития в своето студио. Тези примери подчертават сложността и богатството на киното като изкуство, което може да съчетава различни елементи и подходи, за да създаде завладяващи филми. Въпреки различията в подходите на Люмиер и Мелиес, техните творения продължават да вдъхновяват и да влияят, като показват колко разнообразни и многопластови могат да бъдат формите на изразяване в киното.

2.1. НОВАТОРСТВОТО НА ГРИФИТ

По същото време в САЩ, Едуин Портър¹³ режисира *Животът на един американски пожарникар* (1903, *Life of an American Fireman*)¹⁴. Много от монтажни прийоми в този, а и в следващите му филми, рязко се отличават за епохата. Той използва хроника от пожарникарската работа, показваща спасяването на жена и детето ѝ от горящата сграда. След това заснема в павилион случващото се вътре в къщата. Документалните кадрите проследяват пътят на пожарникарите и са монтирани с дължини за създаване на напрежение. Портър успява така да свърже тези различни кадри, че да създаде впечатление за непрекъснатост на действието, нещо непознато до този момент. Във филмите си показва и две действия, развиващи се по едно и също време, на две различни места (например в *Големият влаков обир*, 1903, *The Great Train Robbery*)¹⁵). Това са първите опити за паралелен монтаж, развити така блестящо 10 години по-късно от Дейвид Уорк Грифит¹⁶. Той разкрива на света какви са безкрайните кинематографични възможности, от една страна, за показване на реалността, и от друга – за създаване на вълнуваща и правдоподобна

¹³ Edwin S. Porter (1870 – 1941), вж.: <https://www.imdb.com/name/nm0692105/>.

¹⁴ *Животът на един американски пожарникар* (1903, *Life of an American Fireman*), реж. Едуин Портър, САЩ, вж.: <https://www.imdb.com/title/tt0000447/>; достъпен на: <https://youtu.be/3hyX3GNYdTM>.

¹⁵ *Големият влаков обир* (1903, *The Great Train Robbery*), реж. Едуин Портър, САЩ, вж.: <https://www.imdb.com/title/tt0000439/>; достъпен на: <https://youtu.be/cT6Pz9t89Lk>.

¹⁶ David Wark Griffith (1875 – 1948), вж.: <https://www.imdb.com/name/nm0000428/>.

илюзия. В шедьоврите си *Раждането на една нация* (1915, *The Birth of a Nation*)¹⁷ и *Нетърпимост* (1916, *Intolerance*)¹⁸ Грифит ползва монтажа като основен елемент за изграждане на драматургията. И двата филма са дълги дори и за днешните представи за пълнометражно кино – около три часа. Продължителност, която може да бъде поносима за зрителите и подчинена от авторите, благодарение на овладян монтажен ритъм и структура. В *Нетърпимост* Грифит се отказва от последователността и смело прескача от един времеви пласт в друг, подчинявайки се на следната причинноследствена връзка, както пояснява:

*„... Тези различни истории ще потекат като четири потока, които гледаш от върха на планината. Отначало те ще се леят отделно, плавно и спокойно. Но колкото по-нататък отиват, толкова повече ще се разрастват, ще се сближават, толкова по-бързо ще текат и накрая, в последното действие, ще се слоят в единен поток от бурни емоции“.*¹⁹

Нарушавайки елементарната последователност на събитията и сменяйки местата на действие, Грифит доказва, че чрез монтажа е възможна безкрайна фрагментация на времето и пространството. Именно поради своите безкомпромисност и увереност Грифит прави ключови открития в няколко насоки: актьорската игра, която става дискретна (днес бихме казали кинематографична), разгъната романна конструкция на сюжета. Той богато ползва цялото разнообразие на плановете, в чиято композиция намира широтата на пространството и въздуха в кадъра. Всяка негова творба съдържа образци на паралелна монтажна конструкция, чрез която той увеличава напрежението и постига кулминация в драматичния конфликт преди развързката.

¹⁷ *Раждането на една нация* (1915, *The Birth of a Nation*), реж. Дейвид Уорк Грифит, САЩ, вж.: <https://www.imdb.com/title/tt0004972/>; достъпен на: <https://youtu.be/ebtiJH3EOHo>.

¹⁸ *Нетърпимост* (1916, *Intolerance*), реж. Дейвид Уорк Грифит, САЩ, вж.: <https://www.imdb.com/title/tt0006864/>; достъпен на: <https://archive.org/details/Intolerance>.

¹⁹ Садуль, Жорж. Всеобщая история кино / Кино становится искусством 1914 – 1920. Том 3, Государственное издательство „Искусство“, Москва, 1961, с. 192.

2.2. ПЪРВИТЕ ТЕОРЕТИЦИ. ЕФЕКТЪТ НА КУЛЕШОВ

Теорията на монтажа се заражда, когато професионалистите откриват, че ако два или повече образа и символа бъдат уникално съчетани, придобиват ново значение и смисъл, интерпретират в друго измерение чувство, идея или факт. През 1918 г. 19-годишният Лев Кулешов²⁰ публикува статия, озаглавена „Изкуството на фотографията“. Тя е считана за първия сериозен текст върху ранната филмова теория. Младият експериментатор определя монтажа като белега, който отличава киното от другите изкуства:

*„За да създаде филма, режисьорът трябва да обедини заснети без порядък и несвързани в едно цяло откъси и да съпостави отделните моменти в най-изгодна ритмична последователност... Същността на киноизкуството трябва да се търси не в рамките на заснетия откъс, а в смяната на тези откъси!“*²¹

Забележителният режисьор развива теорията и издига извънредно творческата роля на монтажа. За него това е ядрото на киното, тъй като взаимодействието на два кадъра – сърцевината на добрия монтаж, ражда ново художествено пространство и време. За да илюстрира своята теза, той прави практичен експеримент²². Кулешов монтира кадър от стар филм на актьора Иван Мозжухин в крупен план – нарочно избран без особена изразност на лицето, до кадър на чиния със супа и след това последователно до кадри на дете в ковчег и на жена излегнала се на диван. Монтираният резултат е показан на публика, която се възхищава от майсторската игра на Мозжухин с реакциите му, изразяващи глад, скръб и

²⁰ Лев Владимирович Кулешов (1899 – 1970), вж.: <https://www.imdb.com/name/nm0474487/>.

²¹ Кулешов, Лев В. Кинематографическое наследие. Статъи. Материали. „Искусство“, Москва, 1979, с. 46 – 47.

²² Данни за експеримента на Кулешов се черпят основно от неговите записки, тъй като оригиналът на филмова лента не е запазен. Повече детайли вж. Игнатовски, Вл. Копие или модел. ИК „Аскони-Издат“, София, 2009, с. 171 – 175.

очарование. А кадърът с актьора е един и същ. Този феномен на семантично взаимодействие на два съседни кадъра остава в историята на киното под наименованието Ефектът на Кулешов и сам по себе си демонстрира огромната роля и необходимост от творческия монтаж в киноизкуството. Нещо повече Кулешов разглежда филма като куп от фрагменти, които съчетани композиционно трябва да дадат най-добрата структура на картината. Има изключителен принос в изследването на специфичния киноезик, на динамиката в монтажа, на операторската работа и пр. Неговата книга „Основи на кинорежисурата“ (1941) е преведена на много езици. Заслугите на Кулешов за развитието на филмовата естетика и драматургия са неоценими, а световно признание бива засвидетелствано лично от прочутия директор на Френската синематека Анри Ланглоа, която посещава по негова покана през 60^{-те} години.

Тук бих искала да отворя скоба във връзка с още един представител на онова руското кино, което издига монтажа на друго ниво и полага така необходимата теоретична основа – легендарният Сергей Айзенщайн²³. Осмислянето на жизнения му път, на цялото му художествено наследство, на всичките му революционни търсения в областта на теорията и практиката е една твърде обемна и сложна задача. Личният и творческият път на Айзенщайн са неспокойни (на моменти силно застрашени) и противоречиви като епохата, в която живее. Но безспорен е фактът – и теоретическите, и художествените му открития са подчинени на една удивително последователна и целенасочена логика. Изисква се особено внимание и специално отношение, според мен в няколко страници не би било изчерпателно да се обобщи, обясни и най-вече разбере творчеството и приноса му към световната кинематографията. Например един съдържателен анализ на *Броненосецът „Потьомкин“* (1925, *Броненосец*

²³ Сергей Михайлович Эйзенштейн (1898 – 1948),
вж.: https://en.wikipedia.org/wiki/Sergei_Eisenstein.

„Потёмкин“²⁴ си е за самостоятелен научен труд. При Айзенщайн киноезикът прераства в изключителен стил, в нов художествен метод, органично свързан с романтиката и драматизма на революцията. Става въпрос за ново кинематографично възприятие на действителността, за друга философия в киното. Дори само цитат от текст, писан през 1937 г., е достатъчен, за да се усети гения на Айзенщайн:

*„... Изображението е в кадъра. Образът е в монтажа. Но ние видяхме, че и кадърът, ако смята да бъде художествено изразителен, трябва да бъде единството на тези две начала. Същото отбелязахме и при монтажа. Монтажът носи двойна функция: и на изобразителен разказ, и отново на ритмично обобщения образ, ако това е монтаж, който има нещо общо с произведение на изкуството“.*²⁵

Между филмите на Грифит и руските негови филми съществува съществена разлика. Преди всичко миогледът на авторите е различен. Грифит е романтик, идеалист, той никога не формулира откритията си, опира се на своята интуиция, импровизира непрекъснато по време на снимки. Кулешов, Пудовкин, Айзенщайн анализират, разработват до логически завършек тези открития и изграждат на тяхна база основа за първата теория на киното. Въпреки различията помежду им, цялата тази група режисьори осъзнава значението на монтажа и решаващата му роля при създаването на филм. Силата му се състои в това, че вследствие на определена последователност на кадрите, между тях се създава сложна система от взаимовръзки – идейни, пространствено-временни, физически и формални. Умелото им използване е в състояние да окаже изключително силно въздействие върху зрителя.

²⁴ Броненосецът „Потёмкин“ (1925, Броненосец „Потёмкин“), реж. Сергей Айзенщайн, СССР, вж.: https://en.wikipedia.org/wiki/Battleship_Potemkin; достъпен на: https://youtu.be/ZLZBt_TZ7mo.

²⁵ Айзенщайн, Сергей. Монтажът. Превод Вл. Игнатовски, „Изток-Запад“, София, 2012, с. 356.

3. РАННИ АВАНГАРДНИ ПОДХОДИ В ДОКУМЕНТАЛНОТО КИНО

Артистите, принадлежащи към авангардните движения претендират за революционен разрив с миналото и за появата на нови форми на мислене. В края на 1910^{-те} години много режисьори вярват, че киното не трябва да се ограничава до наративна форма и че естетическите му търсения могат да се разгърнат. Създателите на авангардни филми са автори, които се впускат в търсене на новаторски подходи към формата, съдържанието и техниката на филмовото производство. Те се противопоставят на конвенционалните норми и правила на масовото кино, като целят да провокират, предизвикат и разширят границите на изкуството. Това може да включва използването на ръчно рисувани кадри, колаж, стоп-кадри, сложни монтажни схеми и други визуални средства. За разлика от „традиционните“ филми, които следват последователна линия, авангардното кино има фрагментарна, абстрактна или дори хаотична структура. Понякога липсват ясно изразени герои, сюжет или диалог. Експериментните форми непрекъснато се развиват и адаптират, предлагат алтернативи на „стандартните“ начини на показване и естетика, като стимулират зрителите да мислят критично и да се ангажират на по-дълбоко ниво. Много популярни примери са останали от ранната история като *Механичен балет* (1924, *Ballet mécanique*)²⁶, където машините и индустриални обекти са основни елементи на визуалния разказ. Или шедьовърът *Андалуското куче* (1929, *Un Chien Andalou*)²⁷ на гениалния Луис Бунюел²⁸ – късометражен филм, който шокира публиката със странни и сюрреалистични образи. Абсолютен хибрид по всички линии. Като се започне от това, че сценарият е създаден в съавторство със също толкова

²⁶ *Механичен балет* (1924, *Ballet mécanique*), реж. Фернан Леже и Дъдли Мърфи, Франция, вж.: https://en.wikipedia.org/wiki/Ballet_M%C3%A9canique; достъпен на: <https://youtu.be/NAIANibkBkc>.

²⁷ *Андалуското куче* (1929, *Un Chien Andalou*), реж. Луис Бунюел, Франция, вж.: https://en.wikipedia.org/wiki/Un_Chien_Andalou; достъпен на: <https://youtu.be/JbBfHy2qNeA>.

²⁸ Luis Buñuel Portolés (1900 – 1983), вж.: <https://www.imdb.com/name/nm0000320/>.

великия Салвадор Дали²⁹. В монтажната структура на филма са вплетени кадри, които предизвикват различни асоциации и градят метафори чрез сънища и фантазии. Някои от тях са придобили изключителна популярност като близките планове на прецизното разрязване с бръснач на женско око, дупка в човешка длан, откъдето извират мравки и други. Филмов експеримент, превърнал се в класика на световното кино.

В тази част обръщам внимание и на творец, чиито филми са яростно цензурирани и едва по-късно е разкрита тяхната симбиоза между критичен документ, фантазия, художествен размах и т.н. Талантливият Жан Виго³⁰ е създал само четири филма – документалните *По повод на Ница* (1930, *À propos de Nice*, социална сатира, в която е показан живота без украса)³¹, *Тарис, краля на водата* (1931, *Taris, roi de l'eau*)³² и игралните *Нула за поведение* (1933, *Zéro de conduite*)³³ и *Аталанта* (1934, *L'Atalante*)³⁴. Произведенията му са изпълнени с прецизни наблюдения, с остър поглед към обществените контрасти, с явен бунт срещу властта на силните и богатите.

3.1. КИНОПРАВДАТА НА ДЗИГА ВЕРТОВ

Документалното кино разкрива невидимата истина чрез видимата и осезаемото – такава цел може да си постави само човек, който вярва в абсолютната и вечна правота. Това е и първоначалният философски въпрос

²⁹ Salvador Felipe Jacinto Dalí I Domenech (1904 – 1989),

вж.: <https://www.imdb.com/name/nm0198557/>, <https://www.salvador-dali.org/en/>.

³⁰ Jean Vigo (1905 – 1934), вж.: https://en.wikipedia.org/wiki/Jean_Vigo.

³¹ *По повод на Ница* (1930, *À propos de Nice*), реж. Жан Виго, Франция, вж.: <https://www.imdb.com/title/tt0021576/>; достъпен на: <https://youtu.be/aP1MSEWRQmc>.

³² *Тарис, краля на водата* (1931, *Taris, roi de l'eau*), реж. Жан Виго, Франция, вж.: <https://www.imdb.com/title/tt0022462/>; достъпен на: <https://youtu.be/MDHCsLPepRc>.

³³ *Нула за поведение* (1933, *Zéro de conduite*), реж. Жан Виго, Франция, вж.: https://en.wikipedia.org/wiki/Zero_for_Conduct; достъпен на: <https://youtu.be/YUkW1LBuQcg>.

³⁴ *Аталанта* (1934, *L'Atalante*), реж. Жан Виго, Франция, вж.: <https://en.wikipedia.org/wiki/L%27Atalante>; достъпен на: https://youtu.be/Bg2_T50WAm8.

за характера на филмовата реалност. За условностите на кинообраза се счита, че трябва да се създава нова, пресътворена действителност. Не е чудно, че в това време се появява защитник на другата алтернатива – представяне на скритата реалност чрез непосредствения кинодокумент. Интересното е, че във всички случаи се търси друг смисъл, нещо отвъд видимото с просто око:

*„Нашето око вижда твърде лошо и твърде малко – и ето че хората измислиха микроскопа, за да виждат невидимите явления... Аз съм кинооко. Аз съм механично око. Аз, машината, ви показвам света такъв, какъвто само аз мога да го видя“.*³⁵

Този творец е Дзига Вертов³⁶, а цитатът не говори за подценяване на творческата личност, точно обратното. Това е призив за овладяване до съвършенство на изразните средства, с които художникът отразява света. Това е прозрение в бъдещето, когато киното наистина ще се превърне в изкуство с главна буква и зрителите, вече съзрели, ще го възприемат подобаващо. Вертов демонстрира качествата на разкрепостената камера – бездушната машина, в отразяването на неподправения живот. Потвърждава възможностите на монтажа като конструиращо и смислово обединяващо средство, ритмичният и поетичен завършек на работата. Експериментите на младия режисьор надскачат времето и навлизат в сфери, непознати дотогава не само за документалното, но и за игралното кино. През 60^{-те} години в художествените явления отново ще се припомнят неговите уроци. Целта му да снима автентично става отправна точка на френското *Cinéma vérité*, което и като название в буквален превод отговаря на термина – киноистина. Към наследството на Вертов и руския ням филм, извършил революция не само в идейната платформа на седмото изкуство, но и в неговата образност, световното кино ще се връща многократно.

³⁵ Вертов, Дз. Статии. Дневници. Замисли. „Искусство“, Москва, 1966, с. 55.

³⁶ Дзига Вертов (1896 – 1954), рожденото му име е Давид Абелевич Кауфман, вж.: <http://www.imdb.com/name/nm0895048/>; https://en.wikipedia.org/wiki/Dziga_Vertov.

През 1929 г. е премиерата на филма *Човекът с кинокамерата* (*Человек с кино-аппаратом*)³⁷, който е рекламиран като поема за увлекателната професия на кинооператора и за чудесата на монтажните похвати. Отличните кадри на главния оператор, братът на Вертов – Михаил Кауфман, будят възхищение. Това е революционен филм, който демонстрира мощта на киното като средство за изразяване и за разбиране на реалността. Творбата е пълна със символи и метафори – например камерата се представя като око, което наблюдава света и улавя неговата красота и сложност. Чрез своите иновативни техники и концептуална структура, Вертов успява да създаде произведение, което остава актуално и днес – пример за креативност и хибриден експеримент в киното.

3.2. ГРАДСКИТЕ КИНОСИМФОНИИ

Възникването на експерименталното кино е следствие от развитието на авангарда. Тези художествени течения, появили се в Италия, Франция и Германия след Първата световна война, целят да вдъхнат нови идеи в изкуството и неговите традиции. В Нидерландия Йорис Ивенс³⁸ започва да снима своите поетични и документални произведения, възхваляващи градската среда, нейните линии, форми и конструкции, извисяващи се към небето. Заедно с Манус Франкен през 1929 г. режисьорът създава един от шедеврите си – *Дъжд*³⁹. Лиричният късометражен филм е направен от материал, заснет в продължение на четири месеца, който показва различни вариации на дъжд. Но кадрите са монтирани така, че изглежда като дъжд от един ден. Елегантно и плавно съчетани, те нямат линейна последователност и нямат движение напред във времето (няма персонаж, който да преминава

³⁷ *Човекът с кинокамерата* (1929, *Человек с кино-аппаратом*), реж. Дзига Вертов, СССР, вж.: <https://www.imdb.com/title/tt0019760/>; достъпен на: <https://archive.org/details/dziga-vertov-man-with-a-movie-camera-republicanesimo-geopolitico>.

³⁸ Joris Ivens (1898 – 1989), вж.: <https://www.imdb.com/name/nm0412235/>.

³⁹ *Дъжд* (1929, *Regen*), реж. Йорис Ивенс, Нидерландия, вж.: <https://www.imdb.com/title/tt0020321/>.

през пространствата, нищо, което да направи един кадър „преди“ или „след“ друг във времето). Това означава, че всички кадри теоретично биха могли да се случат точно по едно и също време. Импресионистичната творба е пълна с високохудожествени изображения, които улавят трансформацията на оживения урбанистичен пейзаж на Амстердам. Придружен от музиката на Лу Лихтвелд, филмът изобразява ефектите на природното явление дъжд чрез играта на светлината и сенките върху градските повърхности, канали, предмети, тълпи и др.

Така както Дзига Вертов, Ивенс продължава традицията за градските киносимфонии, поставена от немския експресионизъм. Творчеството на Валтер Рутман⁴⁰ отразява стремежите именно на тези търсения и връзки между кинематографичност и визуални абстракции. Признат за един от пионерите на немския авангард в документалното кино, близък до творци като Оскар Фишингер⁴¹ и Ханс Рихтер⁴², Рутман се стреми да достига до метафори чрез образни форми и релефен монтажен ритъм. Градският трафик предоставя възможност за разширяване на тази отражения. В *Берлин – симфония на големия град* (1927, *Berlin – Die Sinfonie der Großstadt*)⁴³, Рутман показва живота в Берлин, използвайки завладяващ визуален подход и иновативни монтажни техники. Тази симфония представлява документален филм в пет действия. На фона на непрестанно движение, камерата бързо следва множеството работници, докато те се стичат към високите фабрики. След това преминават от работа към всякакви видове забавления, но никога не се избягват острите контрасти: богати и бедни; хора и тежка техника; красота и грозота. Наблюдение на града такъв какъвто е. Превърнал се в абсолютна емблема, филмът се нарежда сред поредицата подобни творби за големи градове от този период.

⁴⁰ Walter Ruttmann (1887 – 1941), вж.: <https://www.imdb.com/name/nm0752193/>.

⁴¹ Oskar Wilhelm Fischinger (1900 – 1967), вж.: https://en.wikipedia.org/wiki/Oskar_Fischinger.

⁴² Hans Werner Richter (1908 – 1993), вж.: https://de.wikipedia.org/wiki/Hans_Werner_Richter.

⁴³ *Берлин – симфония на големия град* (1927, *Berlin – Die Sinfonie der Großstadt*),

реж. Валтер Рутман, Германия, вж.: <https://www.imdb.com/title/tt0017668/>;

достъпен на: <https://youtu.be/LdFasmBJYFg>.

III. ВТОРА ГЛАВА

1. АСПЕКТИ НА ХИБРИДНОТО ДОКУМЕНТАЛНО КИНО

Още през ранните години в развитието на киното става ясно, че посредством монтажа е възможно да се съединят две отдалечени по място събития, свързани чрез логика и едновременност на действието. Способът на паралелизма, познат и на другите видове изкуства, придобива особена изразна сила при движещите се изображения. Кинематографистът не само свързва в определена последователност кадри с различни пространствени характеристики, но и редува тези изображения в предварително установен ритмичен ред, и „разтягайки“ или „сгъстявайки“ времето на успоредните действия управлява внушението към зрителя. Освобождането на камерата от нейната първоначална неподвижност и прилагането на монтажа правят възможно светкавичното пренасяне на действията от една в друга пространствена плоскост, свободното движение напред и назад във времето. Оказва се, че монтажът е в състояние, както да свърже два различни участъка от пространството, така и да създаде от тях нова, художествена среда. Чрез него фрагментите от различните обстановки получават в съзнанието на зрителите ново единство, което осезаемо не съществува. Важна задача на монтажа е изграждането именно таково общо пространство. Различни негови трансформации се използват от творците, за да покажат история, която да поведе зрителите дълбоко в характеристиката на персонажите, в мотивите и тяхното поведение. С появата на нови технически средства, по-специално цифровия монтаж и компютърната графика, възможностите на кинематографията да създава художествена реалност става не само възможна, но и неограничена.

Хибридно документално кино представлява новаторски подход към документалистиката, който обединява най-доброто от два свята – обективността и информативността на документалното с креативността и емоционалната сила на игралното. То съществува от самото раждане на

киното и продължава да се развива и да предлага нови начини за разказване на истории, които са едновременно автентични и завладяващи.

Прави са историците на киното, които виждат пряка връзка между търсенията на английските документалисти и творчеството на американския режисьор Робърт Флаерти⁴⁴ още повече, че през 30^{-те} години той непосредствено работи с британските си колеги и осъществява няколко филма. Флаерти е уникално явление в историята на световната кинематография. Минен инженер, изследовател на канадския север, той свързва живота си с киното, като реализира любителски филм за ескимоси. Но лентата изгаря при пожар. В периода 1920 – 1921 г. той живее в Хъдсъновия залив и в продължение на две години снима със средства на компанията за кожи „Братя Ревийн“. Така през 1922 г. се появява *Нанук от Севера (Nanook of the North)*⁴⁵, дълбоко и драматично произведение за изпълнения с трудности суров живот на ескимосите. Флаерти довежда до съвършенство изразителната сила на изображението, документално по своя характер, но събрало в себе си драматизма на ситуациите или светлата лирика на малкото радостни мигове в ежедневието на Нанук. За първи път е създаден филм с такава сила на художественото претворяване на действителността чрез метода на продължителното наблюдение.

В началото на 30^{-те} години документалната школа на Англия предоставя на Флаерти възможността да продължи интересните си търсения в киното. Възхитени от творчеството му, Джон Гриърсън⁴⁶ и неговата група развиват по-нататък принципите, които той е открил за документалистиката. Използват опита на френския и на немския авангард с постиженията му в областта на изразителното изображение, но и на монтажния ритъм. Чрез дължината на кадрите обръщат внимание на

⁴⁴ Robert Joseph Flaherty (1884 – 1951), вж.: https://en.wikipedia.org/wiki/Robert_J._Flaherty.

⁴⁵ *Нанук от Севера* (1922, *Nanook of the North*), реж. Робърт Флаерти, САЩ, вж.: https://en.wikipedia.org/wiki/Nanook_of_the_North; достъпен на: <https://youtu.be/3IAcRjBq93Y>.

⁴⁶ John Grierson (1898 – 1972), вж.: https://en.wikipedia.org/wiki/John_Grierson.

интензивността и напрежението в разказа, на значението и особеностите на темпо ритъма. Учат се и от филмите на класическото руско нямо кино и най-вече от произведенията на Айзенщайн, Пудовкин и Вертов. Така групата на Гриърсън тръгва от поезията на Флаерти, минава през богатите възможности на кинотехниката и кинооптиката на авангарда и стига до метафоричната сила на монтажа. Английските документалисти поемат първенството в кинематографичния експеримент.

След десетилетия филмите на Гриърсън и Рота, на Базил Райт⁴⁷ и Хари Уот⁴⁸, и на останалите членове на групата отново ще изплуват върху вълната на съвременното кино, напомняйки, че в света на изкуството новото е добре забравеното старо и че днешното хибридно документално кино е тясно свързано с предишните поколения кинематографисти и с техните творчески възгледи.

2. СПЕЦИФИЧНИ ПОДХОДИ НА РЕЖИСУРАТА И НА МОНТАЖА В ХИБРИДНОТО ДОКУМЕНТАЛНО КИНО

Навлизането на звука в киното води до значителни промени в начина, по който се създават филмови образи и се организира филмовата индустрия. Комерсиализацията и стриктността на производствените стандарти стават все по-силно изразени, особено в Холивуд, където студийната система монополизира индустрията до 1948 г. т.е. под контрол е всеки етап от реализирането на продукцията⁴⁹. В Европа също властва една повече или по-малко идентична структура, само във Франция през това време се създават добри примери. Към края на периода (непосредствено

⁴⁷ Basil Charles Wright (1907 – 1987), вж.: <https://www.imdb.com/name/nm0942217/>, https://en.wikipedia.org/wiki/Basil_Wright.

⁴⁸ Raymond Egerton Harry Watt (1906 – 1987), вж.: https://en.wikipedia.org/wiki/Harry_Watt.

⁴⁹ След 1948 г. настъпва разрив на студийната система в Холивуд, след като Върховният съд на САЩ постановява, че вертикално интегрираната структура на филмовата индустрия представлява нелегален монопол и забранява на студиата да притежават собствени киносалони.

след войната) отново си пробива път новаторството. Основно чрез творците от италианския неореализъм, които създават оригинални, страстни филми с най-висока емоционална стойност и хибридна основа. Новата естетика, която върхлита европейското кино през 50^{-те} и 60^{-те} оставя следа върху творчеството на поколения режисьори и автори след това. Те късат клишетата и залагат на артистичните иновации, движат камерата почти инстинктивно, необичайно, монтират в разрез с всички правила, играят си с продължителността на филмите, правят каквото си поискат, но винаги остават верни на стила си. Това са гениалните Жан-Люк Годар⁵⁰, Франсоа Трюфо⁵¹, Луи Мал⁵², Ален Рене⁵³ и други от Френската нова вълна, която вдъхва енергия и новаторски идеи на епохата.

Някои творци, от своя страна, разглеждат връзката между реалността и фикцията по по-различен начин, който запазва вниманието към референтната стойност на изображението. Те се насочват към хибридни форми на документално съдържание не с цел да потвърдят тяхната взаимозаменяемост, а за да изследват многобройните отношения, които посредничат между действителността и образа. Така хибридният документален филм открива изцяло нова фаза в историята на киното, тъй като постига това, което Дирк Айцен описа като склонност към намеса, а то съставлява *„ключовата разлика между документалните и игралните филми“*. Документален е този, който *„изобразява пространство, където нашите действия биха имали някакво значение“*⁵⁴. Хибридните филми понякога оформят чисти усещания – визуални, звукови, обръщайки киното с главата надолу. И чрез деструктуриране на монтажните конструкции проектират светове, където фигури и цветове се появяват, изчезват и се трансформират.

⁵⁰ Jean-Luc Godard (1930 – 2022), вж.: <https://www.imdb.com/name/nm0000419/>.

⁵¹ François Roland Truffaut (1932 – 1984), вж.: <https://www.imdb.com/name/nm0000076/>.

⁵² Louis Malle (1932 – 1995), вж.: <https://www.imdb.com/name/nm0001501/>.

⁵³ Alain Resnais (1922 – 2014), вж.: <https://www.imdb.com/name/nm0720297/>.

⁵⁴ Eitzen, Dirk. Documentary's Peculiar Appeal. In: Anderson, J. D. and Anderson, B., ed. 2005. Moving Image Theory: Ecological Considerations. Carbondale, Southern Illinois UP, 2005, p. 180.

Най-често авторите прилагат комбинации от разнообразни средства. Това всъщност е съвкупност от подходи, които различни школи или тенденции развиха и направиха популярни. Cinema vérité, директното кино, киното с наблюдение, антропологичният или етнофилмът са едни от най-разпознаваемите, които исторически замениха идеята за „документален филм“ от 60^{-те} години на миналия век. Терминът „документален“ носи силни нотки на истина, свързани с идеята на Дзига Вертов за Киноправдата. Въпреки че истината не е изчезнала, авторите са готови да признаят, че заснемането на реалността също се променя. Присъствието на камерата не бива да се пренебрегва, включително ефектът, който тя създава върху документираното пространство. Често автентичността се постига не защото показва реалността, а тъй като записва намесата на режисьора в дадения непознат свят и няма недвусмислен знак къде започва и свършва „участието“ му.

Зрителят не просто наблюдава и регистрира видяното на екрана, а активно „участва“ в развитието на историята, която му въздейства и го кара да създава свой вътрешен свят, подчинен на специфичните елементи. Хибридният филм разчита на внимателно и продължително наблюдение, креативност, задълбочени разсъждения и опит, които водят до уникални идеи. Персонажите са насърчавани да бъдат себе си в своята естествена среда, без да бъдат провокирани, за да могат да се преоткрият и да покажат своите индивидуални психологически и духовни качества. Камерата е на минимално разстояние от участниците, сливайки се с тях и навлизайки в техния индивидуален и колективен свят, изпълнен със социални, битови, икономически проблеми, които предизвикват емоционални и психологически реакции. Тя се превръща в субективен поглед, който визуализира характери, чувства и представи за света. Чрез естественото саморазкриване на натурата се разкрива първичната основа на документалната стилистика. Образната организираност се подчинява на драматургичната линия, изразяваща основни закономерности, свързани с

филмовия процес. Тези закономерности са доста разкрепостени в съвременните разбирания за документалистиката и фикция. Автентичността доминира в естетиката на чистото кино и тя става негова изразителна основа, като моделира повествованието и чрез сложността на внушения създава художествена реалност.

Движението Догма 95 се появява в момент, когато експериментите в областта на киното изглеждат изчерпани, а правилата на играта са диктувани от Холивуд и буржоазния свят. В края на ХХ век киноиндустрията се възприема по-скоро като нещо масово, изискващо големи инвестиции. Разбира се, всяка закономерност има своите изключения – режисьори като Дейвид Линч и Куентин Тарантино успяват да формират своя собствен киноезик и да останат комерсиално успешни. Затова не е изненадващо, че „бунтът“ за промяна идва от студент Копенхаген. През март 1995 г. четирима датски режисьори, водени от вече известния и награждаван Ларс фон Триер⁵⁵, обявяват манифеста на опозиционно направление Догма 95⁵⁶. Целта е да се противодейства на комерсиализацията и конформизма в киноиндустрията и да се насърчава по-голяма свобода и креативност в създаването на филми. Движението предизвиква силни реакции и дискусии. Някои го приветстват като революционно и освобождаващо, докато други го критикуват като ограничаващо и претенциозно. Експериментите във всяко отношение, натуралността във всичките ѝ измерения понякога са трудни за разбиране. Оценката на зрителите може да е подвластна на първично възприятие, а не на дълбоко осмисляне на видяното. Историята показва, че на хибридните форми често им е трябвало време, за да получат подобаващото им се внимание. И да се превърнат в емблеми.

⁵⁵ Lars Trier (p. 1956), вж.: https://en.wikipedia.org/wiki/Lars_von_Trier, <https://www.imdb.com/name/nm0001885/>.

⁵⁶ Вж.: https://en.wikipedia.org/wiki/Dogme_95.

2.1. ТЕНДЕНЦИИ В ПРИЛАГАНЕТО НА РАЗЛИЧНИ МОНТАЖНИ ПРАКТИКИ В ХИБРИДНИ ФИЛМИ

Вече няколко пъти бе споменато за значимостта на новаторското направление Cinema vérité в съвременното хибридно кино. Началото е поставено с *Хроника на едно лято* (1961, *Chronique d'un été*)⁵⁷ на режисьорите Жан Руш⁵⁸ и Едгар Морен⁵⁹. Широко признат като структурно и монтажно иновативен и емблематичен за комбинирането на техники от документалното кино и фикцията. Остава важен пример за силата на документалистиката да изследва и разбира сложните социални явления. *Хроника на едно лято* получава положителни отзиви от критиците и публиката заради своя нетрадиционен подход и дълбок анализ на обществените настроения. Днес филмът е признат за класика в хибридно документално кино и оказва влияние върху много последващи проекти.

2.1.1. ПОСТИЖЕНИЯ ОТ УНГАРСКОТО ДОКУМЕНТАЛНО КИНО

След филма *Фотография*⁶⁰, интересно е да се анализира и друг представител на унгарското документално кино – *Децата на Каин* (2014, *Káin gyermekei*)⁶¹ на режисьора Марсел Джеро⁶². Филмът е за трима мъже на средна възраст – Пал, Габор и Жолт, които в тийнейджърските си години са извършили убийства и са прекарвали 12-15 години в затвор за непълнолетни. Може да изглежда като импровизиран, защото документалният разказ на Джеро е „извадка“ от четиригодишно

⁵⁷ *Хроника на едно лято* (1961, *Chronique d'un été*), реж. Жан Руш и Едгар Морен, Франция, вж.: <https://www.imdb.com/title/tt0054745/>, https://en.wikipedia.org/wiki/Chronicle_of_a_Summer.

⁵⁸ Jean Rouch (1917 – 2004), вж.: <https://www.imdb.com/name/nm0745541/>.

⁵⁹ Edgar Morin (р. 1921), вж.: <https://www.imdb.com/name/nm0602841/>.

⁶⁰ *Фотография* (1973, *Fotográfia*), реж. Пал Жолнай, Унгария, вж.: <https://www.imdb.com/title/tt0068604/>.

⁶¹ *Децата на Каин* (2014, *Káin gyermekei*), реж. Марсел Джеро, Унгария/Франция, вж.: <https://www.imdb.com/title/tt3914482/>.

⁶² Marcell Gerö (р. 1978), вж.: <https://www.imdb.com/name/nm2155793/>.

съжителство със семействата. Премонтираната версия на *Децата на Каин* всъщност е алегория на „истинския“ филм – заснемане на реалността с нейните случайни и рутинни, единични и повтарящи се, индивидуални и социални дейности. Не може да се каже, че целта на режисьора е била да търси мотивите за престъпленията, но е ясно, че признанията са дошли случайно и неочаквано през годините на снимки. И именно те могат да хвърлят известна светлина върху обстоятелствата, а сегашният живот на порасналите участници изглежда значително неопределен. Джеро подчертава, че е тяхно решение да останат затворени в собствените си светове. Това е най-трагичната последица от лишаването им от свобода, по-трагична от извършените деяния в миналото⁶³. И в този ред на мисли отговорността пред документалистиката става по-всеобхватна – къде е границата между автентичност и режисьорската намеса, колко са широки възможностите да се показва действителността?!

Пренебрегвайки историческите препратки към разказаните събития, както фикцията, така и документалността целят описание на персонажите, субективно или обективно, и се опитват да предизвикат съчувствие у зрителите. Те едновременно разказват историята и разкриват как хората живеят с миналото си в настоящето. Очевидно е, че приетите за традиционни и предимно технически знаци на действителността не разграничават документалните филми от художествените. Така също, в ерата на видимостта, границата между частното и публичното се изпарява. Ако това, което е публично споделено или публикувано, е това, което съществува, референтната основа на изображенията не може дори да бъде формулирана: индексът на реалното (каквото и да означава) би бил равносилен на картина (фикционална или документална), която би могла да се споделя във визуалните медии. Реалността на образа може да бъде реферирана само в практиката, като има за цел да съпътства и оценява

⁶³ Интервю на Анна Молнар с Марсел Джеро, 03.12.2014, публикувано в: <https://magyar.film.hu/filmhu/magazin/gero-marcell-on-ult-tokolon-a-80-as-evekben-interju-gero-marcell-kain-gyermekei> [посетен 10.02.2025, преведен на англ. език].

образите. Следователно, ако има етика на изображението, тя може да санкционира само разпространението на изображения, не и създаването им. Но етичният въпрос, който *Децата на Каин* повдига, има друга страна. Филмът е имунизиран срещу разделението частно/публично, тъй като изцяло зачита личните права на тримата герои. Режисьорът официално и по същество се е съгласил с тях – могат да спрат снимките по всяко време, когато сметнат, че някой от екипа е натрапчив или несправедлив. Ако се чувстваме неспокойни, докато гледаме филма, това не е толкова заради това, което казват или правят; по-скоро сцените изследват зоната ни на комфорт и поставят под съмнение мислите ни за света, за етичното измерение и може би дори за това кое е правилно или грешно. Това е неизказаното във филма. Подходът на Джеро е по-симпатизиращ, отколкото открито обективен и дистанциращ – той ангажира зрителя както интелектуално, така и емоционално.

2.1.2. ПОЕТИКАТА В ЛИТОВСКОТО ДОКУМЕНТАЛНО КИНО

Отново благодарение на една панорама и пътуване, реших да включа в това изследване някои особености на литовската кинематография, свързани с нейното развитие и адаптация към историческите обстоятелства. Стремешът да се заобиколи цензурата е една от основните движещи сили, които формират характерния стил на документалното кино в Литва. За да преодолеят ограничената свобода на изразяване, авторите използват различни монтажни техники и поетични експресии. Те създават визуални метафори, асоциации и алюзии, които придават на филмите множество значения и интерпретации. Това позволява на зрителите да открият по-дълбок смисъл, който надхвърля повърхностното и директно съдържание. Абстракциите често служат като инструмент за артистични търсения и експериментиране с формите. Така кинорежисьорите могат да изразят своите идеи по начин, който е труден за цензуриране. Чрез употребата на

смесени монтажни подходи, визуални и поетични символи, се сътворяват значими произведения, които остават следа в история на литовското кино.

Въпреки различния социално-исторически контекст, *Мечти на столетници* (1969, *Šimtamečių godos*)⁶⁴, *Пътуване в мъгливи земи* (1973, *Kelionė įki lankomis*)⁶⁵ и *Сама* (2001, *Viena*)⁶⁶ са представители на традициите в литовското документално кино. Това включва поетични измерения, визуални асоциации, липса на ясна повествователна монтажна структура, както и отношение към обикновения човек и неговите необикновени пространства. С кинопортретите на своите персонажи, Робертас Верба, Хенрикас Шаблявичюс и Аудриус Стонис показват до каква степен тези хора са вградени в света, който ги заобикаля. Семейството, обществените норми и историческите събития оказват трайно влияние върху живота на всеки от нас. Следователно е трудно да се определи границата, където приключва личната история и започва колективната, както и обратното. Политическите и социални промени заедно с технологичният и индустриален прогрес се наслаждат. Тези три документални филма свидетелстват за преходността на човешката идентичност и значението на корените в съвременния свят. И формулата за изцяло визуално предаване на всичко това е чрез смесване на всякакви творчески виждания, монтажни решения и елементи от различните видове кино. Хибридността (точната комбинация) е тази, която е способна да показва пространствените изменения и аспекти от миналото, настоящето и предполагаеми бъдещи такива в човешкото битие.

⁶⁴ *Мечти на столетници* (1969, *Šimtamečių godos*), реж. Робертас Верба, Литва, вж.: <https://www.imdb.com/title/tt5666212/>;

достъпен на: <https://www.lrt.lt/mediateka/irasas/5792/dokumentinis-filmas-simtameciu-godos>.

⁶⁵ *Пътуване в мъгливи земи* (1973, *Kelionė įki lankomis*), реж. Хенрикас Шаблявичюс, Литва, вж.: <https://www.imdb.com/title/tt5666994/>.

⁶⁶ *Сама* (2001, *Viena*), реж. Аудриус Стонис, Литва, вж.: <https://www.imdb.com/title/tt0288875/>;
достъпен на: <https://youtu.be/q4DgvF18qHU>.

2.2. ХАРАКТЕРИСТИКА НА МОНТАЖНАТА СТРУКТУРА ПРИ ФИЛМИ С КОМПОЗИРАН АРХИВЕН МАТЕРИАЛ В ПОВЕСТВОВАНИЕТО

В съвременното игрално кино умело се съчетават в монтажни секвенции документални кадри от хроники, които обогатяват сюжета и подкрепят идеите на автора, свързани с драматургията на филма. Подобно на това, в структурата на документални филми се използват възстановки (примери са разгледани в точка 2.3), които визуализират събития и факти от различни периоди. Целта е зрителят да бъде напълно потопен в атмосферата на представения исторически контекст. Комбинацията от документални факти и художествени елементи трябва да предизвиква силни асоциации и реалистични усещания за конкретно време и място, отразявайки многообразните проявления на живота.

Първо, ще обърна внимание на един игрален филм – *Скрит живот* (2019, *A Hidden Life*)⁶⁷, в който освен майсторски композиран архивен материал, и режисьорският подход, и заснемането, и монтажните решения са направени по всички стандарти на документалистиката. Всъщност великолепната киносмесица и експериментите са присъщи за цялото творчество на големия режисьор Терънс Малик⁶⁸.

2.2.1. ПОГЛЕД КЪМ ТВОРЧЕСТВОТО НА КРИС МАРКЪР

Една от най-пъстрите личности във френското кино, едновременно режисьор, журналист, есеист, преводач, илюстратор, поет, фотограф, Крис

⁶⁷ *Скрит живот* (2019, *A Hidden Life*), реж. Терънс Малик, САЩ/Германия/Австрия, вж.: <https://www.imdb.com/title/tt5827916/>.

⁶⁸ Terrence Frederick Malick (p. 1943), вж.: <https://www.imdb.com/name/nm0000517/>.

Маркър⁶⁹ непрекъснато се опитва да разшири артистичните измерения, като смело ги прекрива. Основен филм в неговото творчество, *Пустата* (1962, *La Jetée*)⁷⁰, представлява футуристичен разказ за постядрен опит от бъдещето. За своите изследвания учени избират мъж, който се свързва с мистериозната жена и открива, че смъртта на човек на летище Орли е неговата собствена. Абсолютен експеримент, с който режисьорът получава световно признание за новатор. Маркър прави различни филми-есета, различни от документален филм, които дават достъп до вътрешния му свят чрез задкадров глас. Тази кинематографична форма позволява да изразява мислите си от първо лице. Монтажът на филмите често обединява различни изображения, следвайки една логика, напомняща на свободни асоциации.

Така хибридно кино се разгръща като начин на мислене и визуално отговаря на въпроса „*Какво е киното?*“, без да крие производствените си тайни, а напротив – разкрива ги. Понякога видими и предполагаеми несъвършенства, грешки или неуспехи напомнят, че авторът чрез експеримента на екрана е тествал нещо. Предпочитайки абстрактните форми, цветовете, техните текстури и нетрадиционния монтаж, тези заглавия се свързват с пластичните изкуства (толкова важни за авангардните режисьори от 20^{-те} години), с живописата, фотографията, но и с музиката и поезията. Така също новаторските решения, понякога груби и несъвършени, предлагат един привилегирован вход към създаването на филм, тъй като показват киното свободно. Нетипичните движения на камерата, липсата на фокус, нарушаването на ритъма играят с очакванията за възприятието и подсещат, че кинематографичното движение е илюзия. Като канят зрителя да се остави да бъде отнесен от сетивния поток на образите, които не го принуждават да ги разбира еднозначно, а се отварят за всякакви интерпретации и въображения. Освободени от търговски

⁶⁹ Christian-François Bouche-Villeneuve (1921 – 2012), вж.: <https://www.imdb.com/name/nm0003408/>, https://en.wikipedia.org/wiki/Chris_Marker.

⁷⁰ *Пустата* (1962, *La Jetée*), реж. Крис Маркър, Франция, вж.: <https://www.imdb.com/title/tt0056119/>.

интереси, експерименталните практики дават поле за креативност и безкрайни възможности. В ерата на дигиталните технологии хибридните филми откриват (отново) цял набор от техники, увековечили първоначалната магия на киното. Те се базират на необуздан порив, където съграждането и разрушаването, събирането и разместването, изследването и анализирането са основните аспекти на едно и също желание – творчеството.

2.2.2. ПРИМЕРИ ОТ ФИЛМОГРАФИЯТА НА АНЪЕС ВАРДА

Тук е мястото да се отбележат два филми на великата Анъес Варда⁷¹, по-нататък в това изследване ще стане отново въпрос за нейната забележителна филмография. Дебютният филм на Варда е *Ла Поант Курт* (1954, *La Pointe Courte*)⁷², смятан за предвестник на Френската нова вълна. Ето какво споделя тя в интервю от 2014 г.:

*„Наричаха ме „баба“ на Новата вълна още след първия ми филм, „Ла Поант Курт“, направен през 1954-а. По онова време никой от Трюфо, Годар все още не беше снимал. Филмът ми беше толкова радикален, че момчетата от „Кайе дьо синема“ дори не го искаха, те бяха почувствителни към предложенията на американското кино. Изобщо не бях в тяхната група за анализи и разсъждения...“.*⁷³

⁷¹ Arlette Varda (1928 – 2019), вж.: <https://www.imdb.com/name/nm0889513/>, https://en.wikipedia.org/wiki/Arlette_Varda.

⁷² *Ла Поант Курт* (1954, *La Pointe Courte*), реж. Анъес Варда, Франция, вж.: <https://www.imdb.com/title/tt0048499/>, https://en.wikipedia.org/wiki/La_Pointe_Courte.

⁷³ Цитат от интервю на Никола Майл, Разговор с Анъес Варда, 18 март 2014, вж.: <https://arturbanacollectif.com/wp-content/uploads/2022/10/Intervyu-s-Varda.pdf> [посетен 02.2025].

2.2.3. ИЗ ПРОИЗВЕДЕНИЯТА НА ВЕРНЕР ХЕРЦОГ

Филмите на Вернер Херцог⁷⁴, един от най-влиятелните и иновативни режисьори на нашето време, са характерни с уникални персонажи и локации, визуални и тематични експерименти, които се движат по границата на фикцията и документалното. В *Гризли мен* (2005, *Grizzly Man*)⁷⁵ немският режисьор разказва историята на Тимоти Тредуел, натуралист, който живее сред мечки гризли в Аляска. Монтираните фрагменти от гласовите записи на натуралиста помагат да се разкаже историята от първо лице. Ритъмът следва разказа динамично и се променя спрямо представената информация.

Обръщам внимание на още един филм на Вернер Херцог, който не е от много популярните в творчеството му. Границата между автентичността (и дали изобщо съществува) и изкуствеността е тема, която режисьорът изследва по уникално провокативен начин в *Семейна Романтика ООД* (2019, *Family Romance, LLC*)⁷⁶. Сниман нарочно в нискобюджетен стил, наподобяващ продукцията от времето на Догма 95, филмът изследва темата за разликата между изпълнение и действителност. В интервю от 2020 г. Херцог прави следното представяне:

„Той е толкова автентичен, има директен подход и звучене. Усещането е, че гледате напълно документален филм, но всяко нещо, което виждате, е предварително написано, всички са актьори...“.⁷⁷

Режисьорът откровено описва своя филм като игрален, заснет и монтиран в документалната стилистика.

⁷⁴ Werner Herzog Stipetić (p. 1942), вж.: <https://www.wernerherzog.com/>, <https://www.imdb.com/name/nm0001348/>, https://en.wikipedia.org/wiki/Werner_Herzog_filmography.

⁷⁵ *Гризли мен* (2005, *Grizzly Man*), реж. Вернер Херцог, САЩ, вж.: <https://www.imdb.com/title/tt0427312/>, https://en.wikipedia.org/wiki/Grizzly_Man.

⁷⁶ *Семейна Романтика ООД* (2019, *Family Romance, LLC*), реж. Вернер Херцог, САЩ, вж.: <https://www.imdb.com/title/tt10208194/>.

⁷⁷ Цитат от Werner Herzog presenta *Family romance, LLC*, 26.12.2020, вж.: https://youtu.be/I12_f-VnhFg, на 1:08 мин. [посетен 10.02.2025]

2.3. ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ МЕЖДУ МОНТАЖНИ ПРИНЦИПИ И НЕТРАДИЦИОННИ РЕШЕНИЯ ПРИ СЪЗДАВАНЕ НА ВЪЗСТАНОВКИ В ДОКУМЕНТАЛЕН ФИЛМ

Филмовият критик и теоретик Бил Николс⁷⁸ различава два сходни източника на познание, като единият от тях е форма на изкуство, използвайки термина „фабрикувам“. Макар в общия смисъл тази дума да се счита за неетична практика, в киното тя означава основен принцип, върху който се изгражда изкуството. Документалното кино обаче сякаш не заема твърда позиция по този въпрос. То отразява живота такъв, какъвто е, но също така създава специфичен естетически език, чрез който изразява мнение и отношение. Гъвкавостта и приложимостта на документалното кино проправят пътя му към широката аудитория на медийно съдържание. В резултат се появяват хибридни филми, където възстановките заемат централно място. Предполагаемо, те са популярни сред публиката, защото използват стилистични маниери на разказ, типични за художественото кино. Това е добре дошло за популяризирането на документалното кино. Некомфортното средно положение между постановъчна измислица и истина не пречи напоследък все по-силно да се осъзнава значимостта на този вид кино. Това важи с пълна сила и за игралното кино, когато фикцията е подпомогната от архивни кадри например. Във времена на културно-медийна конвергенция разковничето към вниманието на публиката се крие именно в тази симбиоза. Платформи като Vice и Mubi ще възникват, защото подобно игрално-документално съдържание винаги ще бъде от особен интерес. Това всъщност е пример за адаптивността на тази форма към новите канали и начини на представяне.

⁷⁸ Nichols, Bill. *Speaking Truths with Film: Evidence, Ethics, Politics in Documentary*. University of California Press, 2016, p. 14.

2.3.1. ВЪЗСТАНОВКАТА КАТО СРЕДСТВО ПРОМЕНЯЩО ДЕЙСТВИТЕЛНОСТТА

Възстановките, разбира се, имат основно съвсем друга функция – да пресъздават събития от всякакъв характер по възможно най-достоверен начин. Онагледяването показва какво се е случило в действителност. Връщайки се към историята на документално кино като повратен момент може да се определят 80^{-те} години на XX век, когато все по-влиятелно в наратива се използват реконструкции на факти. *Тънка синя линия* (*The Thin Blue Line*)⁷⁹ от 1988 г., режисиран от Ерол Морис⁸⁰, е революционен в това отношение. Филмът разглежда случая на Рандал Адамс, който е осъден за убийството на полицаи Робърт Ууд в Далас, Тексас, през 1976 г. Още самото начало се усеща, че филмът е с различно темпо от характерното за такъв тип истории. Спокойният монтажен ритъм е в противоречие с криминалния разказ, но пък също създава особено напрежение и очакване за различен край. Морис използва интервюта, архивни кадри и оригинално направени възстановки на събитията. Благодарение на пресъздадената фактология, под съмнение са поставени доказателствата, спорните показанията на очевидец и процеса, които водят до присъдата на Адамс. Визуалният стил, приложен от Морис, определено е минималистичен, но ефективен. Именно на принципа на съпоставяне режисьорът успява да предаде сложността на случая и важността в търсене на истината. *Тънка синя линия* е важен пример, демонстрирайки силата на документалното кино да разкрива истини и да коригира несправедливости.

⁷⁹ *Тънка синя линия* (1988, *The Thin Blue Line*), реж. Ерол Морис, САЩ, вж.:

<https://www.imdb.com/title/tt0096257/>, [https://en.wikipedia.org/wiki/The_Thin_Blue_Line_\(1988_film\)](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Thin_Blue_Line_(1988_film)).

⁸⁰ Errol Mark Morris (р. 1948), вж.: <https://www.imdb.com/name/nm0001554/>, <https://errolmorris.com/>.

2.3.2. ИГРАЛНО-ПОСТАНОВЪЧНИ ЕПИЗОДИ В ТРИ БЪЛГАРСКИ ДОКУМЕНТАЛНИ ФИЛМА

В документалното кино, когато се говори за действителен образ или събитие от миналото, режисьорът може да го пресъздаде през своя субективен поглед на творец. Въпреки че налице е дадена фактология, художествената постановка не е задължително да е изградена точно по нея, а да бъде пресътворена. Важното е да носи силен емоционален заряд, да води към по-дълбоко ниво на сензитивност и като втори план да е информацията за епохата. В българското документално кино има добри примери за това какво е влиянието на игралната възстановка, когато в нея се наблюдава повече личното авторско виждане.

Филмът *Загадката Веда Словена* (2012)⁸¹ с режисьор Анри Кулев⁸² не се вмести в едно определение – той е документална симбиоза от много адекватни игрални възстановки със силни актьорски превъплъщения и голямо количество архив, представен по разнообразен начин и чрез полиекрани, и чрез анимация и рисунки... В интервю за списание „Кино“⁸³ Анри Кулев споделя: *„За да можеш успешно да кръстосваш, трябва да владееш отлично формата. Или да се опитваш да я овладееш, усилено експериментирайки, защото сам по себе си хибридът винаги е експеримент. Така е и в киното, особено в първите му десетилетия. Хибридни са филмите и на Мелиес, и на Дзига Вертов, да не говорим за хибридицето на Бунюел и Дали – „Андалуското куче“. Във филмите на гениите формалното търсене е основен закон. А като че ли в изкуството най-точното определение на хибрид е съчетание на формите“.*

⁸¹ *Загадката Веда Словена* (2012), реж. Анри Кулев, България, вж.: <https://www.imdb.com/title/tt5337964/>.

⁸² Анри Кулев Андреев (р. 1949), вж.: <https://www.imdb.com/name/nm0474494/>.

⁸³ Цитат от разговор с Анри Кулев, Светослав Драганов и Тонислав Христов, *Хибридни форми – актуални търсения в съвременната българска кинодраматургия*, сп. „Кино“, бр. 1, 2020, с. 3, достъпно на: https://spisaniekino.com/images/archive/spisanie.kino.1946-2020/2020/KINO_2020_1_text_OK.pdf.

В следващото българско заглавие възстановките също са ключов елемент от филмовата композиция, в още по-наситен емоционален контекст. *Чувство за непоносимост* (2018)⁸⁴ с режисьор Боя Харизанова⁸⁵ е посветен на живота и творчеството на писателя-дисидент Георги Марков. Богатият архивен материал е основен елемент в цялата структура на филма и има значителен принос за достоверното представяне на събитията и политическа обстановка в България по онова време. Това сливане на документални и художествени елементи прави разказа ярък, създава чувство на нежност и дълбоко вълнува.

Третият български филм в тази точка с ярки примери за игрално-постановъчни епизоди е *Отмъстителката* (2024)⁸⁶. Плетеницата от постановъчни сцени, архив, живописни кадри и интервюта прави *Отмъстителката* стегнат, логичен и естетичен хибриден документален филм. Балансът от изразни средства и образност помага на зрителя да съпостави историческите преломи с личната драма на тази млада жена, избрала отмъщението като изход.

2.3.3. ЕДНА ИСТОРИЯ В ХИБРИДЕН ДОКУМЕНТАЛЕН И В ИГРАЛЕН ФИЛМ

„Еволюцията на историята на филмите в киното доказва, че границите между документалния и игралния филм никога не са били непроницаеми и се променят значително от една епоха в друга и от едно национално производство до друго.“⁸⁷

⁸⁴ *Чувство за непоносимост* (2018), реж. Боя Харизанова, България, вж.: <https://www.imdb.com/title/tt10006274/>.

⁸⁵ Боя Харизанова (р. 1981), вж.: <https://natfiz.bg/member/boya-harizanova/>.

⁸⁶ *Отмъстителката* (2024), реж. Ралица Димитрова, България, вж.: <https://bplusfilm.com/otmastitelkata/>.

⁸⁷ Омон, Ж., Мари, М. Теоретичен и критически речник на киното. Колибри, София, 2009, с. 61.

Моментът е подходящ да се каже нещо като кратко обобщение – хибридните форми в киното съчетават „традиционни“ елементи с различни художествени техники и наративни структури. Така се създават филми, които не само информират и документират реалността, но и предлагат по-дълбоко и емоционално въздействие върху зрителите. В тази част ще обърна внимание на събития, които са реконструирани и в документална, и в игрална форма.

В днешно време динамичните процеси в развитието на обществото водят и до идейни и естетически преобразования в него. Те са свързани с търсения, които отразяват нова зрялост на мислене в творчеството на авторите документалисти, участващи в обмена на духовни ценности и интерпретации на света около нас. Отделните теми, във връзка с определена проблематика, могат донякъде да показват дадени предпочитания на режисьора. Разнообразието на художествените компоненти, генерират опорни драматургични точки, които също могат да разкрият вътрешния духовен свят на всеки автор. Тази качествена характеристика дава определена насоченост, обусловена от външни и вътрешни предпоставки, за пряката или косвена намеса на режисьора, който се движи в посока на друг тип кино.

3. РЕАЛНОСТ И ФИКЦИЯ В ХИБРИДНОТО ДОКУМЕНТАЛНО КИНО

Развитието на седмото изкуство като визуална комуникация и среда е директно свързано с възможността киното да пресъздава и да преформулира реалността. Това, което остава от стария дебат за границата между реалност и фикция, е въпросът за етичния поглед на режисьора спрямо референтната основа на филма. Днес документалното кино не се разграничава от игралното по отношение на използваната технология и наративно съдържание. Все пак от значение е естеството и интензивността

на реакцията на публиката. Документалните филми са по-склонни да предизвикват съмнения в отношението, стереотипите и конвенциите на зрителя, отколкото игралните. Както вече бе отбелязано, границата между игрално и действително случващо се на екрана все по-трудно се различава, дори по-често напълно изчезва. Пренебрегвайки историческите препратки към дадените събития както игралното кино, така и документалистиката целят описание на персонажите, обективни или субективни, и се опитват да предизвикат съчувствие у зрителите. Хибридният филм не се вписва в определена категория спрямо темата или повествованието. По-скоро става дума за художествена практика, която издига мостове между различните видове и жанрове в киното. И в повечето случаи тези творби нямат необходимост от ясна монтажна конструкция. Това им позволява да бъдат мощно средство за предаване на чувства и впечатления. В този смисъл, филмовата смесица изследва непознати пътища, където специфични елементи се превръщат в зона за сетивен опит, насочен към удоволствие и вътрешни реакции.

3.1. ПРИМЕРИ ОТ ФИЛМИ НА ЛЕОНАРДО ДИ КОСТАНЦО

Документалните филми на Леонардо ди Костанцо⁸⁸ впечатляват с особена необходимост от разказване на истории, не за описване на конкретни случки или проблеми, а за да се разкриват самите хората. Човекът е както обект, така и субект на неговите произведения. Заснетите лица демонстрират пред камерата отражение на ситуацията, в която живеят. Това не е самата реалност, а реалност, която влияе върху тях и която те разкриват. В ролята си на свидетел, Костанцо остава почти незабележим, служейки като връзка между субекта и зрителя. Начинът му на изследване и представяне на реалността го поставя сред добрите режисьор в

⁸⁸ Leonardo Di Costanzo (p. 1958), вж.: <https://www.imdb.com/name/nm0182450/>.

съвременното европейско кино. Нуждата му да достигне до крайности и да изследва индивидуалността е в основата да използва фикция в документалните си творби, като уважава човека и неговата същност. Анализите на произведенията му позволяват да се проучат особеностите между игрално и документално и по този начин от части да се отрази развитието на съвременното европейско кино.

4. ХАРМОНИЯ И ПОСТАВЯНЕ НА ГРАНИЦИ МЕЖДУ АВТЕНТИЧНО НАБЛЮДЕНИЕ НА ДЕЙСТВИТЕЛНОСТТА И РЕЖИСЬОРСКАТА НАМЕСА

Съвместното съществуване на документалното и художественото се приема като специфична тема за изследване. Когато тези елементи са комбинирани в структурата на едно произведение, става възможно да се разруши лесната опозиция между истина и лъжа. И на нейно място да се въведе сложно взаимодействие между тях, което е динамично и непредвидимо. Това е постоянно променяща се кинематографична форма и практика. В игралното кино се наблюдава тенденция към забавяне на монтажния ритъм на повествованието и удължаване на кадрите, с цел по-задълбочено разглеждане на човека и неговата среда. Това позволява по-детайлно проникване в духовния му свят.

През 2001 г. Иглика Трифонова⁸⁹, по това време е утвърден режисьор-документалист, представя *Писмо до Америка*⁹⁰ – впечатляващ хибрид на границата между фикция и антропологическо изследване. И най-ценното признание към филма е това на публиката, издържало дистанцията на времето. От кинокритиката е смятан за повратна точка в новото българското кино и често е изтъквана неговата значимост.

⁸⁹ Иглика Трифонова (р. 1957), вж.: <https://www.imdb.com/name/nm0872706/>.

⁹⁰ *Писмо до Америка* (2001), реж. Иглика Трифонов, България/Нидерландия/Унгария/Германия, вж.: <https://www.imdb.com/title/tt0262690/>.

4.1. ОТНОВО КЪМ АНЪЕС ВАРДА

Тук връщам отново към творчеството на удивителната Анъес Варда. „Това е моят проект: да снимам с едната ръка другата си ръка“ – гласов коментар от самата нея и същността на *Събирачите и аз* (заглавието на български от английското: *The Gleaners and I*; *Събирачите и събирачката* от оригиналното френско заглавие *Les glaneurs et la glaneuse*, 2000)⁹¹. Уникална комбинация от социален реализъм и артистичен подход, където се изследва практиката на gleaning (събиране на остатъци от реколтата), като същевременно се разглеждат социалните и икономически аспекти на бедността и консуматорството в съвременното общество. Коментарът на Варда в интервюто от 2014 г.:

„Настигнах младите със „Събирачите и аз“. Бях малко остаряла в представите на хората. Този филм докосна мнозина, защото засяга екологията и актуалните социални проблеми. Темата на филма, която беше по-важна от мен, наистина се обръщаше към младите, които на свой ред се позаинтересуваха от моето кино“.⁹²

4.2. ЕДИНЕНИЕТО В СИВИТЕ ГРАДИНИ

В средата на 70-те години на XX век се появява филм, който остава класика в „директното“ документалното кино. *Сивите Градини* (1975, *Grey Gardens*)⁹³ е многопластов филм, който изследва сложността на човешките взаимоотношения, социалния статус и индивидуалната идентичност.

⁹¹ *Събирачите и аз* (2000, *Les glaneurs et la glaneuse*), реж. Анъес Варда, Франция, вж.: <https://www.imdb.com/title/tt0247380/>.

⁹² Цитат от интервю на Никола Майл, Разговор с Анъес Варда, 18 март 2014, вж.: <https://arturbanacollectif.com/wp-content/uploads/2022/10/Intervyu-s-Varda.pdf> [посетен 02.2025].

⁹³ *Сивите Градини* (1975, *Grey Gardens*), реж. Алберт Мейзълс, Дейвид Мейзълс, Елън Ховде и Мъфи Майер, САЩ, вж.: <https://www.imdb.com/title/tt0073076/>, https://en.wikipedia.org/wiki/Grey_Gardens; достъпен на: <https://youtu.be/8glmZSupHgM>.

Авторите, братята Алберт и Дейвид Мейзълс⁹⁴, документират ежедневието на Голямата и Малката Еди (Big Edie и Little Edie), майка и дъщеря, които живеят в огромно, но запуснато имение в Ийст Хемптън, Лонг Айленд, наречено Грей Гардънс⁹⁵. Експресивната мощ на монтажа се крие в способността му да води зрителя към усещане за едновременното съжителство и взаимовръзката на участниците в едно и също представено пространство и време, независимо от вида кино. Те се вливат в монтажната композиция на филма като определящ фактор на повествованието.

IV. ТРЕТА ГЛАВА

1. ХАРАКТЕРИСТИКА НА ИЗБРАНИЯ МЕТОД ЗА ИЗСЛЕДВАНЕ

Обобщено казано, анализът на съдържанието е научно проучване на теоретична основа, чрез която се изучават и анализират обекти, явления и системи във всички области на живота. Процедурата на този начин на изследване се разработва по конкретен метод за всяко качествено проучване на дадено съдържание от материали и информация. Съвременните инструменти, предназначени за този вид анализ, се характеризират със специфики като класифициране, реалистичност, универсалност и т.н. Събирането и организирането на информацията е абсолютно необходимо условие. Също и пълноценното разбиране на динамичните процеси във всяка структура или тенденция, както и идентифициране на начините, по които тези движения се приспособяват към бързите промени в обществото.

⁹⁴ David Maysles (1931 – 1987), вж.: <https://www.imdb.com/name/nm0563100/>;
Albert Maysles (1926 – 2015), вж.: <https://www.imdb.com/name/nm0563099/>,
кратък коментар на Алберт Мейзълс за филма достъпен на: <https://youtu.be/o7djaBEye3o>.

⁹⁵ Вж.: <https://greygardensonline.com/>.

2. СЪДЪРЖАТЕЛЕН АНАЛИЗ СПОРЕД СПЕЦИФИКАТА НА МОНТАЖНАТА КОНСТРУКЦИЯ В РАЗЛИЧНИ МОДИФИКАЦИИ

Съвременната документалистиката обхваща голяма част от методите за заснемане и монтиране, присъщи на игралното кино. Към тези средства се прибавят и модерните тенденции за употреба на виртуална реалност в документалното кино. Въпреки това в по-голямата си част публиката все още продължава да предпочита „особената привлекателност“ на действителния свят, спрямо необятното нереално пространство, което тези похвати съумяват да създават. Присъствието на подобни нови елементи в документалното кино трансформират личното кинопреживяване на зрителя – то се превръща в хибридно (художествено и субективно), и е част от структурата на сложно семиотично общуване и обмен на емоции, размисли, идеи и опит. В резултат се осъществява процес на съзряване на общност от зрители, които макар и ситуирани в различно време и пространство, са заедно във въобразена кинореалност.

Фестивалът в Клуж и утвърждаването на Новото румънско кино на световната сцена демонстрират, че популяризирането на национална кинематография изисква стабилна международна платформа, която да стимулира творческите усилия в глобалния филмов контекст. Това явление се наблюдава в Румъния в началото на ХХІ век. След падането на комунистическия режим през 1989 г., страната преминава през период на политически и социални промени (както и България!). Новото поколение режисьори започва да изследва сложностите на посткомунистическия обществен ред, корупцията, социалната несправедливост и бедност. Те показват живота на обикновените хора и техните борби в едно общество, което е в процес на трансформация. Филмите от т.нар. румънска нова вълна се отличават с реалистичен метод на снимане, естествено осветление, използване на непрофесионални актьори, натуралистични диалози, смесване на форми и монтажни подходи.

3. ДОПЪЛНИТЕЛНИ ПРИМЕРИ ЗА ХИБРИДНИ ФОРМИ ОТ БЪЛГАРСКОТО КИНО

На екрана съществува така нареченото субективно време. То изразява взаимоотношението на персонажите към протичащите на екрана събития. В зависимост от това отношение, съответно подлежи на удължаване или съкращаване. Само киното – единствено от изкуствата, работещи с визуални образи, може да изгради фигура на човек като фраза във времето. Намирането на спецификата на киното се случва през две перспективи: естетическа и семиотична. Постигната артистичност предполага признаването му в областта на естетическото въздействие и наличие на отличителни изразни средства. Понятия като „монтаж“, „мизансцен“, „фотографичност“ показват това. Киното като средство за комуникация обаче се определя от специфични техники като например възпроизвеждането на движение и звук и др. Всичко това води до обобщение, че в рамките на човешките езици, киното притежава ясни отличителни черти, които семиологията се опитва да дефинира и развие.

В настоящата дисертация няколко пъти давам примери от българското кино и в тази точка отново се обръщам към него. Винаги е имало чудни родни творби, в които смесица между видове и подходи е изведена изключително впечатляващо. Но ако преди са били отделни бисерчета, то в ново време са все повече. От миналото ще отбележа един от най-любимите ми филми *Слънцето и сянката* (1962)⁹⁶ на великия Рангел Вълчанов⁹⁷. В него поезия, музика, документално съзерцание, игрални постановки – хармоничното преплитане на всичко, от драматургия, през архитектура до експеримент, сътворяват абсолютно истинско кино. Това е естетика неподвластна на времето и пространството. И въпреки ограниченията от властта по отношение на участия на международни фестивали, филмът

⁹⁶ *Слънцето и сянката* (1962), реж. Рангел Вълчанов, България, вж.: <https://www.imdb.com/title/tt0176153>.

⁹⁷ Рангел Вълчанов (1928 – 2013), вж.: <https://www.imdb.com/name/nm0904401/>.

успява да спечели признания от редица престижни форуми, включително Наградата на ФИПРЕССИ и Медал за експеримент в областта на киното в Карлови Вари през 1962 г. И ще използвам Чешкия фестивал като връзка – един от най-старите в света А-категория (провежда се от 1946 г.)⁹⁸, между филма на Рангел Вълчанов и друг игрален от новото българско кино. През 2023 г. *Уроците на Блага*⁹⁹, режисьор Стефан Командарев¹⁰⁰, се завърна с три награди от Карлови Вари, в това число и „Кристалния глобус“ за най-добър филм. Едно от най-успешните заглавия от последните години, впечатлява с изключителна актьорска игра, заснета и монтирана в духа на документалистиката, но и изцяло в хармония с фикцията. Структурата е изградена от дълги кадри, които създават атмосфера на реализъм и дълбоко навлизане в личния свят на Блага. От филмографията на Стефан Командарев се вижда, че различните форми са умело овладяни. Много фини са съчетанията в тях според нуждите на разказа и изискванията на обстоятелствата. Подходите в документалните му филми също са израз на елегантно смесване между наблюдение, режисьорско виждане и монтажни принципи. Безспорно всичко това е плод на тандема Командарев-Алтъпармакова¹⁰¹. Ето какво споделя тя:

*„Добрият монтаж в игралното кино, минава през добрият монтаж в документалното. Някои документални филми са много по-трудоемки за работа, изискват дълъг период на монтаж, често пъти заснетият материал е между 50 до 100 часа. Документалният филм почти изцяло се структурира по време на монтажа. Колкото и да е добър сценарият му, животът си има своята логика и поднася изненади“.*¹⁰²

⁹⁸ Вж.: <https://www.kviff.com/en/about-the-festival/festival-description>. През годините и други български документални и игрални продукции са отличавани на фестивала.

⁹⁹ *Уроците на Блага* (2023), реж. Стефан Командарев, България/Германия, вж.: <https://www.imdb.com/title/tt27996716/>.

¹⁰⁰ Стефан Командарев (р. 1966), вж.: <https://www.imdb.com/name/nm0464526/>.

¹⁰¹ Едно от най-дълголетните, плодотворни и успешни партньорства между режисьор и монтажист в българското кино е това на Командарев и Нина Алтъпармакова (р. 1964, вж.: <https://www.imdb.com/name/nm1358909/>).

¹⁰² Цитат от Нина Алтъпармакова, вж.: <https://natfiz.bg/wp-content/uploads/2022/05/2.-rezyume-ot-dots.-d-r-N.-Altaparmakova.pdf> [посетен 15.02.2025].

V. ЗАКЛЮЧЕНИЕ

1. ИЗВОДИ

Една от целите на тази дисертация е да покаже, че документалното кино, в най-общия смисъл на понятието, винаги е общувало със своите корени като похвати и средства за изразяване. Черпило е от фикцията и е преминавало времевите граници между настояще и минало, между реалност и илюзия. Същото важи и обратно – за игралното, в което изначално е заложена необходимостта от документално наблюдение на действителността. За да може киното като цяло да достигне до различно ниво на разказване на истории и сюжети. Чрез вливане, чрез напасване и обединяване на методи от един вид в друг е постигнато хибридно състояние на съвременния филм. Но както стана ясно, то си го носи „по рождение“, днес е допълнено, анализирано и обобщено практически и донякъде теоретично. В пост-кинематографичния пейзаж „традиционните“ видове и форми, както и жанровете, скоро ще бъдат надминати от иновативни визуални произведения, докато терминологията сякаш изостава. Семиологията поставя на дневен ред въпроса за систематичното преразглеждане на понятийния апарат, поради структурната киносмесица.

Настоящият дисертационен труд се стреми да покрие резултати като систематизиране и научно обосноваване на монтажни принципи и подходи при използването на структурни елементи от игралното кино в хибридните документални филми. Исторически се проследяват начини за синтезиране на тези разнородни на глед принципи в двата вида кино. Освен това се дава обобщено определение на многообразния термин „хибриден“. Очертават се влиянията на монтажни решения в съвременните хибридни филми, като се отбелязват посоки към експериментиране в смесването на подходи. Субективно погледнато, считам, че тези цели са покрити и текстът има стойност в развитието на теоретичното поле на хибридните филмови форми.

ПРИЛОЖЕНИЯ

1. В тази част от дисертационния труд са публикувани 30 броя ИЛЮСТРАЦИИ ОТ АНАЛИЗИРАНИ ФИЛМИ.

2. НАУЧНИ ПРИНОСИ НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД:

- Конкретизиране многопластовите значения на термина „хибриден“ с оглед на днешната му масова употреба.
- Историческо проследяване и сравнения на различни художествени движения на хибридността между документалното и художествено кино.
- Аналитични и съдържателни описания на разнообразни хибридни примери от световното и българското кино.
- Представяне на малко познати експериментални форми и автори.
- След задълбочен исторически анализ се потвърждават свидетелствата, че смесването на подходи е явление, появило се със самото зараждане на киното.
- За осъществяване на теоретичния модел на изследваната проблематика се използва съдържателният анализ като подход, съдействащ за пълноценно разгръщане на метода.
- Разгледана е динамиката в исторически план на хибридният филм. Обсъден е спектърът на взаимоотношенията между документалната автентичност и творческата интервенция на режисьора.
- Изследването може да послужи за справочник, поради детайлното посочване на личности и заглавия в индексите с линкове към информация за тях, която може да се използва за обогатяване познанията в областта на киното и по-конкретно на филмовия монтаж.

3. СПИСЪК НА ПУБЛИКАЦИИ СВЪРЗАНИ С ДИСЕРТАЦИЯТА:

- Николова, Биляна. Поглед към реалното и хибридно в документалните филми. // Годишник 2023 НАТФИЗ „Кръстьо Сарафов“. НАТФИЗ, София, 2024, с. 146 – 154. ISSN: 1314-0760, COBISS.BG-ID – 1121233892, Национален референтен списък: ID № 4073.
- Николова, Биляна. Монтажни принципи от игралното кино в съвременните хибридни документални филми, Първа част: Реалност и фикция в документалното кино. // Списание КИНО, брой Февруари 2025. ISSN: 2815-3804, публикувана в: <https://spisaniekino.com/archive-kino/%D1%84%D0%B5%D0%B2%D1%80%D1%83%D0%B0%D1%80%D0%B8-2025.html>.
- Николова, Биляна. Монтажни принципи от игралното кино в съвременните хибридни документални филми, Втора част: Взаимодействие между монтажни принципи и нетрадиционни подходи при изграждане на драматургична линия. // Списание КИНО, брой Март 2025. ISSN: 2815-3804, публикувана в: <https://spisaniekino.com/archive-kino/%D0%BC%D0%B0%D1%80%D1%82-2025.html>.

ФИЛМОГРАФИЯ

Филмографията на дисертацията се състои от 115 филма и колекции от филми, подредени по азбучен ред.

БИБЛИОГРАФИЯ / ИЗПОЛЗВАНИ ИЗТОЧНИЦИ

Библиографията включва общо 90 източника, от които 20 печатни издания на български език, 30 – на английски език, 3 – на руски език; 27 електронни публикации на български език и 10 – на английски и френски език.

