

**НАЦИОНАЛНА АКАДЕМИЯ ЗА ТЕАТРАЛНО И ФИЛМОВО ИЗКУСТВО
„КРЪСТЬО САРАФОВ“**

**Факултет „Екранни изкуства“
Катедра „Филмова и телевизионна режисура и анимация“**

Мария Викторова Аверина

**МОНТАЖНИ ПРИНЦИПИ ПРИ ИЗГРАЖДАНЕТО НА
ДОКУМЕНТАЛНИ ФИЛМИ ОТ АРХИВНИ МАТЕРИАЛИ**

ДИСЕРТАЦИЯ

за присъждане на образователна и научна степен „доктор“

Научен ръководител: Проф. д-р Нина Алтъпармакова

София, 2023

СЪДЪРЖАНИЕ:

Въведение7

Първа част: Научно дефиниране на понятието архив.

1.1 Архивен филмов материал - дефиниране на понятието.....14

1.2 Видове архиви според целта на заснемането и използването.....18

1.3 Цели и начини на използване на киноархивите.....22

1.4 Видове монтаж.....22

1.5 Монтажни принципи – дефиниране на понятието.....25

Втора част: Исторически преглед на развитието на документални филми, създадени въз основа на архиви в световен и български контекст.

2.1 Използване на киноархиви в световното кино в исторически план. Първи прояви на кино цензура.....27

2.2 Създаването на първите документални филми и кинохроники в България.....29

- Първите прожекции на братя Люмиер в български контекст.....29

- Развитие на кинохрониката през различните периоди от съвременната история на България.....29

2.3 Съхраняването и реставрирането на архивите.....32

- Мисията на архивите и филмотеките.....32

- Съвременни онлайн платформи за съхраняване на архивни кадри.....35

Трета част: Филмовите архиви като основа за създаването на авторски документални филми в български и световен контекст. Монтажни

принципи и похвати, които са използвани при направата на разглежданите филми.

3.1 Български исторически филми – портрети, изградени въз основа на снимков материал и киноархиви.....37

- „Захари Стоянов“, реж. Юли Стоянов.....38

- „Стефан Стамболов – съзидателят и съсипателят“, реж. Светослав Овчаров.....45

- „Жертва на пешки“, реж. Асен Владимиров.....53

- „Breaking news“, реж. Асен Владимиров.....63

3.2 Изграждане на филми-есета от архиви на принципа на фрагментарния монтаж.

- „България база данни“, реж. Юли Стоянов.....66

- „Българско време“, реж. Юли Стоянов.....72

- „Опит за биография на лицето Х“, реж. Васил Живков.....74

- „Дворците на народа“, реж. Борис Мисирков, Георги Богданов.....76

- „Нощ и мъгла“, реж. Ален Рене.....80

- „Атомната енергия. Живот в страх и обещание“, реж. Марк Казънс.....86

3.3 Монтажни принципи при изграждане на документална филмова реалност от лични архиви (home video).

- Нови форми на изповедални документални филми, създадени въз основа на лични архиви88

- „Дневник“, реж. Давид Перлов.....89

- „Проклятие“, реж. Джонатан Кауег.....98

- Иновативни монтажни подходи при реконструиране на отминали събития и реалности чрез лични архиви. „Археология“ на архивите - „Безкрайни три минути“, реж. Бианка Стихтер.....104

- Изграждане на документален филм чрез архиви от камери за наблюдение и лични архиви: „Американско убийство. Семейството до нас“, реж. Джени Попълуел.....107

3.4 Изграждане на филми изцяло от архиви – между игралната структура и документалното наблюдение.

- „Бабий Яр. Контекст“, реж. Сергей Лозница.....111

- „Блокада“, реж. Сергей Лозница.....117

3.5 Филми създадени от киноархиви, чиято история е организирана чрез глас зад кадър.

- „Второто освобождение“, реж. Светослав Овчаров.....119

3.6 Монтажни подходи при конструиране на лична история, чрез която се осмисля контекста на историческата епоха

- „Любовна история от миналия век“, реж. Андрей Алтъпармаков.....123

3.7 Поставяне на даден проблем чрез съдбата на отделната личност

- „Биографична справка“, реж. Юли Стоянов.....128

3.8 Вграждането на архиви като носеща част от драматургията в съвременни български документални филми

- „Ще се видим при Айфеловата кула“, реж. Валентин Вълчев.....131

- „Татко прави мръсни филми“, реж. Йордан Тодоров.....137

3.9 Истина и фалшификация в документалното кино с лични архиви.

- „Рентгенова снимка на семейство“, реж. Фирузе Хосровани.....141

- „Историите, които разказваме“, реж. Сара Поли.....146

3.10 Монтажни принципи при съчетаването на оригинални архивни материали и дигитално обработени филмови архиви чрез иновативни техники.

- „Те няма да остаряят“, реж. Питър Джаксън.....148

Четвърта част: Монтажни решения при промяна на смисъла на архивни кадри, използвани в нов контекст. Монтажът на архиви като средство за пропаганда.

4.1 Първи опити за манипулация и показване на архив с обратен знак от целта на неговото първоначално заснемане

- „Падането на династията на Романови“, реж. Есфир Шуб.....156

4.2 Монтажното осмисляне – постигане на ново емоционално въздействие на архивния филмов материал чрез използването на глас зад кадър.

- „Обикновен фашизъм“, реж. Михаил Ром.....159

4.3 Монтажни подходи при изграждане на документални филми и сериали въз основа на архиви.

- Изграждане на документален сериал от лични архиви и публични архиви от медиите – „Дива, дива страна“, реж. Маклейн Уей и Чапман Уей.....163

Пета част: Творчески и монтажни предизвикателства и решения в моя личен опит при работата с архиви по мои документални филми.....168

Заклучение.....173

Филмография.....176

Библиография.....178

ВЪВЕДЕНИЕ

“Времето във формата на факт! Отново го напомням. За мен хрониката е идеалното кино: виждам в нея не само начин да се снима, но и начин животът на бъде възстановен, възсъздаден.”

Андрей Тарковски

Настоящата дисертация е свързана с тема, с която съм се срещала в своята режисьорска практика от самото начало, но през последните няколко години тя стана за мен особено актуална. Навлизайки в документалното кино, гледайки и правейки филми, в които се използват архивни кадри, постепенно започвах да усещам смисловата и емоционална сила на архива и се опитвах да разбера откъде идва тя. За първи път използвах видео архиви в първия си студентски документален филм, посветен на семейство, пострадало от наводненията през 2005 г. Архивните кадри придадоха една друга истинност и дълбочина на филма, които иначе нямаше как да постигна. Чрез тези кадри филмът придоби много по-голям смислов и визуален заряд. Тогава осъзнах, че архивните кадри могат да пресъздадат отминали събития с несравнимо по-голяма сила, емоционална наситеност и конкретност, отколкото само устният разказ на даден герой.

Днес в епохата след пост-модернизма, характеризираща се с множественост на гледните точки, темата за архивните материали като източник на достоверност е особено важна когато става дума за отминали събития. В релативистичното време, в което живеем, сред множеството гледни точки, понякога е трудно да намерим нашата собствена, както и да разберем коя е житейската и историческа истина. В тези търсения на истината документалните филми, създадени от архиви, могат да бъдат особено ценни и полезни.

В България през последните 30 години се направиха много документални филми, които се опитват да осветлят и осмислят епохата на комунизма. В голяма част от тези филми се използват снимкови и киноархиви, като трудността при работата с тях е, че кинотворците невинаги имат лесен достъп до тези архиви, както и това, че не е лесно да се отсеят сред пропагандните кадри онези моменти, които са автентични и разкриват истинската същност на времето. Освен опитите да разберам отминалия период, днес все още продължава и осмислянето на периода на прехода, който настъпи след 1989 година. Част от този процес на осмисляне е и създаването на документални филми за тези последни 30 години, като голяма част от тях са изградени от архиви. В тези филми освен официалните архиви все повече се използват и лични архиви. Съчетаването на тези разнородни видове архивни материали изисква доброто познаване на различни монтажни принципи чрез които стилистиката на изображението да бъде изравнена, както и да бъде създаден хомогенен филмов разказ, включващ в себе си съвременни кадри, официални и лични архиви.

Обект на моята дисертация е работата с различни видове визуални архиви при създаване на документални филми. Разглеждам различните видове архиви и дефинирам понятието архивен филмов материал.

Права разграничение на видовете архиви в две посоки. Едната е според типа визуален архив, който бива два вида – снимкови и видео архиви.

Класифицирам основните видове документални филми, в които се използват архиви – **научно-популярни** (портрети на личности, разкази за исторически събития), **художествени документални филми** (те също включват портрети на личности и разкази за исторически събития) и **художествени лично-изповедални филми**.

Акцентът в моята дисертация е върху използването на кино и видео архивите. Проследявам кога възникват киноархивите в световен план и каква е динамиката

и интензитета на използването на киноархиви в зависимост от историческото време и културните епохи. Спирам се по-конкретно и на използването на филмови архиви в контекста на българското кино, като разглеждам кинохроники от различните периоди от съвременната история на България. Анализирам историческата кинохроника като инструмент за изграждане на историята – като начин за разкриване на историческата истина, както и като инструмент за манипулация. Разглеждам основните монтажни принципи при използване на филмов архив в рамките на контекста, в който е заснет. Разглеждам и обратния случай на използване на филмов архив извън контекста на неговото заснемане. Проследявам как един киноархив се променя смислово през различните епохи според различния политически и социален контекст.

Другото разграничение на архивите, което правя, е според целта на заснемането им - професионални кино и телевизионни архиви от една страна и лични кино и видео архиви от друга. Днес достъпът до технологиите става все по-голям и създаването на лични видео архиви става все по-масово явление. Този феномен все повече става обект на интерес както от страна на кинокритиката, така и от страна на масовата публика.

Предмет на моята дисертация е анализът и класификацията на различни монтажни принципи, които са приложими в документалните филми, изградени от архивни кадри.

Анализирам как познаването на различните монтажни принципи спомага за изграждането на по-многопластов и богат разказ, как води до други нива на внушение и издига цялостния смисъл на филма.

В своята дисертация разглеждам и как използването на разнообразни монтажни прийоми спомага и за постигане на по-голямо емоционално внушение в документалните филми с архиви.

Изграждам изследването си върху анализи на български документални филми, както и на примери от световното кино.

ПЪРВА ЧАСТ:

НАУЧНО ДЕФИНИРАНЕ НА ПОНЯТИЕТО АРХИВ

1.1 Архивен филмов материал - дефиниране на понятието

Какво представляват архивите? Ето няколко определения:

Според Английските Национални Архиви: “Архив е събрана и запазена информация под формата на писма, доклади, протоколи, регистри, карти, снимки и филми, дигитални файлове и звукови записи.”¹

Според Международния Съвет на Архивите: „Архивите са документален страничен продукт на човешката дейност, запазени заради тяхната дългосрочна стойност. Те са съвременни записи, създадени от отделни хора и организации докато вършат техните дейности и следователно представляват директен „прозорец“ към минали събития. Те могат да се появят в огромно количество формати, включително писмени, фотографски, на движещи се образи, звукови, дигитални и аналогови. Архивите се съхраняват от обществени и частни институции по света. За да имат стойност за обществото, те трябва да са достоверен източник. За да постигнат това те трябва да имат следните четири качества: автентичност, надеждност, цялостност и използваемост“.²

Според проф. д. н. Вера Найденова чрез архивите се разширява познанието. Те са инструмент за аргументация и конкретизация на фактите и твърденията. Дават ни възможността да разберем, че проблемите, с които се занимаваме, не са от вчера.

¹ *The National Archives*: <https://www.nationalarchives.gov.uk> , последно посещение на 15.07.2022

² *International Council of Archives*: <https://www.ica.org/en/what-archive>, последно посещение на 15.07.2022

“Архивните документи са безценно хранилище на информация за миналото и бъдещето: те пазят отговорите на много въпроси на историците и съвременниците, даже и на тези, които все още не са им зададени от изследователите.”³

Видовете архиви са многобройни и най-различни, но след появата на фотографията и на киното, киноархивите се превръщат в един от основните начини за документиране на историята и света около нас.

Да съхранява за поколенията "движещите се образи" - това според терминологията на ЮНЕСКО е първата и основна функция на филмовия архив.

1.2 Видове архиви според целта на заснемането и използването

Първите заснети филми често са били под формата на документални кинохроники, които имат класическата форма на архив. В същото време всичко, което вече е заснето на кино лента, видео касети или чрез настоящите дигитални технологии и след това повторно се използва в друго филмово произведение или телевизионно предаване вече се превръща в кино или телевизионен архив.

Част от световните киноархиви също така са и всички филми, които някога са били актуални, а днес вече са се превърнали в своеобразен архив, чрез който могат да се конструират нови филми.

Такъв е случаят с документалния филм „Триумф на волята“ на Лени Рифенщал. Части от този филм, показващи възхода на фашизма в Германия, толкова много пъти са използвани в други филми, включително и в „Обикновен фашизъм“ на Михаил Ром, че с времето тези части са се превърнали в едни от най-емблематичните архиви за нацизма.

³ *Мальшева, С.Ю.* Основы архивоведения: Учебное пособие. Казань, Татарское Республиканское изд-во Хэтер, 2002. с.3

Подобно на толкова характерните архивни кадри от филмите на Лени Рифенщал, които характеризират XX век, като че ли най-емблематичните архивни кадри от XXI век до момента са кадрите със връзването на самолетите в кулите близнаци в Ню Йорк на 11 септември, 2001 г. Днес тези кадри вече са толкова познати, че за по-голямо въздействие понякога се използва само звуковата картина от тях. Така в своя филм “Фаренхайт 11/9” Майкъл Мур избира да не покаже архива с връзването на самолетите в кулите, а на черен фон да остави само звука от срутващите се сгради и гласовете на умиращите хора. По този начин въздействието на тази сцена във филма е още по-голямо, тъй като гласовете звучащи върху черния екран карат въображението ни да работи по-силно и по този начин се доближаваме още повече до самите хора, загинали при срутването на близнаците.

Киноархивите вече са неизменна част от паметта на народите, на цялото човечество, но все повече и от личната памет на отделни хора.

Днес достъпът до технологиите става все по-широк и създаването на личен видео архив става все по-масово явление. Вследствие на това лични видео архиви започват все по-често да се използват в лично-изповедални документални филми. Тези филми са сравнително ново явление, но броят им непрекъснато нараства именно поради все по-масовото генериране на лични архиви. Тази техническа предпоставка в същото време съвпада и с друг културологичен феномен на нашето време - все повече хора, в това число и режисьори, се опитват да разберат себе си чрез по-дълбоко вглеждане в истината за своите семейства, за своето детство. Някои кинотворци правят този процес част от свои документални филми, в които споделят свои лични преживявания и интимни изповеди с широката публика. За много от тях това е начин за преживяване на личен катарзис. Наблюдавайки тези автентични моменти със силно емоционален заряд, публиката от своя страна също преживява катарзис и може би именно поради това интересът към този тип филми все повече се увеличава.

При лично-изповедалните документални филми нивата на емоционално преживяване от страна на зрителите са сходни с емоционалното съпреживяване на игрални филми. Нещо повече – поради автентичността на преживяванията на героите, които са истински хора със своите реални съдби, въздействието на този тип документално кино понякога надминава това на игралното, в което, въпреки добрата режисура и актьорска игра, зрителят винаги знае, че е в едно фикционално поле на разказа. През последните години като че ли желанието за автентичност все повече се засилва у зрителите и това вероятно се дължи на високите нива на фикционалност, с които медиите и социалните мрежи ежедневно ни заливат и множеството неистински и конструирани образи, с които се сблъскваме в тях.

Личните архиви, както и архивите, създадени от любители в независими филми, стават все по-голям обект на интерес от страна на критици и дори на по-широката публика. Особено в страните от Източна Европа това до голяма степен се дължи на желанието да погледнем историята извън официалните архиви и да видим какъв е бил животът на обикновения човек във всекидневието.

Австрийският експериментален режисьор и фотограф Петър Кубелка е доста краен във възгледите си, като казва, че “99% от филмите, съхранявани от филмовите архиви като част от нашето „културно наследство“, предават един напълно изкуствен образ на живота на нашето време.”⁴

„Той препоръчва също така „архивите да възприемат като свой дълг по-скоро съхраняването на филмовите записи на обичайния живот, такъв какъвто е живян от хората, отколкото на изключителния, изкуствен живот на мечтаното, запечатан в игралните филми.“

⁴ *Caneppele, Schmidt* 2014, с. 189, както е цитиран в *Донев, Александър* - Картографиране на филмовата неопитоменост. Независимо, аматьорско и алтернативно кино в България след 1989 г. - Институт за изследване на изкуствата – БАН, София, 2021, с.13

На симпозиума на ФИАФ във Виена през 1984 г. американският независим режисьор Йонас Мекас казва, че към тогавашния момент 20 милиона души в света правят кино, като той вижда синхрон в търсенията на „кинематографисти, създатели на домашни филми, независими кинотворци, които трупат филмов материал години наред, за да се обърнат по посока на един жанр, който се разработва вече няколко хиляди години от литературата – автобиографията, жанра на дневника и личните записки.⁵

1.3 Цели и начини на използване на киноархивите

Цели на използване на киноархивите:

- Да се реконструира времето, в което са заснети
- Да се изгради смислов контрапункт на времето, в което са заснети
- Да се противопоставят историческите епохи – преди и сега
- Да се изрази критично отношение към дадена отминала епоха и към нейната идеология
- Да се разтегне времето и от малък къс архив пред нас да изникне цяла епоха

Начини на използване на киноархивите:

- Киноархивите могат да се използват илюстративно, асоциативно, за контраст или за контрапункт.
- Там където архивите не достигат се използват възстановки.

1.4 Дефиниции на монтажа

*„Монтажът е подвижната композиция на филма, неговата архитектуроника.“ –
Бела Балаж*

„Творческата ножица“ е налице тогава, когато с помощта на монтажа

⁵ Пак там, с.15

виждаме и разбираме това, което не виждаме в нито един от кадрите. Това е формулата на Айзенщайн: $1+1 = 3$

“Монтажът е процес, в който филмът придобива своята художествена цялост.” – Нина Алтъпармакова⁶

1.5 Монтажни принципи

Монтажните принципи в киното са комбинацията от изразните средства, с които монтажът си служи, за да изгради една филмова реалност. Там влизат различните видове монтаж – повествователен, паралелен, асоциативен, монтаж на контрапункта, използването на различните крупности на кадъра, използването на различни клипови ефекти като разделяне на кадъра или сегментирането му на множество по-малки части. За изграждането на тази филмова реалност допринася и използването на музика, глас зад кадър, звукови ефекти, анимационни елементи, различни видове графични решения и надписи.

Монтажът на филма може да следва причинно следствените връзки и така да изгради повествователната логика, която е близо до естествения ход на действието. Монтажът може да бъде и поетичен и тогава в него може да се правят по-свободни и асоциативни връзки.

Монтажът може да е подчинен на някаква емоционална нишка във филма, а може и да следва някакви интелектуални връзки, които да бъдат носещия скелет на филмовата структура.

Всичко това зависи от намеренията и творческия опит на режисьора и монтажиста, както и от замисъла на всеки конкретен филм. В документалното кино изборът на монтажни подходи и решения зависи и от заснетия материал,

⁶ Алтъпармакова, Нина. Монтажни и немонтажни принципи в изграждането на филмовата реалност. Дисертация. Натфиз, 2016 с. 49

както и от архивите, които често дават възможности за по-неочаквани и свободни връзки. Структурата на документалните филми почти винаги се решава по време на монтажа и именно поради по-разнородния характер на суровия материал, тя позволява да бъде по-лесно разчупена и по-свободно и фрагментарно конструирана.

Създаването на един филм е плод на усилията на целия екип – сценариста, оператора, звукорежисьора, композитора, монтажиста и режисьора. При монтажа на документални филми монтажът е етапът на работа, в който филмът придобива своята цялост и конструкция. Това важи в особено голяма степен за филмите, изградени от архивни материали. На този етап режисьорът работи в симбиоза с монтажиста, като монтажистът е наравно творчески активен в процеса, предлагайки незаменими идеи за конструкцията, връзките и преходите във филма.

При създаването на филми с архиви се изисква огромно търсене и събиране на архивен материал от страна на режисьора и монтажиста, след което много дълго вглеждане в архивните кадри, за да могат да се изберат точните кадри и да се изградят най-интересните връзки и преходи.

ВТОРА ЧАСТ

ИСТОРИЧЕСКИ ПРЕГЛЕД НА РАЗВИТИЕТО НА ДОКУМЕНТАЛНИ ФИЛМИ, СЪЗДАДЕНИ ВЪЗ ОСНОВА НА АРХИВИ В СВЕТОВЕН И БЪЛГАРСКИ КОНТЕКТ

Във втората част на моята дисертация разглеждам:

-Използване на киноархиви в световното кино в исторически план. Първи прояви на кино цензура

- Създаването на първите документални филми и кинохроники в България
 - Първите прожекции на братя Люмиер в български контекст
 - Развитие на кинохрониката през различните периоди от съвременната история на България
 - Съхраняването и реставрирането на архивите
 - Мисията на архивите и филмотеките
 - Съвременни онлайн платформи за съхраняване на архивни кадри:
- British Pathé <https://www.britishpathe.com>³
- Criticalpast <https://www.criticalpast.com>

ТРЕТА ЧАСТ

ФИЛМОВИТЕ АРХИВИ КАТО ОСНОВА ЗА СЪЗДАВАНЕТО НА АВТОРСКИ ДОКУМЕНТАЛНИ ФИЛМИ В БЪЛГАРСКИ И СВЕТОВЕН КОНТЕКСТ. МОНТАЖНИ ПРИНЦИПИ И ПОХВАТИ, КОИТО СА ИЗПОЛЗВАНИ ПРИ НАПРАВАТА НА РАЗГЛЕЖДАНИТЕ ФИЛМИ

3.1 Български исторически филми – портрети, изградени въз основа на снимков материал и киноархиви

„Захари Стоянов“ (1975 г.), реж. Юли Стоянов, монтаж: Д.Найденова

За да осмисли съдбата на България в отделните исторически периоди Юли Стоянов се опитва да улови или реконструира духа на времето, в което прозират всички възторзи, надежди и разочарования на съвременниците. Отмахвайки наносите на времето и идеологиите, Юли Стоянов прави дълбинен разрез на историческите събития и се опитва да достигне до самата сърцевина на историческия факт. Основен инструмент в това негово търсене на историческата истина е работата с архиви. „Юли Стоянов се опитва да прозре истината за времето и хората, запечатана в документалните свидетелства, истина, много често

прикрита зад някогашни „безспорни истини“, които трябва да се преодоляват или дори рушат, за да се достигне до новото значение, новото обобщение“.⁷

„В българското документално кино от втората половина на 60те години се достига до нов тип синтез в историческите филми. Документалистите престават да изброяват педантично биографични факти на хронологичен принцип, а започват да търсят такива моменти от биографиите на историческите личности, които могат да ги направят разбираеми и близки на духовния свят на съвременния човек“.⁸

Юлий Стоянов е един от активните участници в този процес на обновяване на българското документално кино. Един от най-известните му филми, посветени на исторически личности, в които прозира този „нов тип синтез“, е филмът „Захари Стоянов“ от 1975 г. В този филм Юли Стоянов избира да изгради образа на героя само чрез снимкови архиви, без интервюта с историци и учени. Използвани са също така и иконографски материали - писмени документи, спомени на съвременници, архиви от вестници и списания, които придават още по-голяма достоверност на разказа. Известно е как Юли Стоянов е натрупвал огромно количество архивен материал за своите филми и след това постепенно и внимателно е започвал да отнема от него докато постигне желаните синтез на фактите.

Филмът „Захари Стоянов“ има линейна структура, следваща биографията на героя. В началото е изграден познатият ни образ на революционера идеалист, инициаторът на Съединението, неуморният издател на вестници, непокорният дух, гонен и уволняван от бюрократи, талантливият белетрист, на когото първоначално всички отказват да публикуват „Записки по българските въстания“ поради факта, че няма диплома и че не принадлежи към никоя партия.

⁷ Манов, Божидар. Кино и други изкушения. София, Аскони-Издат, 2008, с. 258.

⁸ Черноколева, Лиляна. Съвременното българско документално кино. София, Наука и изкуство, 1977, с.117.

Постепенно ореолът на изключителната историческа фигура започва да се пропуква чрез мненията на съвременниците му, в които той е представен по противоречив начин.

В „Захари Стоянов“ Юли Стоянов води разказа на филма по безпристрастен начин. Това по-отстранено представяне на героя е продиктувано от дълбокото разбиране на режисьора за житейската сложност на всяко време, за невидимите предизвикателства, с които всеки човек се сблъсква в собствения си исторически период и които ние, съвременниците, няма как да видим и оценим напълно обективно. Известно е, че Юли Стоянов е казал, че документално кино трябва да се прави и възприема чрез разума, а не чрез емоциите, защото те „се износват“, а това, което остава, е разумът.

Според Александър Донеv филмите на Юли Стоянов са се превърнали в морален критерий за времето си.⁹ Гледайки тези филми сега, виждаме, че този негов морален критерий е валиден и до днес и че към аналозиите и съпоставките, които режисьорът е правил между различните епохи на ХХ век сега можем да добавим и актуални аналогии, свързани с проблемите на настоящия ден. Каква е рецептата на Юли Стоянов за толкова дълготраен смисъл на филмите му? Може би е тезата му, че документалното кино трябва да се прави и възприема чрез разума, може би липсата на излишен патос, може би стремежът към сложност и дълбочина, може би уважението към историческия факт и истината, може би уважението към зрителя, на когото авторът не поднася готови тези, а му оставя пространство за собствени мисли и изводи. Вероятно всички тези неща накуп, но вероятно и много други, които предстои да бъдат разгадавани напред във времето от критици и режисьори, защото филмите на Юли Стоянов са като учебник за създаване на смисъл чрез документално кино и като еталон за отстояване на достойна лична и гражданска позиция във всички времена.

⁹ Донеv, Александър. Съвременното асоциално българско документално кино. В Проблеми на изкуството, 2, 2020, с. 48.

„Стефан Стамболов – съзидателят и съсипателят“ (1991 г.), реж. Светослав Овчаров, монтаж: Мая Петрова

За филмите на Светослав Овчаров режисьорът Асен Владимиров пише, че са като „разговор с умен събеседник, от когото научаваш повече и мислиш повече.“ Това в пълна степен важи и за филма „Стефан Стамболов – съзидателят и съсипателят“. Бих добавила, че освен да научаваме и мислим повече, този филм ни дава възможност и емоционално да съпреживеем отминалата епоха. Талантливо написаният и конструиран от Светослав Овчаров глас зад кадър, който ни води във филма, ни дава възможност като че ли да чуем автентичния глас на Стефан Стамболов, да чуем като че ли и гласа на самата историческа епохи. В този глас е постигнат такъв синтез на историческия смисъл, че той продължава да отзвучава в съзнанието ни като зрители дълго след края на филма, кара ни да се вглеждаме по-внимателно в съвременната историческа действителност и да виждаме множество паралели между епохите. Чрез образа на Стефан Стамболов Светослав Овчаров успява да обрисова устойчиви черти на националния ни характер, които можем да видим и до днес в нашите политици и общественици, а за съжаление понякога дори и в самите нас.

Във филма „Стефан Стамболов – съзидателят и съсипателят“ Светослав Овчаров изгражда един многопластов и сложен разказ за живота на Стефан Стамболов, както и за цялата епоха, в която той е живял и управлявал. Филмът може да се каже, че има структурата на игрален филм. Историята започва с погребението на Стефан Стамболов, след това е показан разривът му с княз Фердинанд и подаването му на оставка, която този път е приета от княза. Разбираме, че това се е случило малко повече от година преди смъртта на Стефан Стамболов. След това започва и постепенно се разгръща разказът за целия му житейски и политически път, за да се стигне отново до трагичния му край.

Стремейки се да покаже образа на Стамболов максимално богато и обективно, Светослав Овчаров е написал диалог между светлата и тъмната страна на героя,

като този своеобразен разговор между ангела и дявола е и носещата конструкция на филма. Диалогът е ярък авторски текст, който също така е прочетен артистично и това допринася за цялостното въздействие на филма.

Този основен диалог се преплита с авторски глас, който разказва за събитията от епохата, както и с глас зад кадър на самия Стамболов. Също така се четат и телеграми, депеши, постановления, заповеди и различни други документи. В тази сложна амалгама от различни гласове като че ли чуваме гласа на самата историческа епоха с нейните стремежи, противоречия и сложности.

Основните архивни материали, чрез които е изграден филмът, са снимки. Използвани са много снимки на самия Стамболов, на всички негови съмишленици и противници, както и на местата, на които е живял и пребивавал, както и снимки от стара София от края на XIX в., за да илюстрират промените, които Стамболов е направил в столицата.

Светослав Овчаров използва гравюри и графики, за да илюстрира части от разказа, в които става дума за преврати, убийства, насилие, включително и за убийството на самия Стамболов. То е показано чрез раздвижени части от графики, които са съпоставени в монтажа като план – контраплан. Този трагичен и кулминационен момент е показан без думи, само на фона на класическа музика.

Епилогът на филма поразява със смисловата си и емоционална дълбочина. Авторските думи хващат за гърлото и поставят общочовешки въпроси за морала и мярката, касаещи всеки един от нас, но и за цената на високите, почти непостижими мечти, каквато е била за Стамболов модернизацията и демократизацията на България. Горчивата чаша на съдбата му, която Стамболов изпива докрай, предизвиква симпатия в зрителя към този голям българин, изпълнен с устрем, сила, вяра и немалко човешки слабости. Особено силно въздейства този момент на смислов синтез и поради монтажното решение да се повтори лайтмотивът с преминаването на една в друга на много снимки на

Стамболов, като тук – в края на живота на героя снимките преливат от младите към старите му години. Стамболов като че ли оживява в този свой монтажен събирателен портрет и така още повече се доближаваме до героя, усещаме неговата трагедия, както той е усещал пулса и трагиката на противоречивото време в България, в което е управлявал. Време, което е предопределило съдбата на България за десетилетия напред. Стамболов сякаш е предусетил всички подводни камъни и нелеки последствия от решенията, в които и той самият е участвал, като вероятно е имал и трагичното съзнание, че точно тези избори е нямало как да не бъдат направени.

Образът на Стефан Стамболов като диктатор във филма „Стефан Стамболов – съзидателят и съсипателят“ е универсален образ на човека, самозабравил се от своята власт, който безогледно се саморазправя с политическите си опоненти, някои от които до вчера са му били приятели. Образ на човека, живеещ в страх и подозрения. Стамболов е изключително сложен образ на надарен човек с много качества, които никой от съвременните ни политици не притежава накуп, но все пак струва ми се, че отделни характеристики можем да видим в някои от по-видните ни управници, което означава, че Светослав Овчаров е успял да изведе някои български архетипни черти на хората с власт, които преминават през различните поколения и епохи. В този смисъл филмът „Стефан Стамболов – съзидателят и съсипателят“ се нарежда сред най-добрите български документални филми, изградени от архиви, които говорят за отминали епохи, а всъщност се обръщат към проблемите на съвременността.

„Жертва на пешки“ (2018 г.), реж. Асен Владимиров, монтаж: Стефан Бояджиев

Филмът „Жертва на пешки“ е един многопластов разказ за притиснатия „малък“ човек от големите исторически обстоятелства, който въпреки всичко се опитва да остане честен към себе си и максимално достойно да отстоява позицията си.

Авторът на филма Асен Владимиров си поставя също така и много амбициозната задача да разкаже историята за избиването на полските офицери в Катинската гора чрез разказа за съдбата на българския лекар патолог доктор Марко Марков.

Във филма е представен и още по-широкият контекст на Катинската трагедия - Втората световна война. Войната е представена в две посоки - как протичат събитията на международната сцена - основно как се развиват отношенията между Германия и Съветския съюз и от друга страна как протичат събитията в България.

След идването на власт на комунистите през 1944 г. доктор Марков е съден от Народния съд за подписания протокол за Катин. Пред съда той казва, че е бил принуден да подпише този протокол, защото иначе и той „е щял да стане труп“. Оттам съветската пропаганда започва да го използва като основен свидетел в опитите си да докаже, че немците са извършили убийствата, а не руснаците, което доктор Марков никога не е твърдял.

Филмовият разказ има четири кръга, които се преплитат. Тези няколко разказа се водят от различни гласове – от авторския глас, гласът на доктор Марков и стенограмите от Народния съд, в които чуваме гласовете на съдебните заседатели и на самия доктор Марков по време на съдебния процес. Във филма са използвани и много фонограми от радио предавания, стенограми, както и изказвания на съвременници на описваните събития.

Филмът е изграден изцяло от архивни кадри, като е включена и една съвременна линия въз основа на разказа на екскурзовод в музея на Катин във Варшава. Архивите във филма в повечето случаи се използват в класически ключ - илюстративно. Често снимките се раздвижват като се извършва приближаване към даден детайл в тях. В „Жертва на пешки“ са използвани и много интересни методи за „оживяване“ на снимки. Един от тях е постепенното уплътняване на черния цвят на отделните фигури от групова черно-бяла снимка с лекарите от

разследващата комисия в Катин. Друг ефект, който умело се използва при работата със снимкови архиви, е промяната на изображението на дадена снимка в негатив. Така при обявяването на изпълнените смъртни присъди от Народния съд на 1 февруари 1945 г. снимката с лицата на убитите преминава в негатив – ефект, който в случая носи зловещото усещане за изличаването на тези хора не само от снимката, но и от живота.

Визуалната и смислова кулминация на филма е показването на масовите гробове на убитите полски офицери. Архивите са предимно снимкови, но има и киноархиви. Не са спестени детайли и близки планове на труповете, докато тече разказът как експертната комисия разследва на място случилото се. Режеш звук се чува при разказа за ексхумацията на труповете в Катин и той като камертон дава усещане за цялата злокобност на случилото се.

Интересни звукови прийоми, които се използват във филма, са звуците от печатани на пишещата машина съобщения, стенограми и телеграми. Тези звуци са смислови лайтмотиви, които преминават през целия филм и които създават усещане за важността на съобщенията, които чуваме, които понякога са писани от най-големите лидери на Великите сили.

Богатството от използваните монтажни принципи като ритъм, сложна съпоставка на кадрите, използването на разнообразни видове архиви, музика, звукова фонограма, умелото преплитане на няколко нива на исторически разказ чрез различни гласове зад кадър, умението да се правят смислови и визуални акценти превръща „Жертва на пешки“ в един високо художествен архивен филм, който освен, че ни предава „непредадени уроци по история“, въздейства силно емоционално и задава дълбоки, морални въпроси, които за дълго време отзвучават в съзнанието ни. Чрез съдбата на доктор Марко Марков Асен Владимиров достига до обобщения, свързани с нелеката съдба на България да бъде принудена в различни периоди от нашата история да лавира между Великите сили, като често доминиращото усещане сред управниците и обществото ни е

било, че сме лишени от избор... Дали е така, не чуваме еднозначен отговор във филма, а не мисля и че такъв има. Остава ни нелекият размисъл за нашето съвремие и за връзката му с изборите, които всеки един от нас прави в своя собствен живот.

3.2 Изграждане на филми-есета от архиви на принципа на фрагментарния монтаж

„България: база данни“ (2004 г.), реж. Юли Стоянов, монтаж: Радосвета Петрова

Освен вглеждането в съдбата на отделни личности, другият характерен подход за Юли Стоянов при създаването на исторически филми чрез архиви е изграждането на макрокартина на цели епохи. Този свой подход самият Юли Стоянов нарича „пачуърк“ и в него той използва най-разнородни кино елементи, които успява да спои в единен цялостен разказ, който не е изграден хронологично, а по-скоро асоциативно. Тези филми имат много сложни конструкции и е по-правилно да бъдат наричани не исторически, а концептуални филми, изградени на принципа на синтеза. Един от най-ярките примери за такъв тип филми в творчеството на Юли Стоянов е „България: база данни“ от 2004 г.

„България: база данни“ е опит да се осмисли българската нова и най-нова история, както и българската народопсихология. Използвайки кадри от съвременността, които умело се преплитат с архивни кадри, Юли Стоянов е създал сплав от минало и настояще, която е споена от невидими нишки на български мотиви и образи. Асоциативният монтаж между двата вида кадри - съвременни и архивни - кара зрителя да вижда общи черти на българския генотип и реакции през годините и епохите.

В „България: база данни“ Юли Стоянов много майсторски вплъзва концепцията си, че минало, настояще и бъдеще съществуват едновременно.

Юли Стоянов се опитва да ни внуши, че историята е като един жив организъм, който трябва да се разглежда в цялост. Режисьорът сякаш иска да ни каже, че безпапетството, скъсването с миналото, отхвърлянето на фактите не са начините да се справим с травмите - те само ни пречат да разберем и осъзнаем цялостния ни исторически път в дълбочина и ни спират пълноценно да продължим напред като общество.

Филмовият разказ в „България: база данни“ е организиран чрез глас зад кадър, но за разлика от „Захари Стоянов“ тук гледната точка е субективна, а авторовото отношение е ясно изразено чрез недвусмислени критични коментари, чувство за хумор и ирония.

В „България: база данни“ Юлий Стоянов не отправя присъда към определена личност, група хора или идеология, а се опитва в цялост да разбере сложната амалгама от исторически обстоятелства, които са сложили своя отпечатък върху развитието на България и народопсихологията на българите.

Във филмите на Юли Стоянов се преплитат дълбоката болка на истинския родолюбец с обективния поглед на интелектуалеца, който не може да остане безкритичен към истинността на фактите. С препратките към съвременността, някои от които хумористични, други - иронични, трети - изпълнени с болка, режисьорът се опитва да накара нас, зрителите, да се вгледаме в самите себе си и да си зададем въпроси за нас самите, за нашите морални ценности и избори днес.

Деликатността във филмите на Юли Стоянов е най-силното му оръжие при изобличаването на обществените проблеми и изкривявания. Деликатност, която обезоръжава и която е вероятно да предизвика дълбок размисъл, самооценка и дори разкаяние.

Във филмите си на историческа тематика Юли Стоянов успява да постигне сложно цялостно въздействие върху зрителя чрез изграждането на многопластови

структури, в които на принципа на контраста и асоциативния монтаж успява да създаде запомнящи се визуални и смислови метафори. Разкривайки ни съдбата на отделни личности или обрисувайки цели епохи, Юли Стоянов винаги съотнася проблемите на миналото към актуалните теми на съвременността. Чрез майсторския паралелен монтаж на картини от различни исторически времена режисьорът ни показва връзката между епохите и достига до дълбоки обобщения за националния ни характер, валидни и до днес.

**„Дворците на народа“ (2019 г.), реж. Борис Мисирков и Георги Богданов,
монтаж: Ема Константинова**

Друг ярък пример за филм есе, изграден от архивни кадри, в български контекст от последните години е филмът „Дворците на народа“ на режисьорите Борис Мисирков и Георги Богданов.

В „Дворците на народа“ архивите са вплетени толкова плавно в тъканта на филма до степен, че оставаме с усещането, че минало и настояще съществуват едновременно в тези дворци на отминалите политически системи.

Филмът е разделен на пет части, посветени на „дворците“ в пет бивши социалистически държави – Русия, Сърбия, Източна Германия, България и Румъния. Отделните части са разделени чрез черни бланкове, на които е написана етимологията за ключови термини от епохата на комунизма: комунизъм, дворец, федерация, както и на две по-философски понятия: време и памет.

На принципа на паралелния монтаж филмът ни превежда през зали, импозантни стълбища, стаи, виждаме приеми, виждаме самотни служители в празни зали и много силно усещаме вградената идея за мащабност, свързана с идеологиите на времето, в което са строени тези „дворци“. Благодарение на майсторската операторска работа и на този фееричен монтаж придобиваме усещането, че главните герои във филма са самите сгради, които доминират в живота на всички

обитаващи ги хора. Усещането за сила и мащабност е вградено завинаги в тези пространства и ние като зрители отчетливо го усещаме дори 30 години след промяната на строя.

Монтажистката на филма Ема Константинова преплита много умело архивните кадри на принципа на паралелния монтаж с историите на хора от съвременността, които обитават по различен начин сградите на дворците.

Чрез архивите виждаме и лекотата и усещането за радост, което епохата на социализма се опитваше да представи за своя същност. Повечето официални архиви от преди падането на Берлинската стена показват фасадата на живота в социалистическите страни, официални приеми, монументални строежи, слънчеви паркове с радостни семейства.

Монтажно е изградено и усещането за края на системата, като кадрите от един от така наречените „дворцови“ тържествени банкети от съвременността са монтирани с кадри от банкет от последните години преди 1989 г. На фона на същата музика сред надравиците като че ли се придвижваме към друга част от същия този банкет, която обаче се е случила 30 години по-рано и в която виждаме надравица на официален прием между Сергей Горбачов, Раиса Горбачова, Ерих Хонекер и съпругата му. Тук обаче се появява едно от предизвикателствата при по-артистичното използване на архиви, което не е толкова информативно, тъй като се разчита на общата култура на зрителите. Днешните зрители все още знаят кой е Сергей Горбачов, някои знаят и кой е Ерих Хонекер, но не е сигурно колко са известни тези фигури сред по-младите поколения, а при всяко следващо поколение вероятно те ще стават все по-малко познати. Монтажното пътуване през времената в този смислов кулминационен момент на филма е много майсторски изградено, така че отказът да се дава информация за тези известни политически фигури е авторски избор, който допринася за цялостния, високо артистичен стил на филма. Минута по-късно във филма чуваме официалното обявяване на края на ГДР. Информацията ясно е предоставена на зрителите, а

кадрите с Горбачов и Хонекер остават още един пласт от символи за разчитане от по-образованата публика.

„Нощ и мъгла“ (1956 г.), режисура и монтаж: Ален Рене

„Нощ и мъгла“ на Ален Рене е един от световно известните филми в жанра на филма – есе. Той разказва за операция на Третия Райх, в която са арестувани близо 7000 заподозрени в съпротива жители от окупираните от Германия държави, които били депортирани към лагерите на смъртта, където по думите на Химлер „щели да изчезнат като в „нощ и мъгла“.

„Нощ и мъгла“ е изграден от архиви и от кадри от съвременността като те са ясно разграничени. Архивите от Освиенцим и другите лагери на смъртта са черно-бели, а кадрите от съвременността, които показват същите тези ужасяващи места, са цветни. Целият филм е едно пътуване между миналото и настоящето, между реалните събития и паметта за тях, между едни и същи места тогава и днес, между деня и нощта, между човешкия ад в лагерите на смъртта и надеждата на автора, че той повече няма да се повтори.

Музиката на „Нощ и мъгла“ е написана от Ханс Айслер, който е известен с додекафоничната си музика и който е ученик на Шьонберг. Самият Ален Рене описва музиката във филма по следния начин: „Колкото по-ужасяващи бяха сцените, толкова по-предразполагаща беше музиката“.¹⁰

Като в игрален филм Ален Рене на няколко места в „Нощ и мъгла“ създава смислови акценти чрез монтажни фрази, изградени от близки планове и детайли. Режисьорът започва разказа за униженията и обозначенията на затворниците в

¹⁰ *Dümling*, Albrecht. 'Eisler's music for Resnais' Night and Fog (1955): a musical counterpoint to the cinematic portrayal of terror'. *Historical Journal of Film, Radio Television*, 18.4 (October 1998): 575-584. 1998

Освиенцим именно в близки планове и детайли. Виждаме обръснати глави, татуирани номера на ръцете, пришити върху дрехите номера, които заместват имената, пришит триъгълник, обозначаващ типа лагерник, изрязани звезди в дрехите, нарисувани букви NN (нощ и мъгла) върху дрехите. След това са показани снимки на немски офицери с различни рангове. Като контрапункт на анонимните затворници, които са показани само чрез части от дрехите им и които като че ли нямат лице и идентичност, виждаме хубаво направените снимки на немските войници, заснети в цял ръст.

В средата на филма започват кадрите, заради които „Нощ и мъгла“ е бил неведнъж упрекван и дори цензуриран. Донякъде разбирам защо. Показани са снимки с много слаби голи момчета и мъже. След това виждаме снимки с хора, висящи на бодлива тел, които са се опитали да избягат, снимки с побой над лагерници. Виждаме и потресаващи киноархиви в болницата в лагера, в която болезнено слаби затворници се превиват от болки или глад. Тези хора ни гледат в очите... Виждаме и хора с рани от фосфорни изгаряния след експериментите в концлагерите.

Не знам какво точно е имал предвид френският режисьор Франсоа Трюфо като е казал, че „Нощ и мъгла“ е най-добрият филм правен някога. Безспорно това е един изключително майсторски филм, който в кратката си, концентрирана форма е успял да покаже визуално до какви невъобразими граници на злото е способна да достигне човешката природа. На мен ми се струва, че „Нощ и мъгла“ е филмът, съдържащ най-ужасяващите кадри, случили се някога... Като че ли няма игрални филми, които могат да се сравнят като въздействие с архивните кадри с човешки останки от „Нощ и мъгла“. В тези кадри смъртта присъства на екрана, гледа ни в очите.

В края на филма авторът задава своите въпроси директно към нас, съвременниците, дали ние сме сигурни, че обръщаме достатъчно внимание на нещата които се случват около нас и дали сме сигурни, че във всеки един от нас

по някакъв начин не живее частица от надзирателите в концлагерите. Стръскащ въпрос, не по-малко стръскащ от целия филм.

„Нощ и мъгла“ е филм пред който думите бледнеят, но филм, който със сигурност за дълго остава в съзнанието на всеки зрител и който безкомпромисно продължава да поставя остри въпроси към нашата лична и колективна съвест.

3.3 Монтажни принципи при изграждане на документална филмова реалност от лични архиви (home video)

- Нови форми на изповедални документални филми, създадени въз основа на лични архиви

„Дневник“ (9 части: 1973 – 2002 г.), реж: Давид Перлов, монтаж: Дан Арав, Нога Даревски, Жак Ерлих, Йоси Грийнфилд, Боаз Леон, Яел Перлов, Шалев Вайнс, Леви Зини

“Документалните филми, изградени върху лични архиви се доближават като жанр до автобиографията, която има своите корени в литературата, изобразителното изкуство и пърформанса.”¹¹ Според Майкъл Ренов самата идея за автобиография се разминава с идеята за документалност, тъй като документалното кино все още в голяма степен се разглежда в светлината на фактите и от него се очаква чрез логичното излагане на аргументи да създаде едно „проверимо знание“. „От друга страна“, добавя той „тези, които се занимават с изучаването на автобиографии, а това са преди всичко литературните критици, не се интересуват чак толкова от фактологията, тъй като отдавна са забелязали конструирания и непълен характер на себеописанието.”¹²

¹¹ Austin Thomas, *De Jong Wilma*. Rethinking Documentary: New Perspectives, New Practices. New York, 2008 с. 39

¹² Пак там с. 40

При изследването си на документални филми, изградени от лични архиви, разглеждам два различни подхода и драматургични конструкции при изграждане на разказа. Това са израелският филм „Дневник“ на Давид Перлов (1973 – 1999) и американският филм „Проклятие“ на Джонатан Каует (2003). Общото между тези филми е, че процесът на пътуване е в основата и на двата филмови разказа, като пътуването е както метафорично към миналото на самите автори, така и буквално - назад към местата на тяхното детство.

При повечето автобиографични филми личните архиви са само част от филмовата тъкан, като често са съчетани с интервюта и епизоди от съвременността. Много рядко целите филми са изградени изцяло от лични архиви. Такъв именно е случаят с документалния филм „Дневник“ на Давид Перлов, който се състои от девет серии, заснети в рамките на почти 30 години.

В „Дневник“ на Давид Перлов „се преплитат интимният свят на автора и общественият живот на Израел. Гласът, който чуваме, е на човек, който се идентифицира със страната, която е избрал за свой дом, боли го за нея, но е и силно възмутен от случващото се около него.

Перлов ни въвежда в своя свят, като ни показва детайли от улицата си, виждаме я празна, пълна с хора, дъждовна. Виждаме и гледката от прозореца му, надникваме и в жилищата на хората, живеещи отсреща. Постепенно Перлов се връща към наблюденията на своето семейство, на срещите с приятели, които идват в дома им.

Смяната на фокуса от личния към обществения живот се случва на много места в целия филм и тя е ключова за изграждането на цялостната му структура и ритъм. Преплитането на двете толкова различни повествователни линии - личната и обществената - прави конструкцията на филма по-разнообразна и не позволява личния, съзерцателно-интровертен разказ да натези в своята монотонност.

В рамките на трийсетте години, в които Перлов снима своите „дневници“, той документираща няколко войни, различни политически протести, предизборни кампании, както и други важни моменти от обществения живот. Чрез изграждането на разказа за политическите и социални събития режисьорът се опитва да осмисли случващото се в страната му както в контекста на съвременността, така и в контекста на историята на Израел.

Структурата на „Дневник“ е като поток на мисълта и на пръв поглед разказът няма ясна драматургична последователност. При по-внимателното вглеждане във филма обаче виждаме, че въпреки нелинейната му структура, в него има отделни подсюжетни линии, които са изградени много внимателно и които са солидни опорни точки, водещи ни напред във филмовия разказ. Такива подсюжетни линии, които преминават през различните епизоди, са накъсания разказ за майката и бащата на режисьора, завръщанията на режисьора в градовете на неговото детство и младост – Бело Оризони, Сао Паоло, Рио де Жанейро, Париж, в които той посещава ключови за него места по повече от веднъж, като всяко следващо посещение носи нова информация. Такива подсюжетни линии са и проследяванията на живота на двете дъщери на Давид Перлов от тийнейджърските им години до техните зрели години, в които те самите стават родители. Гледайки само един епизод от „Дневник“ най-вероятно ще останем с впечатлението, че конструкцията му е неясна и антифабулна, но когато видим и деветте серии разбираме, че конструкцията му всъщност е многофабулна и тя помага за възприемането на всичките серии като едно цяло.

В началото и края на филма има няколко епизода, в които изкрystalизира търсенето на нещо лично от миналото, което витае в целия филм по един неизказан начин. Търсенето на тези лични моменти назад във времето и биографията на автора превръщат „Дневник“ в едно пътуване на Давид Перлов към самия себе си и своето детство, с неговите красиви, но също така и травматични моменти. Пътуване, пронизано от деликатността на един зрял човек, изградил вече свой собствен, пълен живот, със здрави устои.

В последната девета серия от „Дневник“, двайсет и шест години след началото на филма, Давид Перлов отново отива в Бело Оризанти. Този кратък епизод е отново като рима на епизода от първата и шестата серия. Отново виждаме кръстовището, на което се намира домът му, настроението му пак е меланхолично. Този път се озоваваме в мрачния вътрешен двор на дома на режисьора и на това съкровено място от детството му Перлов за първи път споменава факта, че майка му е била психично болна. Отново както при предишните две посещения в Бело Оризанти след родния си дом Перлов отива на гробището, за да посети гроба на своята майка. С това прощаване с майка му завършва и последният епизод на неговия „Дневник“.

Поетичният подход при заснемането и конструирането на „Дневник“ може да бъде осмислен и чрез тезата на Джил Даниелс, че „тъй като паметта не може да бъде снимана директно, документалистите изграждат филмов разказ, пресъздаващ спомени, чрез ритмични структури и нелинеен фрагментиран наратив, близък до поезията.“¹³

Освен събитията и детайлите от ежедневието Перлов успява да пресъздаде на екрана и свои вътрешни състояния, изградени в асоциативно-поетичен ключ. На фона на спящия град, видян отвисоко, чуваме разказа за неговото изтощително безсъние, което е част от депресията му, която не му позволява да се развълнува от нищо. Слизайки с камерата си на улицата, Давид Перлов ни показва в черно-бяло празни градски пространства, които са в унисон с неговото вътрешно състояние. Чрез проливния дъжд през прозореца режисьорът донадгражда мрачните, тягостни усещания.

Екзистенциалните въпроси, които Давид Перлов си задава, провокират дълбок размисъл в зрителя, като плавният и меланхолен разказ ни оставя пространство да съпреживеем по-съсредоточено и задълбочено смисъла, до който се докосваме

¹³ Daniels, Jill 2014. Memory, Place and Subjectivity: Experiments in Independent in Documentary Filmmaking. PhD Thesis. University of East London, 2008, с. 90

и позволява въпросите и равносметките на автора да отекнат по-отчетливо на филмовия екран.

„Проклятие“ (2003 г.) - Джонатан Каует, монтаж: Джонатан Каует, Брайън А. Кейтс

За разлика от „монолитния“ „Дневник“ на Перлов, „Проклятие“ на Джонатан Каует е много по-еклектичен като стил и звучене. Филмът на американския режисьор е създаден от най-разнородни лични архиви - домашно видео, снимано през годините, снимки, записи от телефонни секретари, писма и телеграми, но за филма също така са направени нови интервюта и допълнително са заснети сцени. Филмовият разказ е организиран чрез надписи на черен фон, както и чрез глас зад кадър.

Въпреки еkleктичния си стил “Проклятие” има ясно очертана драматургична линейна структура. След като в началото на филма Каует разбира, че майка му се е натровила с литиум и е в критично състояние, режисьорът тръгва към нея, като на екрана виждаме буквалното му физическо пътуване с автобус до града на неговото детство - Хюстън. Оттам нататък целият филм ще бъде едно пътуване назад във времето и пространството към детството на режисьора, към неговите травми, към майка му и нейните родители, които са причинили тези тежки травми.

Това пътуване в миналото започва с историята за живота на майката на Джонатан, която е разказана като приказка чрез снимков архив, музика и надписи на черен фон. Постепенно, с порастването на режисьора, “Проклятие” придобива формата на личен дневник, създаден въз основа на личните му видео архиви. От този момент киноразказът започва да се води освен чрез надписите на черен фон, също така и от гласа на самия Джонатан, който е част от видео архива му. Любопитно е, че дори след като филмът придобива формата на личен дневник, разказът продължава да се води в трето лице, което създава усещане за дистанция и за това, че режисьорът наблюдава собствения си живот от страни.

За разлика от „Дневник“ на Давид Перлов, в който авторът присъства само като глас зад кадър, в „Проклятие“ в центъра на филма са емоциите и преживяванията на Джонатан Каует, предадени чрез драматични сцени, в които участва самият режисьор, негови близки планове и свръх емоционални изповеди пред камерата. Разтърсваща е изповедта на Джонатан като тийнейджър, в която той казва, че се чувства изоставен от всички и се надява цялото му семейство скоро да умре.

Според Джил Даниелс „има травматични преживявания, които трудно се пресъздават на екрана чрез класически линеен разказ за отминали събития и затова асоциативният филмов подход е по-подходящ за този тип наратив.”¹⁴ При изграждането на своите травматични преживявания на екрана Джонатан Каует прибегва именно към такъв тип фрагментарен и нелинеен разказ.

За разлика от Давид Перлов, който деликатно и поетично гледа както на действителността около себе си, така и на своя собствен, вътрешен свят, Джонатан Каует ни разкрива своя свят по суров и натуралистичен начин. В монтажа на „Проклятие“ са използвани много ефекти като например мултиплициращи се образи, които създават една клипова естетика, която е част от еkleктичното звучене на филма.

Интимното звучене на „Проклятие“ идва и от стилистика на домашното видео, която създава усещането за неподправеност и автентичност и която като че ли допълнително сваля бариерите пред зрителите и им помага още повече да се доближат до героите на филма.

И „Дневник“ на Давид Перлов и „Проклятие“ на Джонатан Каует, колкото и да са различни като кинематографичен стил, естетика и емоционален заряд, отразяват една нова трайна тенденция в документалното кино - да показва вътрешния свят на режисьорите под формата на пътуване към себе си, към своето минало, към травмите от детството. Изминавайки заедно с авторите този нелек емоционален

¹⁴ Daniels, Jill. Memory, Place and Subjectivity: Experiments in Independent in Documentary Filmmaking. PhD Thesis. University of East London. 2014. с. iii

път, ние зрителите също като че ли се обръщаме към себе си и започваме да си задаваме въпроси за нас самите и за нашето място в света. Нещо, което се случва в сферата на изкуството, само когато общуваме с дълбоки и истински талантливи произведения.

- Иновативни монтажни подходи при реконструиране на отминали събития и реалности чрез лични архиви. „Археология“ на архивите.

„Безкрайни три минути“ (2022 г.), реж. Бианка Стихтер, монтаж: Катарина Вартена

В пространството се прокрадва мнението, че документалните филми с архиви не са високо артистични. Филмът „Безкрайни три минути“, който представлява една капсула на времето, в която се потапяме по много емоционален начин, напълно опровергава тези твърдения за не-артистичното архивно документално кино.

Ще си позволя да нарека подхода на Бианка Стихтер в „Безкрайни три минути“ една своеобразна „археология“ на архивите. Вглеждането в архива частица по частица, лице по лице, опитът да се разгадаят всички слоеве на целулоидната лента отпреди 75 години много ми напомня на внимателната и концентрирана работа на археолози, които са намерили много ценен експонат и искат да разберат всички аспекти на смисъла, които се съдържат в него.

Историята на филма „Безкрайни три минути“ тръгва от намирането на един три-минутен архив от 1938 г., в който са заснети множество хора, предимно от еврейски произход, на площада в малкото полско градче Нашелск. Този филмов архив е намерен от Глен Курц през 2009 г. в дома на родителите му във Флорида.

Във филма си „Три безкрайни минути“ холандската режисьорка Бианка Стихтер разтегля този три-минутен киноархив до 69 минути, като успява да създаде един съзерцателен филмов разказ, в който се потапяме в атмосферата на последните

дни преди началото на Втората световна война, която ще унищожи завинаги света на тези хора, запечатани на филмовата лента.

Бианка Стихтер решава да затвори филма в рамките на архивните кадри и да не включва интервюта с очевидци в кадър. Разказите на някои от хората от Нашелск или техните наследници остават зад кадър, а ние неизменно оставаме потопени в този архив, в който като през шпионка на времето се докосваме до живота и усещанията на тези хора, повечето от които са деца.

В края на филма чуваме авторовия глас зад кадър да казва, че не можем да гледаме тези кадри просто като един запечатан отрязък време. Ние като зрители не можем да се абстрахираме от контекста на случилото се, ние неминуемо виждаме надвисналата опасност, която ще се разрази само месец по-късно със започването на Втората световна война. Много от тези деца малко по-късно са изпратени във Варшавското гето, а оттам в концентрационния лагер Треблинка. Много от тези деца и хора са останали завинаги млади в този архив, в тази своеобразна „капсула“ на времето. За много от тези деца и хора тези три минути ще са единствената памет, която се е запазила.

3.4 Изграждане на филми изцяло от архиви – между игралната структура и документалното наблюдение

В момента един от всепризнатите световни майстори на работата с архиви е украинският режисьор Сергей Лозница, който по много иновативен начин работи с киноархивите. „Сергей Лозница не облекчава живота на своите зрители. Неговата игра на обективност и отстраненост изисква от аудиторията активно съучастие, домисляне, интелектуална и емоционална работа.“¹⁵

¹⁵ Долин, Антон. Спи, богатырь, спи. Вышел фильм Сергея Лозницы “Государственные похороны” о том, как страна прощалась со Сталиным. www.meduza.io. 6.09.2019, достъпно на <https://meduza.io/feature/2019/09/06/spi-bogatyr-spi>, последно посещение на 28.08.2022

„Бабий Яр. Контекст“ (2021 г.), реж. Сергей Лозница, монтаж: Сергей Лозница, Даниелиус Коканаускис, Томаш Волски

„Бабий Яр. Контекст“ на Сергей Лозница разказва за масовото избиване на 33,000 евреи от немската армия през 1941 г. в рова Бабий Яр край Киев.

Сергей Лозница е намерил огромно количество архиви от държавните руски архиви, от държавните немски архиви, от държавните украински архиви и от няколко частни немски архива. Богатството на архиви е силно впечатляващо, защото виждаме много по-различни кадри от тези, които сме свикнали да виждаме в контекста на Втората световна война.

Освен че използва непознати кадри Сергей Лозница ги използва и по много необичаен за документалното кино начин. Сергей Лозница оставя много големи дължини, в които ние наблюдаваме отблизо случващото се и се потапяме напълно в атмосферата на Втората световна война. Филмът започва с взрив в селска местност, после виждаме как танкове се движат по селски пътища, виждаме как хората слушат неразбиращо, че немските войски нахлуват, виждаме взети военнопленници с вдигнати ръце, виждаме как местни хора посрещат с цветя немските войски, виждаме горящи къщи, виждаме безкрайни върволици от военнопленници, виждаме лицата им. Цялото това лице на войната отблизо ние го виждаме без коментар, без авторски глас който да ни води. Така използваните архиви са оставени да дишат, да говорят сами за себе си и хората от тях сякаш оживяват.

Кинохрониките, които използва Лозница, са основно без звук. Звукът на филма е конструиран впоследствие в постпродукцията. Звуковата атмосфера се състои основно от атмосфери, шумове, характерни за военни действия, радио предавания и в редки случаи от гласове на хора, които са прочетени от актьори. Звукът на филма се отличава с релефност и плътност и той е една от причините за ефекта на потапяне от страна на зрителя.

Слабостта на този тип разказ – документално наблюдение чрез архиви е невъзможността зрителят в дадени моменти да следи сложната нишка на историята, както и да се ориентира в местата, на които се случват събитията. Този проблем до голяма степен е решен чрез надписи на черен фон, които ни помагат да се ориентираме къде се намираме и в кой момент, тъй като разказът обхваща периода от юни 1941 г. до януари 1946 г.

Пътуването на немската армия към Киев е показано чрез дълъг кадър на субективна камера - приюм, който също е взимстван от игралното кино. При пристигането в Киев отново монтажно са оставени дълги кадри, в които виждаме все още спокойния живот в огрения от слънцето град. Като звуков фон чуваме радио предаване на руски, което показва, че Киев е все още в съветската зона. Виждаме и чуваме взривове, които са от съветски диверсионни части, останали в града. В монтажна фраза са изградени разрушенията и показани ранени хора. В този момент структурата на наблюдението се оказва недостатъчна за неподготвения зрител, за да се ориентира кой причинява взривовете, тъй като наименованието на главата преди това е само „Киев. Септември, 1941 г.“ След серията кадри, показващи силно опустошения център на Киев, следва кадър с руски войници, които изнасят кутии с взривни вещества, на които надписите са на руски. Това отново са знаци, които могат да бъдат разчетени само от хора от славянския свят.

От надписа след взривовете става ясно, че те са направени от съветската армия, тъй като прочитаме, че немските власти решили в отговор именно на тези взривове да избият цялото еврейско население на Киев. Убийството на 33,000 евреи се случва в средата на филма, а не в края, както би се очаквало, като се използват цветни снимкови архиви, на които виждаме дрехи и предмети, останали от избитите хора.

Като надпис на черен фон виждаме текст от украински вестник, в който пише, че немските власти са убили евреите по молба на местното население и сега Киев „ще си отдъхне без източните варвари и ще започне нов живот“. Подбраните

текстове от Сергей Лозница съдържат в себе си много концентриран и синтезиран смисъл. Те подобно на отделните епизоди изпълняват своеобразна свръхзадача, която придвижва напред смисъла на целия разказ и извежда смислови и емоционални акценти. Такъв е и текстът от книгата на Василий Гросман „Украйна без евреи“, който изрежда убитите хора като „...стари занаятчии, работници, лекари, учители, професори, инженери, баби, които са могли да варят вкусен бульон и да плетат чорапи, както и баби, които не са били големи домакини, а които само са умеели само да обичат своите деца и децата на своите деца...“.

Втората част на филма показва процеса в Нюрнберг, на който са осъдени част от извършителите на убийствата в Бабий Яр, показано е завземането на Киев от съветските войски и публичната екзекуция на извършителите на зверствата в центъра на Киев. Насилието поражда насилие...

3.6 Монтажни подходи при конструиране на лична история, чрез която се осмисля контекста на историческата епоха

**„Любовна история от миналия век“ (2003 г.), реж. Андрей Алтъпармаков,
монтаж Нина Алтъпармакова**

„Любовна история от миналия век“ е филм за голямата любов между японския журналист Йошинори Маеда и българката Анастасия Макрелова – Маеда. Съдбата ги събира през тежките години на Втората световна война в Пловдив.

Филмовият разказ е изграден от снимки, предоставени от семейството на Сийка Маеда, от архивни кадри от Националната японска телевизия, от Българската национална филмотека, от архивния отдел към Министерски съвет на България. Също така има съвременни кадри от Япония и България, както и интервюта с близки на семейство Маеда и с експерти - историци.

Личната история на Йошинори и Сийка Маеда е в основата на конструкцията на филма, но поради липса на достатъчно архиви на места монтажистката Нина Атьпармакова умело вплита в нея поетични монтажни фрази с кадри от съвременността, които по естествен начин продължават историята от миналото.

В „Любовна история от миналия век“ са използвани богати архивни материали от различни исторически периоди. Така например чрез историята на бащата на Сийка Маеда са показани много въздействащи кадри от Балканската война, като върху архивните кадри звучи само музика, без глас зад кадър, което спомага за по-пълноценното възприемане на кинохрониките. Това е принцип на използване на архивите в почти целия филм. Информацията се дава чрез историци – експерти или близки на семейство Маеда преди да бъдат показани архивите, а самите архиви след това са оставени максимално без думи и зрителят може да се потопи в атмосферата им и да осмисли чутото преди това.

Монтажът на филма на Нина Атьпармакова се отличава с интересни преходи, които са направени на различен принцип – на места следват хронологичното развитие на историята, на места са емоционално-асоциативни, а на места изграждат паралелен разказ между историите на Йошинори и Сийка Маеда, а също и между пространствата на Япония и България, между миналото и настоящето.

Разказът за сватбата на Йошинори и Сийка Маеда тече върху жизнерадостни кадри от лунапарк в България. Вероятно това решение е породено от липсата на други кадри, но от друга страна изборът не е случаен, понеже чрез тези живи кадри се създава усещането за радост и празничност, което са имали Йошинори и Сийка Маеда на своята сватба независимо от тежкия исторически момент на войната. Хрониката с лъчезарните, млади хора от лунапарка контрастира с кадрите от бомбардировките над Токио, разрушенията, горящите сгради и изплашените, бягащи хора. Тези кадри са показани в общи и средни планове, за да усетим силата на случилото се.

Във филма са използвани архиви от ключови събития от Втората световна война, които са добре познати, но в същото време отчетливо се вижда, че са използвани и по-малко познати архиви като Тихоокеанската война, молитвата на японците за всички загинали във войната и възстановяването на живота след това. Това са кадри, които са предоставени на режисьора Андрей Алтъпармаков от Японската национална телевизия специално за създаването на филма.

Разказът на филма завършва с личната история на семейство Маеда. Трагичният завършек на Сийка Маеда е своеобразен драматургичен край на историята, но след него е изграден още един по-философски финал, в който виждаме интервю с проф. Джиру Хугимато, който тогава е на 90 години.

Днес, през 2023 г., 20 години след направата на филма, „Любовна история от миналия век“ се оказва особено актуален филм със своеобразното завещание, което проф. Хугимато отправя към нас – бъдещите поколения. Като човек, преживял почти целия 20 век и станал свидетел на много войни, той с дълбоката мъдрост на годините си казва, че най-важното нещо за 21 век е да няма война... „Енергията на бъдещето, казва той, е енергията на слънцето, на вятъра и водата. Целта на всичко е човешкото същество, а любовта е най-голямото проявление на Бога. С любов човек може да покрие със зелени цветя дори пустинята и да я превърне в плодородна земя. Войната днес би била унищожителна за цялото човечество. Нека да сложим край на войните. 21 век трябва да донесе щастие за всички хора“...

3.8 Вграждането на архиви като носеща част от драматургията в съвременни български документални филми

**„Ще се видим при Айфеловата кула“ (2008 г.), реж. Валентин Вълчев,
монтаж: Светла Нейкова**

Във филма „Ще се видим при Айфеловата кула“ режисьорът Валентин Вълчев се връща по местата, на които е заснет филмът на световноизвестния холандски режисьор Йорис Ивенс „Първите години“ (1948 г.), в който се проследява началото от изграждането на социализма в няколко славянски държави - България, Полша и Чехия. Скелетът на филма са срещите - разговори на Валентин Вълчев със сценаристката на филма - Марион Мишел. След пътуването в бившите социалистически страни, Вълчев показва заснетия материал на Марион и тя отново се свързва с местата и с героите от филма от 1948 г.

Този тип документален филм се нарича *revisiting documentary* – филм, завръщане по местата, на които е бил заснет филм в миналото.

При „Ще се видим при Айфеловата кула“ имаме преплитане на три разказа – срещите на режисьора на филма Валентин Вълчев с Марион Мишел, срещите на екипа на филма с героите от предишния филм и архивите от самия филм „Първите години“. Архивите са показани в умален прозорец, като на екран на телевизор като чрез това монтажно решение те отчетливо се разграничават от съвременния разказ. „Първите години“ е имал много интересна и концептуална драматургична структура. Според замисъла на сценаристката Марион Мишел във всяка страна е трябвало да бъде показан по един важен етап от човешкия живот. В България е било заснето раждане на дете, в Югославия - ходенето на училище, в Чехия е показано създаването на семейство, а също така и пет-годишният план за развитие на държавата, като това по думите на Марион Мишел бил и най-политическият епизод. В Полша са показани разрушенията от Втората световна война и как една млада жена, която е загубила съпруга и детето си, започва нов живот като работничка в стоманения завод Бобрек в Силезия. Югославският епизод е отпаднал от филма поради настъпилия разрив между Югославия и Съветския съюз.

Също така има и една четвърта по-второстепенна линия, разказваща за любовта на Марион Мишел и Йорис Ивенс и как тя се е вплъттила в направата на този

мащабен, но в същото време насочен към „човека“ филм. Личната история и любовта между Йорис Ивенс и Марион Мишел е разказана чрез снимки, като в края на филма е изградена своеобразна кулминация на тази лична история чрез филмов архив с Йорис Ивенс и Марион Мишел, в който се усеща любовта им. Марион, на 93 години, гледа този епизод в своя дом в Париж, а ние - зрителите виждаме и преживяваме нейното вълнение.

Йорис Ивенс щеше да оцени оригиналния подход в изграждането на „Ще се видим при Айфеловата кула“, тръгнал по стъпките на „Първите години“ 60 години по-късно, както и начина по който неговият собствен филм е вграден органично в тъканта на съвременния филм. Йорис Ивенс е един от бащите на поетичното документално кино и в този смисъл „Ще се видим при Айфеловата кула“ също е много близък до него по дух чрез поетичната си кино визия, създадена от операторите Борис Мисирков и Георги Богданов. И не на последно място холандският режисьор би харесал топлите, човешки отношения и лични, емоционални моменти, които са показани на екрана и умело преплетени с другите линии на разказа.

Архивите във филма са използвани илюстративно, за да онагледят разказа на Марион Мишел за създаването на филма „Първите години“. Изградена е атмосферата на първите години от комунизма с нейния патос и идеализъм и зрителят усеща поривът на Йорис Ивенс да съпреживее и запечата с камерата тези първи години на този нов строй. Холандският режисьор казва на Марион „Тези славянски държави искат да изградят нов свят. Колко вълнуващо е това! Трябва да отидем да снимаме и да го покажем на западния свят.“

Водещ в съвременния разказ е самият режисьор Валентин Вълчев, който завръщайки се по следите на филма „Първите години“ от 1948 г., се превръща и в герой на своя филм. Вълчев носи в себе си нещо от хуманността на Йорис Ивенс и с лекота и по искрен начин се свързва с Марион Мишел и с другите герои на филма пред камерата. Това топло отношение към хората и техните истории

резонира с огромната добронамереност, с която Йорис Ивенс идва да види новия свят на славянските народи и да го пресъздаде на големия екран.

От българска кинематография казват, че жената, която е била заснета как ражда въкщи, е трябвало да бъде заснета как ражда в модерна клиника. Йорис Ивенс и Марион Мишел се възпротивяват срещу тази намеса. В крайна Йорис Ивенс трябва да заснеме нов епизод, който се нарича „Иван“ и в който се изгражда положителен образ на млад човек от българско село. Въпреки че епизодът с Иван е изграден наново, Българска кинематография не позволява българската част да бъде включена във филма.

В резултат на възражението от страна на Българска кинематография „Първите години“ е спрян и така и не вижда бял свят. Режисьорът Валентин Вълчев прави красив жест към Йорис Ивенс и Марион Мишел като 60 години по-късно дава отново живот на филма в рамките на своя филм „Ще се видим при Айфеловата кула“. Фактът за спирането на „Първите години“ от българска страна, който се разбира в края на филма, се превръща в една тъжна поанта за времето, в което Йорис Ивенс толкова искрено е вярвал, че ще се изгради един нов и може би по-добър свят...

Разрушеният стоманен завод в полския град Битом, в който виждаме да ходи самотният режисьор Валентин Вълчев е тъжна реплика на епизода, заснет в Полша след Втората световна война, когато всичко е опустошено от войната. Разрухата, която Марион вижда, искрено я трогва и тя не може да разбере защо заводът е унищожен. На екрана тя вижда как красивите, утопични илюзии за новия свят, изграден от комунизма, са рухнали. В края на филма Марион Мишел със своето светло усещане за света казва, че животът винаги върви напред и че вграждането на филма от 1948 г. „Първите години“ в новия филм на Валентин Вълчев е много важно. С това филмът получава нов живот след толкова много години и завинаги става част от света на киното.

3.9 Истина и фалшификация в документалното кино с лични архиви

**„Рентгенова снимка на едно семейство“ (2020), реж. Фирузе Хосровани,
монтаж: Жила Ипакчи, Фарахназ Шарифи, Райнер Мария Тринклер**

„Рентгенова снимка на едно семейство“ разказва за разрива, който настъпва между родителите на режисьорката на филма Фирузе Хосровани поради ислямската радикализация на майка ѝ. Бащата на Фирузе, Хосейн, който е от светско семейство, учи рентгенология в Женева и при едно от връщанията си в Иран се влюбва в майката на Фирузе. След като се връща в Женева той моли родителите си да го оженят за момичето, което е от религиозно семейство, в негово отсъствие, за да може тя да отиде при него.

Филмът е изграден от два вида архиви – лични и общи, както и от допълнително заснети кадри, имитиращи архиви. Личните архиви са повече снимкови, но също така има и home video архиви от детството на режисьорката. Общите архиви се използват за изграждане на атмосферата от живота в Техеран през годините – преди и след Революцията от 1978 г. – 1979 г., както и от живота в Швейцария през 60те години. „В „Рентгенова снимка на едно семейство“ се вижда как личната и колективната памет дълбоко се преплитат“.¹⁶

Младата жена не може напълно да се свърже с хората и живота около себе си и като че ли живее в свой собствен свят, в мечтите си за завръщане в Иран. Тази нейна откъснатост от заобикалящия я свят е показана чрез поетични кадри и дълги и бавни монтажни фрази. Тези епизоди са допълнително заснети възстановки, като кадрите са с намален контраст, цветово са изравнени с другите архивни кадри и по този начин съвсем органично се вписват в цялостната тъкан на филма. Така е изграден епизодът, в който се показва празната квартира на

¹⁶ Le, Phuong. Radiograph of a Family review – unveiling a marriage shaped by Iran’s history. In Guardian 17 Jan 2022, достъпно на <https://www.theguardian.com/film/2022/jan/17/radiograph-of-a-family-review-unveiling-a-marriage-shaped-by-irans-history>, последно посещение на 07.05.2022

Хосейн и Таи в Женева, в която тя никога не се е почувствала като у дома си. На фона на кадри с приглушена светлина, в които виждаме ефирна завеса със сенки и отражения, чуваме среднощен разговор между двамата съпрузи, в който Таи споделя страховете и неудовлетвореността си, че не принадлежи на света около нея и не знае коя е.

Филмът има много цялостен облик въпреки разнородните архиви, от които е изграден и това се дължи до голяма степен на цветовото уеднаквяване на кадрите в цвят сепия, като така се създава едно усещане за патина и отминало време.

Разказът се води паралелно от три гласа зад кадър – на режисьорката – разказвач, на майка ѝ и на баща ѝ. Гласовете на бащата и майката са художествено написани, но са емоционално верни на персонажите и тяхната история и въздействат изключително емоционално на зрителя с личното си звучене в първо лице. За изграждането на филма са използвани и писма между Таи и Хосейн.

Хосейн изпълнява желанието на Таи и те се завръщат да живеят в Иран, където се ражда дъщеря им. След настъпването на ислямската Революция в Иран Таи се радикализира и това води до дълбок разрыв в семейството, което на повърхността остава заедно, но всъщност живее в отчуждение.

Историята на семейството на Фирузе Хосровани е показана на фона на историята на Иран в едни от най-невралгичните ѝ моменти през 70те и 80те години – Революцията от 1979 г. и войната между Иран и Ирак от 1980 г. до 1988 г.

Революцията в Иран е показана чрез общи кадри, в които се виждат множеството хора, които протестират срещу монархията и подкрепят връщането на традиционните ислямски ценности. Всички жени на демонстрациите са с хиджаб и режисьорката на филма казва, че те всички приличали на майка ѝ и тя винаги се „губела сред всичките тези майки“. Само снимка на аятолах Хомейни в ръцете на малко момиче е показана в близък план. Религиозният водач е единственият,

който се откроява със своята индивидуалност сред морето от забулени жени, изглеждащи по един и същи начин.

При разказа за живота на бащата на режисьорката в снимки, снимката с Хосейн и Таи, на която те седят в ресторант, облечени са светски и изглеждат щастливи, замръзва за 20 секунди на екрана. Като че ли там е спрял истинският живот за Хосейн... Виждаме как снимката постепенно се разяжда като от ръжда. Следва смъртта на Хосейн.

Снимките във филма освен като основен архивен материал съдържат в себе си и метафората за паметта и миналото. „Революцията проникна даже и в семейния ни албум“, чуваме да казва режисьорката на филма Фирузе Хосровани. След като се радикализира Таи скъсва всички снимки от семейния албум, на които е без хиджаб. Това се превръща в символичен акт на скъсване с миналото и с неговите ценности.

Фирузе Хосровани използва метафората на рентгеновата снимки като начин да се види живота и историята отблизо. Още докато са в Швейцария Таи си чупи гръбнака на ски и се налага да ѝ се направи рентгенова снимка. Тази снимка преминава през целия филм и стига до самия му край, когато я виждаме в ръцете на Таи. Фирузе Хосровани казва, че името на филма идва от тази рентгенова снимка. „Ако майка ми е събирателен образ на революцията, а гръбнакът символизира новата обществена система, виждаме, че в нея има счупване. Революционерите остаряват, както остарява и самата Революция“ казва режисьорката на филма.¹⁷

¹⁷ Balaga, Marta. Iranian Director Firouzeh Khosrovani Shows a Family Fractured By Revolution in ‘Radiograph of a Family’. <https://variety.com/2020/film/global/radiograph-of-a-family-firouzeh-khosrovani-idfa-1234835079/>, последно посещение на 23.10.2022

3.10 Монтажни принципи при съчетаването на оригинални архивни материали и дигитално обработени филмови архиви чрез иновативни техники. Отдалечване от документалното излъчване на фактурата на филма.

„Те няма да остаряят“ (2018), реж. Питър Джаксън, монтаж: Джабез Олсен

„Те няма да остаряят“ поражда дискусия от нов тип, свързана с монтажа и обработката на архивни кадри. Ако досега основният въпрос е бил дали кино архивите няма да се използват недобросъвестно в съвсем различен контекст от този, в който са били заснети, то сега новата дискусия е дали архивите няма толкова да бъдат толкова подобрени дигитално, че да изгубят автентичното си излъчване?

Филмът „Те няма да остаряят“ е поръчан на австралийския режисьор Питър Джаксън от BBC и Имперския военен музей в Англия по случай 100-годишнината от края на Първата световна война. За направата на филма режисьорът получава 100 часа архивни кадри и интервюта със 120 ветерани.

Първата част на филма е изградена от черно-бели архивни кадри, които са показани в умален прозорец, в който като през шпионка на времето наблюдаваме как войниците се готвят и отиват на война, повечето водени от патриотизъм и идеализъм, без да си дават сметка за мащаба на ужасите, през които ще им се наложи да преминат. Освен патриотичните им подбуди някои от тях са виждали в отиването на война и някакво разнообразие от „скучните работи вкъщи“. Естествеността на гласовете, които чуваме, с техния ентузиазъм, хумор и притеснение от неизвестното, заедно с архивните черно-бели кадри на лондонските улици, изпълнени с млади войници, ни потапят плътно в атмосферата на времето от началото на Първата световна война.

Към киноархивите, които са без звук, е изградена изцяло нова звукова картина. В нея са използвани основно архивни аудио интервюта с войници, участвали във

войната, които впоследствие разказват за своите преживявания. Като част от цялостно реконструираната фонограма са записани много разнообразни атмосфери - от оръдия, скърцане на каруци, звук от конски копита, песни на птици, падане на керемиди след експлозия. Така освен линията с личните преживявания и травми на войниците пред нас се разкрива и една релефна и многопластова звукова картината на войната, която оживява пред нас с цялото си богатство от звуци.

Разказите на ветераните от войната са съчетани с киноархиви, в които виждаме близки планове на млади мъже, които току-що са постъпили в армията и които през голяма част от филма гледат в камерата. Монтажистът на филма Джабез Олсен е подбрал много внимателно кадрите, така че зрителят да може да свърже лицата на момчетата с гласовете, които чува и да остане с усещането, че именно тези млади мъже ни говорят.

Постепенно малкото черно-бяло прозорче на екрана се уголемява, архивите постепенно се оцветяват и кадрите като че ли оживяват пред нас. Цветната част на филма започва с изграждането на атмосферата на войната като в игрален филм чрез близки планове на изоставени окопи, които са показани като места за живеене. В тях виждаме детайли на различни изоставени предмети - канчета, одеяла, шинели.

Дигитализираните, оцветени кадри от една страна ни потапят като че ли попълноценно в атмосферата на ежедневието и местата, но от друга страна като че ли с прекалено ярките си цветове и добър контраст, те губят нещо от своята автентичност. При първоначалното превръщане на архивния материал в цветен зрителят може да се заблуди, че следват игрално заснети епизоди, но това, което през цялото време ни показва, че кадрите в основата си са архивни, са погледите на войниците в камерата. Тези млади мъже през целия филм гледат това техническо нововъведение с интерес и усмивки, които дори по някакъв начин на места са в разрез с контекста, в който ги виждаме.

При изграждането на звуковата картина освен гласовете на ветераните от войната, са записани и допълнителни гласове по разчетени реплики по устните на войниците от архивните кадри. Преди битката при Сом чуваме допълнително записана реч на един от офицерите към неговите войници, която се превръща в силен смислов акцент.

В световната академична общност отчетливо битува мнението, че Питър Джаксън е прекалил с подобряването на архивните материали с цел филмът му да достигне до максимално широка публика. Това може би по-трудно се долавя от зрителите, за което говори огромният зрителски успех на този филм-явление, но въпреки това аз бих се присъединила към мнението на д-р Росен Спасов, според който „дали крайният резултат е трансформация, транслация, транслитерация, фикционализация, фалшификация, манипулация... този въпрос явно всеки зрител трябва да реши, според своите собствени интелект и съвест.“¹⁸

На мен като зрител свръхподобреното изображение ми е в повече на места и ми отнема от усещането за автентичност, което търся във филмите с архиви. Прекаленото приближаване до изображението на игралното кино за мен в случая не допринася за реконструиране на изминалото време, а по-скоро за създаването на някаква нова реалност, която почти излиза от документалната стилистика. Това разбира се са мои субективни възприятия и вероятно за много зрители те не са валидни. „Те няма да остаряят“ със сигурност е един силно впечатляващ и много богат и емоционален кино разказ от нов тип, който не може да остави зрителя безразличен, а за много хора несъмнено е бил и изключително силно преживяване.

Освен разказ за Голямата война „Те няма да остаряят“ се е превърнал и в един универсален разказ за млади мъже, почти момчета, на които съдбата е отредила

¹⁸ Спасов, Росен. Дигитализираните атакуват. публикация по проекта на Българска национална филмотека със статии по различни теми, свързани с филмовите архиви, финансиран от Национален фонд „Култура“ и с медийното партньорство на въпреки.com. Достъпно на: <https://въпреки.com/> –, последно посещение на 11.12.2022

да отидат на война в съвсем ранна възраст, а на някои от тях и никога да не се върнат. Питър Джаксън е създал един филм за ежедневието на войната, за баналността на проблемите, за конкретните хора, които остават безименни в големия разказ за войната. Тук те също нямат имена, но имат лица и очи, които ни гледат от екрана и ни карат за пореден път да си дадем сметка за човешкото лице на жертвите във всички войни и за тяхното безсмислие.

ЧЕТВЪРТА ЧАСТ

МОНТАЖНИ РЕШЕНИЯ ПРИ ПРОМЯНА НА СМИСЪЛА НА АРХИВНИ КАДРИ, ИЗПОЛЗВАНИ В НОВ КОНТЕКСТ. МОНТАЖЪТ НА АРХИВИ КАТО СРЕДСТВО ЗА ПРОПАГАНДА

4.1 Първи опити за манипулация и показване на архив с обратен знак от целта на неговото първоначално заснемане

**„Падането на династията на Романови“ (1927 г.), режисура и монтаж:
Есфир Шуб**

В „Падането на династията Романови“ Есфир Шуб за първи път използва архивни кадри в противоположен на тяхното заснемане смисъл, съпоставяйки ги с кадри от настоящето. „Есфир Шуб е първата в историята на киното, която създава компилативния жанр в документалното кино с архиви.“¹⁹

В „Падането на династията Романови“ Есфир Шуб работи на принципа на сравнителния монтаж и смисловите контрасти. Тя съпоставя архивните материали, заснети от царските придворни оператори, които показват живота на царското семейство с кадри от актуалните новини, в които се виждат бедност,

¹⁹ *Barnow, Erik. Documentary: A History of the Non-Fiction Film. Oxford: Oxford University Press. 1993, с.348*

стачки и военни действия. По този начин Есфир Шуб манипулира първоначалния смисъл на архивните кадри чрез монтажното съпоставяне с друг филмов материал с пропагандната цел.

Есфир Шуб иска да докаже неизбежността на революцията. Тя трябвало да убеди зрителите, че династията Романови е обречена. Изгражда се образ на отиващия си свят както в Русия, така и в Европа.

Шуб проправя път на „дългите откъси“.²⁰ Тя формулира задачите на монтажа така: „Ориентация към фактите не само за да се покажат фактите, но за да се даде възможност те да бъдат разгледани, и когато бъдат разгледани – да бъдат запомнени.“²¹ А после може би да бъдат включени в създаването на бъдещи филми. Есфир Шуб, както и Албер Кан, е имала съзнанието за важноста да се създават киноархиви, отразяващи настоящето, които да бъдат ценни и за бъдещето.

4.2 Монтажното осмисляне – постигане на ново емоционално въздействие на архивния филмов материал чрез използването на глас зад кадър

„Обикновен фашизъм“ (1965 г.), реж. Михаил Ром, монтаж: Валентина Кулагина

Идеята на сценаристите на „Обикновен фашизъм“ Мая Туровская и Юри Ханютин била да направят филм от откъси от фашистки игрални филми. Те започнали да гледат немски филми за фашизма, но разбрали, че „механизмът на нацистката пропаганда е доста по-сложен - в игралното кино почти никъде не се предлагат директно идеите на хитлеризма, няма концлагери, няма избиване на

²⁰ Георгиева, Галина. Кино-хрониката между „внезапния“ живот и архива на Революцията. В “Пирон”: брой - зима 2015, достъпно на <http://piron.culturecenter-su.org>, последно посещение на 17.06.2022.

²¹ Шуб, Эсфир. Жизнь моя – кинематограф. Москва, Искусство, 1972, с. 268.

евреи - преобладават мелодрами, оперети, драми на честта и т.нар. хайматфилми, разказващи за честни и трудолюбиви германски селяни...“²²

„Ние не искахме да направим исторически и политически очерк за възникването на фашизма, както това вече беше правено не един път. Нас ни интересуваха онези черти от психологията и морала на немските жители, които в даден период са били използвани от Хитлер и са му позволили да победи в Германия, тези черти от еснафския мироглед, които и днес служат като благодатна среда за възраждането на фашизма.“²³

„Работейки по филма „Обикновен фашизъм“ пред нас стоеше проклетия въпрос как да скъсаме с фаталната привързаност към хронологията и историята на всички автори на монтажното кино и да реализираме идеята си за психологически очерк за „фашизма на ежедневието?“²⁴

Вероятно някъде там, по време на тези търсения, Михаил Ром, Мая Туровкая и Юри Ханютин решават да конструират филма на принципа на контрапункта, на съпоставката между мира и войната, между живота и смъртта, между преди и сега.

В целия филм прозира нишката на предупреждението, че нито отделните хора, нито цели народи са застраховани от попадането в клопката на универсалното зло на тоталитаризма. Михаил Ром много ясно показва опасността от безкритичното приемане на лидерството на един диктатор.

„Обикновен фашизъм“ не се обръща само към миналото. Той не е само за

²² Игнатовски, Владимир. Феноменът Михаил Ром. Култура - Брой 6 (2432), 16 февруари 2001

²³, с.32

²⁴ Ромм Михаил, Туровская Майя, Ханютин Юрий. Обыкновенный фашизм, Изд. Сеанс, 2006, с.33

историята на германския фашизъм като такъв, а за фашизма като нравствено, естетическо и битово явление, което съвсем не е изчезнало след Третия Райх.“²⁵

Времето на Втората световна война във филма е представено чрез кадри от филма на Лени Рифенщал „Триумф на волята“ от 1935 г. Тези архиви 30 години по-късно през 1965 г. вече са се превърнали в архивни. Вероятно най-разпознаваемите в цял свят и най-добре заснети архиви, свързани с Хитлер и фашизма, тези кадри са били заснети с цел възхвала на фюрера, а в „Обикновен фашизъм“, в стила на Есфир Шуб, Михаил Ром ги използва за да изгради диаметрално противоположен смисъл. Използвайки монтажния принцип на контраста, Михаил Ром вдъхва на тези кадри зловещ смисъл.

Както казва Владимир Игнатовски: „Тук е целият Ром - интелигентен, ироничен, саркастичен, отдал се на стихията на „другия“ филм и анализиращ един от най-страшните феномени на ХХ век - дълбоко, трезво и проникателно.“²⁶

Авторовият глас на Михаил Ром е първото, което прави силно впечатление на зрителя в „Обикновен фашизъм“. Както казва Мая Туровская „той не чете текста, а разговаря със зрителите“. Сценаристката на филма си спомня: „Ние не искахме обичайния съветски дикторски текст. На нас ни беше нужен „друг“, непривичен глас. И гласът на Ром беше такъв – ироничен, а освен това беше и много личен, домашен, разговорен.“²⁷

²⁵ Ромм Михаил, Туровская Майя, Ханютин Юрий. Обыкновенный фашизм, Изд. Сеанс, 2006, с.32

²⁶ Игнатовски, Владимир. Феноменът Михаил Ром. Култура - Брой 6 (2432), 16 февруари 2001

²⁷ Туровская, Майя (2019): „От Ромма потребовали, чтобы слово „еврей“ вообще в фильме не упоминалось“. в Гильдия неигрового кино и телевидения, 9.03.2019. Достъпно на: https://rgdoc.ru/materials/intervyu/22559-mayya-turovskaya-ot-romma-potrebovali-chtoby-slovo-evrey-voobshche-v-filme-ne-upominalos-/?sphrase_id=24261, последно посещение на 04.11.2022

Авторовият глас е необичаен за времето си, както е необичаен и цялостният подход за изграждане на този изключително въздействащ филм с неговата оригинална структура, дълбочина и хуманност.

В края на филма отново са показани близки планове на деца и чуваме топлия глас на Михаил Ром да казва: „Няма лоши деца, всички деца са прекрасни – зависи ние с вас какво ще направим от тях.“ Неочаквано краят на този филм за фашизма е светъл. Независимо от всичко видяно в рамките на филма авторът иска да ни внуши, че универсалната човешка природа е добра, човекът дълбоко в себе си е добър като децата...

- Изграждане на документален сериал от лични архиви и публични архиви от медиите.

**„Дива, дива страна“ (2018 г.), реж. Маклейн Уей и Чапман Уей, монтаж:
Нийл Мекълджон**

В сериала „Дива, дива страна“ братята Маклейн и Чапман Уей разказват историята на индийския гуру Ошо, който създава комуна в щата Орегон в Америка през 80те години на XX век.

За изграждането на филмовия разказ са използвани богати кино и снимкови архиви, интервюта от съвременността, а на места и анимация. Използвани са лични архиви от комуната на Ошо, както и много архиви от медиите, тъй като селището на Ошо – Раджанишпурам и неговите обитатели често са били в обектива на камерите. Заснети са и съвременни интервюта с бивши съмишленици на Ошо, със съседни на комуната и със съдии от щата Орегон.

В „Дива, дива страна“ няма авторски глас зад кадър. Историята се движи от интервюта с очевидци на случилото се в градчето Антълоуп и с членове на комуната на Ошо. Гласовете от интервютата често остават зад кадър и така се

превърщат в своеобразен авторски глас. Разказът-интервю на секретарката на сектата на Ошо – Ма Ананд Шийла е една от водещите нишки, около които се изгражда филмовият разказ. Шийла е и своеобразен главен герой на „Дива, дива страна”.

Гледните точки в разказа ритмично се сменят – от разказите на ентузиазирани, почти хипнотизирани последователи на Ошо се преминава към разказите на местните хора, които усещат, че има много нередности в цялото появяване и построяване на селището Радженишпурам, през гледната точка на журналистите, които гледат на това предимно като на сензация, до изказванията на съдиите в Орегон, които превъртат разказа много напред и заявяват, че в основата на изграждането на този нов, „съвършен“ свят има много конкретни престъпления.

Стилът на монтаж на архивите в сериала е илюстративен, а богатият архивен филмов материал ни помага да се потопим в събитията, за които героите разказват. Ефектът на нараняване на филмова лента е използван на много места като монтажен преход между от отделните кадри, като така се създава усещане за изминало време.

Звукът на голяма част от архивите е записан отново като са използвани и ефекти, за да може новата фонограма да звучи аналогово като от 80те години на ХХ век. Във филма има и много поп музика от 80те, която често се появява като част от огромните концерти в Раджанишпурам и която пресъздава живо атмосферата на времето.

В „Дива, дива страна“ авторите изграждат един по-обобщен образ - метафора на едно привидно „идеално“ общество от свободни хора. Много от последователите на Ошо бягат от рутината на ежедневието като смятат, че в комуната на Ошо ще намерят един по-духовен, цветен, изпълнен с лекота и забавления живот и това на пръв поглед е така. Усещаме го и от кадрите, в които хората танцуват, излъчват радост и изпадат в екстатични състояния. С развитието на филма обаче виждаме,

че това е само на повърхността, а всъщност цялото това силно йерархично микрообщество се движи до голяма степен от желание за влияние и власт и че зад привидната свобода и липса на правила всъщност има друг вид правила, които са много по-жестоки от правилата в обичайния живот и които не водят до нищо градивно. Особено отблъскващо е спекулирането с духовността и претенцията за някакъв вид „нов“ морал. Този сериал като че ли ни казва, че е сложно животът да се вкара в изкуствени рамки за дълго и всички подобни социални експерименти от малък и по-голям мащаб са по-скоро обречени на провал.

ПЕТА ГЛАВА

ТВОРЧЕСКИ И МОНТАЖНИ ПРЕДИЗВИКАТЕЛСТВА И РЕШЕНИЯ В МОЯ ЛИЧЕН ОПИТ ПРИ РАБОТАТА С АРХИВИ ПО МОИ ДОКУМЕНТАЛНИ ФИЛМИ

Документалните филми, които съм направила досега, разказват историите на живи хора от съвременността като за мен най-важно винаги е било емоционалното присъствие на героите на екрана и техните житейски действия пред камерата. И въпреки че филмите ми са предимно в стилистиката на живото наблюдение, в четири от тях съм използвала и архиви. Тези архиви имат сериозна смислова и структуроопределяща функция, като в два от случаите филмите дори не биха били възможни без тях. Филмите, които разглеждам като примери в моя дисертационен труд, са следните:

- „Наводнени“ (2008 г.), реж. Мария Аверина, монтаж: Даниел Ахмаков
- „Да летиш с плавници“ (2023 г.), реж. Мария Аверина, монтаж: Нина Алтъпармакова
- „Санела“ (2016), режисура и монтаж: Мария Аверина

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Киноархивите са живи парчета памет, чрез които пред нас оживяват хора, лица, улици и градове. Чрез тях можем да видим отблизо различни епохи и различни култури. В архивните кадри усещаме духа и пулса на времето. В тях можем да разчетем и по-абстрактни стойности като идеи и чувства. Те съхраняват и факти чрез които градим разказите на историята.

Колкото повече се заравях във филмите, изградени от архиви, толкова повече ме поразяваха безграничните възможности за използване и монтиране на киноархиви, безбройните начини за изграждане на различни нива на смисъл, неочакваните възможности да се изграждат чрез архиви филми със структура, близка до игралното кино. Изключително много бях впечатлена и от силните нива на емоционално въздействие на филмите, изградени от архиви.

Взирайки се в многобройните архиви и филмите, изградени от тях, започнах отчетливо да си давам сметка, че от начина по който снимаме днес зависи какви ще бъдат бъдещите архиви. От начина по който монтираме документалните филми днес, зависи каква представа за историята ще оставим на бъдещите поколения. Виждах колко огромна е силата на документалните филми, изградени от архиви и колко огромна е моралната отговорност на режисьорите и монтажистите, които ги създават.

Във времената, в които живеем, повече от всякога имаме нужда да разберем миналото си, за да можем да осмислим в по-голяма пълнота настоящето. Ролята на архивите в този процес на опознаване и разбиране на историята е незаменима. Чрез киноархивите времето може да бъде съхранено, а след това реставрирано и реконструирано от следващи поколения кинотворци. В киноархивите можем да търсим истината за различните исторически епохи - да поставяме под въпрос вече съществуващи хипотези и да стигаме до нови изводи и обобщения за фактите и духа на времето.

Освен за да разширяват и задълбочават познанието ни за историческите процеси и света около нас, архивни кадри се използват и за достигане до по-дълбинни пластове в човешката природа на герои от съвременността. Архивни материали се използват все повече за създаване на лично-изповедални и поетични филми. Личните снимкови и видео архиви, често заснети с телефон, вече са неизменна част от живота ни и режисьори и монтажисти е добре да познават пълната палитра от възможности за тяхното хомогенно вграждане в структурата и фактурата на този нов тип филми, които със своята артистичност и дълбока емоционалност все повече предизвикват интереса на публиката.

В настоящата дисертация се опитам чрез изследване на опита на български и световни режисьори и чрез систематизирането на различните монтажни принципи, използвани при изграждането на документални филми от архивен материал, да покажа възможностите за постигане на многопластов и автентичен филмов разказ, който води до други нива на внушение и издига цялостния смисъл на филма.

В дисертацията си за първи път у нас направих опит за научно-приложен анализ на монтажните принципи и иновативните подходи, чрез които се изграждат документални филми от лични архиви (home video) – една много актуална тема в световен мащаб.

Много е ценно всички тези монтажни принципи и възможности да се изучават подробно и да се систематизират, тъй като по този начин се постига пътят и за нови вариации на досега съществуващите похвати. Всички тези монтажни нововъведения неминуемо допринасят за обогатяването на палитрата на документалното кино като цяло и му помагат да намира все по-голямо място в предпочитанията на публиката.

ФИЛМОГРАФИЯ:

„Американско убийство. Семейството до нас“ (American Murder: The Family Next Door – САЩ, 2020) - реж. Джени Попълуел

„Атомната енергия. Живот в страх и обещание“ (Atomic: Living in Dread and Promise - Великобритания, 2015) - реж. Марк Казънс

„Бабий Яр. Контекст“ (Бабий Яр. Контекст - Нидерландия, Украйна, 2001)
реж. Сергей Лозница

„Безкрайни три минути“ (Three Minutes: A Lengthening - Нидерландия, Великобритания, 2022) - реж. Бианка Стихтер

„Блокада“ (Блокада – Русия, 2005) - реж. Сергей Лозница

„Биографична справка“ (България, 1969) - реж. Юли Стоянов

„България база данни“ (България, 2004) - реж. Юли Стоянов

„Българско време“ (България, 1995) - реж. Юли Стоянов

„Второто освобождение“ (България, 2021) - реж. Светослав Овчаров

„Дворците на народа“ (България, 2018) - реж. Борис Мисирков, Георги Богданов

„Дива, дива страна“ (Wild wild country - САЩ, 2018), реж. Маклейн Уей и Чапман Уей.

„Дневник“ (Diary- Israel, 1973 - 2002) - реж. Давид Перлов

„Историите, които разказваме“ (Stories we tell – Канада, 2012) – реж. Сара Поли

„Жертва на пешки“ (България, 2018) - реж. Асен Владимиров

„Захари Стоянов“ (България, 1975) - реж. Юли Стоянов

„Любовна история от миналия век“ (България, 2001) - реж. Андрей
Алтъпармаков

„Нощ и мъгла“ (Nuit et brouillard - Франция, 1956) - реж. Ален Рене

„Обикновен фашизъм“ (Обыкновенный фашизм - Русия, 1965)
- реж. Михаил Ром

„Опит за биография на лицето Х“ (България, 2015) - реж. Васил Живков

„Падането на династията на Романови“ (Падение династии Романовых
- Русия, 1927) - реж. Есфир Шуб

„Проклятие“ (Tarnation - САЩ, 2003) - реж. Джонатан Каует

„Рентгенова снимка на семейство“ (Radiograph of a Family- Иран, Норвегия,
2020) - реж. Фирузе Хосровани

„Стефан Стамболов – съзидателят и съсипателят“ (България, 1991) - реж.
Светослав Овчаров

„Татко прави мръсни филми“ (България, 2011) - реж. Йордан Годоров

„Те няма да остареят“ (They Shall Not Grow Old - САЩ, 2018) - реж. Питър
Джаксън

„Ще се видим при Айфеловата кула“ (България, 2008) - реж. Валентин
Вълчев

„Breaking news“ (България, 2018) - реж. Асен Владимиров

БИБЛИОГРАФИЯ:

Айзенщайн (2012): Айзенщайн, Сергей - Монтажът – Издателство „Изток-Запад“, София, 2012

Александрова (2021): Александрова, Петя: Предизвикателства на филмовото съхранение – Годишник на Нов Български Университет, департамент „Кино, реклама и шоубизнес“, 2020 – 2021

Алтъпармакова (2016): Алтъпармакова, Нина – „Монтажни и немонтажни принципи в изграждането на филмовата реалност“ – Дисертация, Натфиз, София, 2016

Балаж (1968): Балаж, Бела – „Кино: становлени и сущност нового искусства“ – Издателство „Прогресс“, Москва, 1968

Боджаков (2014): Боджаков, Дочо – Технология на кинорежисурата – Издателство „Филмова Компания Две и Половина“, София, 2014

Георгиева (2015): Георгиева, Галина - Кино-хрониката между „внезапния“ живот и архива на Революцията - „Пирон“: зима 2015, достъпно на <http://piron.culturecenter-su.org>, последно посещение на 17.06.2022.

Долин (2019): Долин, Антон. Спи, богатырь, спи. Вышел фильм Сергея Лозницы „Государственные похороны“ о том, как страна прощалась со Сталиным. www.meduza.io. 6.09.2019, последно посещение на 28.08.2022

Долин (2021): Долин, Антон. „Бабий Яр. Контекст“ - документальный фильм Сергея Лозницы о Холокосте и заговоре молчания. www.meduza.io. 14.07.2021,

достъпно на <https://meduza.io/feature/2021/07/14/babiy-yar-kontekst-dokumentalnyy-film-sergeya-loznitsy-o-holokoste-i-zagovore-molchaniya>, последно посещение на 24.08.2022

Донев (2021): Донев, Александър - Картографиране на филмовата неопитоменост. Независимо, аматьорско и алтернативно кино в България след 1989 г. - Институт за изследване на изкуствата – БАН, София, 2021

Донев (2020): Донев, Александър - Съвременното асоциално българско документално кино – сп. „Проблеми на изкуството“

Игнатовски (2008): Игнатовски, Владимир – Времерпространство или хронотопът в ранната филмова теория - Издателство „Фабер“, София, 2008

Игнатовски (2001): Игнатовски, Владимир. Феноменът Михаил Ром. Култура - Брой 6 (2432), 16 февруари 2001

Из историята на филмовата мисъл (1986) – Антология в 2 части, ч. 1 – съставител: проф. д-р Ивайло Знеполски - Издателство „Наука и изкуство“, София, 1986

Из историята на филмовата мисъл (1986) – Антология в 2 части, ч. 2 – съставител: проф. д-р Ивайло Знеполски - Издателство „Наука и изкуство“, София, 1986

Камбурова (2009): Камбурова, Клавдия – Елементи на монтажа – Университетско издателство „Неофит Рилски“, Благоевград, 2009

Кърджилов (2020): Кърджилов, Петър - Първите филми, заснети на Балканите: (1896–1900) - Визуални изкуства и музика, том 1, София, 2020

Манов (2008): Манов, Божидар - Кино и други изкушения – Издателство „Аскони-Издат“, София, 2008

Манов (2003) Манов, Божидар – Дигиталната стихия: Киното и новите медии в цифровия 21-и век – ИК „Титра“, София, 2003

Мартен (1962) Мартен, Марсел – Езикът на киното – Издателство „Наука и изкуство“, София, 2003

Мисли за Киноизкуството (1973) – Антология в 2 тома – т.2 (съставител: Емил Петров) – Издателство „Наука и изкуство“, София, 1973

Найденова (2013): Найденова, Вера – Българско кино. По следите на личния опит – ИК „Проф. Петко Венедиков“, София, 2013

Рейсц (1976): Рейсц, Карел – Техника на киномонтажа – Съюз на българските филмови дейци, София, 1976

Ромм, Туровская, Ханютин (2006): Ром, Михаил, Туровская Майя, Ханютин Юрий. Обыкновенный фашизм, Изд. Сеанс, 2006

Саръиванова (1984): Саръиванова, Маргит – Българско документално кино – етап на зрели търсения – Издателство „Наука и Изкуство“, София, 1984

Спасов (2019): Спасов Росен - Дигитализираните атакуват – достъпно на <https://въпреки.com>, последно посещение на 11.12.2003

Тарковски (2019): Тарковски, Андрей - Уловеното време – ИК „Колибри“, София, 2019

Туровская (2019): Туровская, Майя - От Ромма потребовали, чтобы слово

„еврей“ вообще в фильме не упоминалось - в Гильдия неигрового кино и телевидения, 9.03.2019. Достъпно на:
<https://rgdoc.ru/materials>, последно посещение на 04.11.2022

Фингова (2008): Фингова, Светла – Монтажът на аудиовизуалното произведение – Издателство на Нов Български Университет, София, 2008

Черноколева (1977): Черноколева, Лиляна – Съвременно българско документално кино – Издателство „Наука и изкуство“, София, 1977

Четверикова (2014): Четверикова, Наталия. Волшебница монтажного стола. в списание „Алеф“. 7.03.2014. достъпно на
<http://www.alefmagazine.com/pub3595.html>, последно посещение на 15.04.2022

Austin and De Jong (2008): Austin, Thomas and De Jong, Wilma - Rethinking Documentary: New Perspectives, New Practices. Open University Press. New York. 2008

Barnow (1993): Barnow, Eric Documentary: A History of the Non-Fiction Film. Oxford: Oxford University Press. 1993

Bradshow (2018) Bradshow Peter: They Shall Not Grow Old review – Peter Jackson's electrifying journey into the first world war trenches. Guardian magazine, 16.10.2018, последно посещение на 10 март, 2023

Daniels (2014): Daniels, Jill - Memory, Place and Subjectivity: Experiments in Independent in Documentary Filmmaking. PhD Thesis. University of East London. 2014

De Jong (2012): De Jong Wilma; Knudsen, Erik; Rothwell Jerry - Creative Documentary: Theory and Practice. Harlow: Pearson

Dümling (1998): Dümling, Albrecht. “Eisler’s music for Resnais’ Night and Fog (1955): a musical counterpoint to the cinematic portrayal of terror”. *Historical Journal of Film, Radio Television*, 18.4 (October 1998): p. 575-584.

Ebert (2004): Reger Ebert. “Tarnation” a labor of love for director. October 14, 2014. Available at: <https://www.rogerebert.com> [Accessed 6 April 2020]

Ellis (2012): Ellis, John *Documentary: Witness and Self-revelation*. London : Routledge

Feldman (2006): Feldman Eduardo: Ilana Feldman, Cleber Eduardo. *Affective Sceneries – Diaries of David Perlov*. *Cin'tica - cinema and critiques*. Available at: http://davidperlov.com/text/Affective_Sceneries.pdf [Accessed 5 April 2020]

Halkin (2003): Halkin Talya - *The Diary of David Perlov*. *Jerusalem Post*. Available at: http://davidperlov.com/text/The_Diary_of_David_Perlov.pdf [Accessed 4 April 2020]

Lebow (2008): Lebow, Alisa - *First Person Jewish*. Minnesota. 2008

Macdonald and Cousins (2006): Macdonald, Kevin; Cousins, Mark - *Imagining Reality: The Faber Book of Documentary*. London: Faber & Faber, 2006

Meyer (2019): Meyer Jessica - *Sound and Silence in Peter Jackson’s They Shall Not Grow Old* - *The American Historical Review*, Volume 124, Issue 5, December 2019, Pages 1789–1792, <https://doi.org/10.1093/ahr/rhz1020>, посетена на 18 ноември, 2022

Quinn (2013): Quinn, James - *This much Is True* - UK: A&C Black Academic and Professional, 2013