

**НАЦИОНАЛНА АКАДЕМИЯ ЗА ТЕАТРАЛНО И ФИЛМОВО ИЗКУСТВО**

**„КРЪСТЬО САРАФОВ“**

**ФАКУЛТЕТ „ЕКРАННИ ИЗКУСТВА“**

**КАТЕДРА „СВЕТОВНА КУЛТУРА“**

**Ирина Николаева Иванова**

**ПРОБЛЕМЪТ ЗА СТИЛА В КИНОТО**

**АВТОРЕФЕРАТ**

**на**

**ДИСЕРТАЦИЯ**

**на тема:**

**за присъждане на образователна и научна степен „доктор“**

**докторант на самостоятелна подготовка**

**СОФИЯ, 2025**

## СЪДЪРЖАНИЕ:

Характеристики на дисертационния труд.....	3
Увод в проблематиката, цели и задачи.....	4
Глава I. Стилът като изкуствоведски термин.....	8
Глава II. Специфика на понятието стил в киното.....	30
Глава III. Актуални проблеми на стила в киното.....	46
Заключение.....	50
Приноси.....	51
Списък с научните публикации.....	52

## Характеристики на дисертационния труд

Предложеният дисертационен труд е в обем от 146 страници и се състои от увод, три съдържателни глави, всяка от които с различен брой подглави и заключение. Приложени са библиография, филмография и публикации по темата. Тъй като изследването се разполага на границата между общата изкуствоведска теория, кинознанието и оперативната филмова критика, то носи елементи от всяка една от трите области с намерението те (и присъщият им понятиен апарат) да работят заедно.

В първа глава се проследява развитието и трансформациите на понятието стил в естетическата мисъл през вековете като се правят препратки и към филмовата практика.

Във втора глава детайлно са обобщени основните възгледи за стила конкретно на територията на киното и аудиовизуалните изкуства и с различни примери и анализи на отделни явления и творби – риалити формата Big Brother, движението Догма 95, nordic noir сериалите, филмите на Аличе Рорвахер като примери за носители на националната традиция, филмът „Веществото“ като пример за метамодерно кино – са изведени четирите стилообразуващи стихии: синтетичният характер на киното, колективният характер на процесите в киното, технологичното развитие в сферата и социално-икономическият фактор.

Третата глава е посветена на актуалните процеси и контексти, даващи нови измерения на проблема за стила в киното – глобалният пазар, мултинационалните корпорации, еволюцията на дигиталните медии и технологии, метамодернистичните тенденции.

В заключението авторът предлага собствена формулировка на понятието стил“ като поанта на изследователския път, извървян по време на работата върху дисертацията.

## Увод в проблематиката, цели и задачи

В настоящия дисертационен текст понятието „стил” и неговото осмисляне през вековете, както и спецификата му по отношение на киното, са разгледани на макроравнище. За онзи, който се е занимавал с каквато и да е форма на изкуствоведческа и в частност киноведческа дейност е ясно, че всяка една от назованите в подглавите на трите основни глави теми, спокойно може да бъде предмет на самостоятелна разработка. В случая обаче ни интересува пътят на понятието „стил“ и как точно то се отнася към изкуството на движещия се образ, към киното, включително и към най-актуалните негови образци, свързани с дигиталните технологии, виртуалната реалност, а вече и с изкуствения интелект.

Втората уговорка, която следва да бъде направена още в самото начало е, че настоящата дисертация не търси историческа, пък и каквато и да било друга изчерпателност и затова и не претендира за такава. Предоставеният текст се спира на ключовите автори – теоретици, критици, мислители, лингвисти и др. - чиито съждения са оставили отпечатък и са повлияли върху развитието на понятието „стил“, както и на отделни жалони, на най-характерни примери.

Най-разпространено и често следвано е дихотомичното разбиране за стила – от една страна като за еманация на индивидуалността на Автора (код на субективното), а от друга - като за историко-културен модел (код на обективното). В първия случай стилът е функция на творческото себеизразяване, докато във втория е продукт на доминиращи естетически, социални и политико-идеологически норми.

От гледна точка на интерпретативните парадигми, стилът може да бъде видян и като явление, заченато от на повторението и вариацията (както на формалистите им се харесва), и като „усилвател“ на персуазивния ефект (т.е. на ефекта на въздействие върху зрителите). В този смисъл проблемът за стила надхвърля границите на чисто естетическата рефлексия и се превръща дори във философски проблем.

Логично е дефиницията на понятието стил е относително по-лесно постижима в онези области на изкуството, в които зад произведението стои една-единствена личност – автор

писател, композитор, художник. С уговорката, че дори в тези случаи „моно“ стилът (т.е. едноличният авторски стил) може да бъде предопределен до голяма степен от стила на епохата или пък на дадено направление, все пак е оправдано и адекватно да напомним и класическото определение за стила, формулирано още през 18 в. от Жорж Бюфон – „Стилът – това е самият човек“.

Когато обаче иде реч за колективно изкуство, каквото е киното, проблемът за стила става чудовищно многоглав и нахално инатлив и това е **първото, най-сериозното предизвикателство** пред опитващия се да го дефинира.

Стилът на един филм може да бъде сложна мозайка от множество индивидуални и национални или регионални стилове, стил на направление, стил на епоха (когато филмът интерпретира сюжет от друга историческа епоха например. Още повече когато предлага собствен „прочит“ на тази епоха, без да се интересува особено от историческата достоверност).

**Второто предизвикателство** е свързано с факта, че за разлика от всички останали изкуства, в киното проблемът за стила е свързан не само с човешкия фактор, но и с техническия такъв. Един от най-сериозните съвременни изследователи на проблематиката за стила в киното, починалият наскоро американски филмов критик и теоретик Дейвид Бордуел подчертава, цитирайки редица световноизвестни режисьори и оператори, че стилът в киното – това е поредицата от избори, които създателите на всеки филм трябва да направят, а тези избори са ограничени от техниката, с която разполагат.<sup>1</sup> В киното техническите усъвършенствания и нововъведения много бързо се трансформират в естетически революции, понеже самата природа на седмото изкуство е хибридна, двуначална, художествено-техническа едновременно. Тоест само в определени случаи и при определени условия определението на Бюфон „Стилът – това е самият човек“ може да бъде вярно за киното, и то пак ще е относително вярно. В колективно изкуство, каквото е киното, стилът никога не е „самият човек“. Стилът в киното са много хора – продуцентът, режисьорът, сценаристът, актьорът, операторът, но също и компанията/конгломератът, които стоят зад филма (когато говорим за развити и влиятелни киноиндустрии, разбира се, като американската, индийската и т.н.) –

---

<sup>1</sup> Бордуелл, Д., Искусство кино. Введение в историю и теорию кинематографа, Эксмо, 2024, М., стр. 362

особено в този наш глобализиран (а някои говорят вече дори за деглобализация) свят. Стилът в киното – това е духът на времето (епохата), но и духът на мястото (държавата/локацията). Стилът в киното – това е моделът на камерата, постпродукционния софтуер, CGI ефектите, използваният носител и т.н. Стилът в киното – това е бюджетът и сложната мрежа от зависимости и необходиминости, върху която той е изграден. Ако прехвърлим същия разговор на територията на европейските кинематографии, разлики ще има, макар че държавното и институционално финансиране също като частните компании и студия в Америка дирижира, макар и по-невидимо, кинопроизводствените процеси и предопределя някои от компонентите на филма, които определено имат отношение към темата за стила. Една от основните задачи на настоящия текст е най-малкото да очертае и да хвърли светлина върху върху основните механизми, които участват в генерирането на различните видове стил (на определена творба, авторски, регионален, национален и т.н.) в киното – какви са те днес и как са се променяли с времето.

Бордуел детайлно анализира в дълбочина тази равностойност на „изкуството“ и „техниката“ в киното като обвързва историята на стила в киното с историята на филмовите форми, жанрове и видове, историята на филмовата индустрия, на филмовата технология, на социологическите и културологични аспекти на филмовото творчество през годините. Авторът отбелязва, че е трудно ясно да бъдат разграничени тези отделни „истории“, много често те взаимно навлизат в териториите си, преплитат се, влияят си. Важният, фундаменталният за Бордуел въпрос по отношение на стила в киното е: кои са значимите модели на стилистична приемственост от една страна и на стилистична промяна от друга и как тези модели могат да бъдат обяснени.<sup>2</sup> Въпрос, който до голяма степен е обект и на настоящия дисертационен труд.

**Третото предизвикателство**, което неминуемо се изправя пред всеки, решил днес да се занимава с проблема за стила в киното, е свързано с времето, в което живеем. Киното в епохата на глобализацията и на глобалния пазар предлага изключително сложни казуси. В холивудския Вавилон гигантските мултинационални екипи (особено когато става въпрос за блокбъстъри и франчайзи) вече десетилетия наред са нещо съвсем нормално. Инвестициите

---

<sup>2</sup> <https://www.davidbordwell.net/books/on-history-film-style-davidbordwell-180531.pdf>, стр.3

са „глобални“, екипите са глобализирани и всичко това в невиджани до този момент мащаби.

Истина е, че в киното тези транснационални връзки винаги са съществували под някаква форма, още от самото начало и Холивуд е само едно от доказателствата в тази посока. На практика нито една национална киноиндустрия не би могла да се развива без съществуването на подобни взаимоотношения, защото технологичните нововъведения налагат стандартизиране и синхронизиране на техническото оборудване на киносалоните в цял свят. Типичен пример е Парижкото споразумение от 1930 г., с което се слага край на патентните войни за звукозаписна и звуковъзпроизвеждаща техника и се налагат правила и стандарти, на които трябва да отговорят и филмите, и киносалоните. Почти 100 години по-късно, в епохата на стрийминг платформите, мащабите на тези интернационални и транскултурни взаимодействия дори трудно могат да бъдат обхванати и на практика самостоятелното и независимо функциониране на която и да е киноиндустрия е немислимо. Разбира се, в Северна Корея също се правят филми, но именно изолираността, строгата нормативност и безусловната политическата цензура, на които се подчиняват тези филми, ги правят не само недостъпни, но и според малкото налични източници за тях, и напълно неадекватни на света, отвъд границите на собствената им държава продуцент.

Големият руски изкуствовед и филолог Д.С. Лихачов пише в мащабното си изследване „Развитие русской литературы X—XVII веков“, че **„прогресът в изкуството е преди всичко прогрес на възприятието на произведенията на изкуството, който позволява на изкуството да се издига на нова степен благодарение на разширяването на възможностите за сътворчество и асимилация на произведенията от различни епохи, култури, народи.“**<sup>3</sup> Можем да добавим само, че в киното в епохата на глобализация и дигитализация това сътворчество и тази асимилация са особено интензивни и е още по-трудно да анализираш стила на един филм, на един режисьор, на една школа и т.н.

И най-накрая - заслужава си да поразсъждаваме и върху темата дали пък при скъпоструващо изкуство, каквото без никакво съмнение е киното, световната икономическа ситуация също не оказва влияние върху различните измерения на понятието „стил“.

---

<sup>3</sup> Лихачов, Д.С. 1987. „Избранные работы“ том 1, ИК „Художественная литература“, стр. 206

Финансирането със сигурност не е стилоформиращ фактор, когато става въпрос за писателски труд например (въпреки че и тук вероятно бихме могли да поспорим), но всеки, който през живота си е трябвало да намери пари за създаването дори на десетминутен филм, или пък да направи десетминутен филм без пари, е абсолютно наясно, че в киното тези зависимости между „музата и капитала“, както някой се бе изразил, са многократно по-могъщи като влияние.

Целите на настоящия дисертационен текст са свързани с обобщаване на почти необхватните като обем естетико-критически идеи и концепции през вековете, както и специфично отнасящите се за киното такива от 20 век и най-вече да се потърсят и формулират функциите на стила и трансформациите, които новите медии и технологии привнасят в разбирането на понятието.

## **Глава I. Стилът като изкуствоведски термин**

В началото започваме с намерението да намерим най-популярната и достъпна, но все пак селектирана и фокусирана информация и за целта отваряме енциклопедия Britannica, където понятието „стил“ е разгледано като еволюиращ термин, на който древногръцките оратори и философи са гледали най-напред като „аксесоар на мисълта“, а по-късно с времето са се появили и други гледни точки. Например: лингвистичен избор, при който човек използва една дума, а не друга със същото значение, защото иска да придаде точно определена емоционална стойност на посланието си; гледните точки на Бюфон и Шопенхауер за стила като еманация на личността; стилът като понятие, което е пресечна точка на формата и съдържанието (от тази перспектива терминът може да бъде сериозно интерпретиран). Изброените в енциклопедия Britannica гледни точки най-малкото дават представа за еволюцията на този термин, различните подходи към него, както и за сложността, мащаба и разнородността на възможните тълкувания.

Според етимологичния речник произходът на думата „стил“ идва от гръцката *στύλο* и от латинската *stilus* – и двете означават острие за писане, нещо като праобраз на днешната писалка. (Вилхелм Либкнехт остроумно отбелязва, анализирайки творчеството на Карл

Маркс, че неговият стил напомня етимологичния произход на думата „стил“ – от *stilus*, стоманеното острие, с което римляните „пишат и бодат“<sup>4</sup>)

Мислителите от Античността имат развита теория за стила като тук ще се спрем по-подробно на концепциите на Платон и особено на тази на Аристотел. Макар да не се занимава изрично и подробно с понятието „стил“, в „Държавата“ Платон пише, че художниците и поетите се занимават с привидности, не с реалности и използват стила, за да имитират реалността. В неговото разбиране стилът е нещо, което има отношение към „света на сенките“, а не към този на идеите, който именно е истинският, вечният и единственият реално съществуващ.

Според големия руски учен и филолог Алексей Лосев концепцията на платониците за стила е естествено развитие на гръцката концепция за „логоса“, в която идеята е съвършена както по съдържание, така и по форма – и когато на мисълта ѝ е придадена съответната за нея форма, се появява стил, в който мисълта и формата са неделимо цяло. Всяка промяна във формата предизвиква промяна в мисълта, т.е. в съдържанието. Вдъхновението, поетичното обезумяване предшества стила, смятат последователите на школата на платониците, и затова когато понятието „стил“ се възприема в Платоновия смисъл, обикновено се замества с „дух“, „душа“, „съзнание“.

За Аристотел стилът е начинът, по който е изградено и структурирано даденото произведение, езикът, който е използван, така че да постигне определено въздействие - методът, способът, механизмът, чрез който функционират отделните части на цялото.

Аристотел обръща задълбочено внимание на понятието стил в глава 3 на своята „Реторика“, посветена основно на ораторското изкуство. „...достоинство на стила е да бъде ясен“<sup>5</sup> – пише авторът като добавя, че ако стилът не е ясен, речта няма да постигне целта си. Според Аристотел стилът не бива да бъде нито низък, нито високопарен, а съответен, така че речта да е естествена, а не изкуствена, „защото естественото е убедително, а другото — наопаки: иначе слушателите се отнасят като към скрит враг, както при случай на смесено вино“. В същото време древногръцкият философ подчертава, че „хората се отнасят към стила по

---

<sup>4</sup> <https://jacobin.com/2023/01/karl-marx-literary-style-capitalism-alienation-book-review>

<sup>5</sup> Аристотел, 1993 „Реторика“. ИК „Софи-Р“. стр. 159

същия начин, по който се отнасят към чужденците и съгражданите си. Затова езикът трябва да се прави странен, тъй като хората се учудват на далечното, а това, което учудва, е приятно“. Тоест за разлика от Платон, неговият ученик Аристотел разглежда стила като резултат от познаването и прилагането на определени правила, техники дори. Именно тук идва и съществената разлика между разбиранията за стила на двете школи – Платоновата и Аристотеловата.

Според Алексей Лосев критикът винаги трябва да е наясно в кое от двете основни значения употребява понятието „стил“. Дали има предвид вътрешната форма, духа на произведението, онази почти мистична невидима енергия, за която говори Платон, или пък средствата, с които е предадена тази вътрешна форма, конкретното ѝ vyplъщение. Лосев твърди дори, че литературоведският речник би се обогатил ако вместо една, имаме две думи за обозначаване и разграничаване на двете разбираня за стила. Но докато никои не измисли втора дума този термин остава **двусмислен**.

Лосев обобщава и в следната собствена формулировка за същността на понятието стил: **художественият стил е принцип на конструиране на художественото произведение, взето в цялата му пълнота, в целия му художествен потенциал на основата на тези или други първични впечатления на художника от живота, на основата на тези или други негови жизнени ориентири – първични, неосъзнати, надструкторни, надформални и надсъдържателни**.

Изглежда така сякаш от последните редове на определението на Лосев можем да си направим заключението, че „стилът е някъде там...“. Тоест той извира от недрата на авторовата личност и на времето, в което тя живее. Стилът извира от самото ядро, от „ядрата“ на живота, но това е есеистичен изказ. Можем да проследим пътя му по-нататък, консолидирането му, формирането, развитието, но е невъзможно да съзрем, а още по-малко да обясним процеса на зачеването му. И затова, според Лосев, толкова векове наред стотици „воини“ на различни науки (естетика, литературознание, изкуствознание и пр.) не успяват да открият Свещения Граал (на стила). Все едно да откриеш изворите на мита. Най-много да кажеш, че той се е родил в процеса на сблъсъка на човешкото съзнание с природните стихии.

Всички епохи след Античността до голяма степен се определят, или по-скоро ние ги определяме, съобразно отношението им към принципите и идеите на великата древност – дали я приемат за свой образец или обратното – отгласкват се от нея и ѝ противостоят. Така например средновековното изкуство в със своята строгост, затвореност, религиозност е антипод на античния идеал за красота, симетрия и хармония. Ренесансът се обръща отново към Античността с интереса си към Човека и с преклонението си пред човешките възможности, пред човешкото познание и дори пред човешкото тяло. Барокът, при който ренесансовите стремежи и принципи са форсирани до краен предел и в крайна сметка се е получила една чудовищна анархия, отново противостои на Античността, но в другата крайност. Тоест – ако средновековното изкуство е в повечето си прояви строго, затворено, доминирано от религиозни теми и прочие и заради това го приемаме за „бягство” от античния идеал за хармония, то барокът пък е прекалено разгулен, прекалено буен, прекалено екстатичен и затова именно приемаме, че той също обръща гръб на Античността с нейния култ към симетрията, хармонията, цялостността. След това на сцената излиза класицизмът, който отново издига в култ античното изкуство и го обявява за свой естетически идеал. Разум, мярка, логика, норма, академизъм – това са думи, които добре описват класицизма като типична проява европейския рационализъм и на картезианския дух. Според някои изследователи класицизмът всъщност едновременно се обръща и към хармонията на античния идеал и към строгия дух на Средновековието. Класицизмът постепенно „прелива” в Просвещението, въпреки че двете направления съществуват успоредно в края на 17 – началото на 18 век. Просвещението поставя на пиедестал естествените науки, образованието, критиката и историята на изкуството. Именно през този период художествената критика се институционализира като занимание за специалисти, тоест като професия.

**Подобно свръхедро обобщаване на големи епохи от човешката история и култура е рисковано начинание и затова нека то бъде прието по-скоро като игра на асоциации, която игра само най-общо показва как се променя парадигмата във времето.**

Направихме този „букварен” (тоест - за първолаци) преглед на голямата игра между хармонията и хаоса, между разума/рациото и интуицията/чувството и в крайна сметка между Аполоновото и Дионисиевото начало, между Ерос и Танатос в историята на

изкуството и на човешкото познание, за да видим, че като изкуствоведски термин понятието „стил” се е появило в епохата на Просвещението – епоха на рациято, на разума, епоха на Аполоновото начало. **И затова е съвсем логично, че каквито и определения да са давани през вековете за стил, те задължително включват в някаква степен разбирането за единство, цялостност, завършеност.**

През 1753 г. в деня на приемането му за член на Френската Академия, знаменитият учен Жорж Бюфон, една от големите фигури на Просвещението произнася още по-знаменитата си формулировка „Стильт – това е самият човек“. За Бюфон стильт е едновременно и талант, и душа, и вкус и предполага съединение и проявление на всички способности на разума. „Само идеите, мисълта могат да положат основите на стила, а думите и тяхната звучност са само и единствено аксесоар“ – казва френският мислител. Този възглед може да бъде открит в разсъжденията на много автори като особено плътно е продължен в идеите на Артур Шопенхауер (любопитен детайл – роден точно в годината, в която Бюфон умира), според когото „стильт е физиономия на ума и е по-сигурен показател за характера от лицето“<sup>6</sup>.

Пръв до идеята за периодически повтарящата се цикличност като закономерност в развитието на изкуството достига (макар и да не го формулира изрично и еднозначно) немският изкуствовед и създател на европейското изкуствознание **Йохан Винкелман. Той е и първият, който използва съзнателно и целенасочено понятието „стил“ в историята на изкуството, както и първият, който въвежда и прилага понятията за национален и личен стил, както и за стил на епохата.** Според Ернст Хайдрих, професор по история на изкуството в университета в Базел „трябва да се отдаде заслуженото на Винкелман – понятието „стил“ представлява най-високото, което ни даде неговата „История на изкуството на древността“.<sup>7</sup> Хайдрих подчертава и, че особено плодотворна е гледната точка на Винкелман за стила като за преди всичко съдържателна, а не само формална категория.

Продължаваме своето препускане по следите на различните теории, гледни точки и разбираня за стила през вековете. През втората половина на 18 – началото на 19 в. философи като Баумгартен, Лесинг, Хердер имат определяща роля за отделянето на

---

<sup>6</sup> <https://www.gutenberg.org/files/10714/10714-h/10714-h.htm>

<sup>7</sup> Винкелман, Йохан „История на изкуството от древността“ С. 1970, ИК „Български художник“, стр. 21

естетиката като самостоятелна наука, но Имануел Кант е онзи, който я осмисля по-широко като напълно специфична област. Всички те обаче се противопоставят на просветителското разбиране за изкуството като основано върху рационалистичната метафизика. С Кант започва епохата на романтизма, а романтиците определено се бунтуват срещу смесването на изкуството с другите области на обществения живот – за тях то е специфична област, която няма допирни точки с всекидневната реалност, игра без цел, без задължителна логика, отвъд границите на рационално допустимото. За романтиците изкуството е действителност, която е по-висша от всяка друга възможна действителност. В същото време те не обръщат гръб на битовото и делничното, а напротив – изобразяват го с почти натуралистично вглеждане в детайлите, чак до степен на ирония. Новото при тях и най-вече при Фридрих Шелинг е, че висшето и окончателно битие се разглежда като произведение на изкуството - синтез на безсъзнателното и съзнателното. От това разбиране на Шелинг – синтез на безсъзнателното и съзнателното – до идеите на Ролан Барт за стила като „продукт на определена биология и определена биография“<sup>8</sup>, изказани около век и половина по-късно, са само няколко крачки.

Особено важни и всъщност основополагащи са разсъжденията на великия немския мислител и поет от втората половина на 18в. **Йохан Волфганг Гьоте** за стила. Той, както Хердер и Хегел, разбира се е повлиян от основните идеи на Винкелман, но преодолява някои ограничения на неговата теория. Неговата статия „Просто подражание на природата, маниер, стил“, както и съдържащото се в нея определение за стил, концентрират най-важното от духа на Просвещението. Най-нисшето ниво на творчество, според Гьоте, е талантливото възпроизвеждане на действителността. Следващото е субективен, оригинален маниер. Третото, най-висше ниво, което сменя в себе си първите две като **висш синтез**, Гьоте нарича „стил“ и го определя като единство на реалните форми и всепроникващия субективен дух, идващ от постигането същността на обекта. Според Гьоте стилът е висше завоевание на изкуството, при което то най-пълно постига своята истинска природа. За Гьоте стилът се крие в най-дълбоките начала на познанието, в самата същност на нещата, доколкото можем да я опознаем във видими и осезаеми форми. **Затова, според него, венецът на учението за стила винаги ще бъде учението за символа, за „разкриващия**

---

<sup>8</sup> Барт, Ролан „Нулева степен на почерка“, С., ИК „Колибри“, 2004 г., стр. 7

символ“, в който същността на нещата се разкрива посредством нещо, което авторът нарича „поетическо ясновидство“<sup>9</sup>.

Георг Вилхелм Хегел, един от блестящите умове на Просвещението, разглежда стила диалектически. За него стилът е метод на художествено възплъщение, който се подчинява на материала, диктува се от материала, не от твореца. Следователно стилът противостои на субективния маниер на художника, доколкото възниква на основата на едни или други обективни материали и носи особеностите им. Този възглед е много различен от Бюфоновото „Стилът – това е самият човек“. Според Хегел „стил“ е превърнало се в навик себеприпособяване към вътрешните изисквания на сюжета (тоест – ти се приспособяваш към сюжета, а не го приспособяваш към себе си), в което художникът действително извайва своите образи, кара ги да се появят.

**„В такъв случай – продължава Хегел - липсата на стил е или неспособността да усвоим такъв начин на изобразяване или субективният произвол, който ни кара да даваме свободен ход вместо на закономерното, само на собственото си предпочитание и да поставяме на мястото на стила един лош маниер“<sup>10</sup>.**

След романтизма – епохата, която издига в култ интуицията, свръхестественото, чувственото – махалото на европейската мисъл се установява точно в обратната крайност. Позитивизмът на 19 в. е направление, което приема научния метод и емпиричното изследване за единствени източници на истинско знание за фактичката действителност. Затова и 19 век е векът на факта, знанието, науката, логиката, рацииото.

В изкуството позитивизмът се проявява под формата на големия стил реализъм – великото творение на 19 в. Специално във Франция и по-конкретно във френската литература утвърждаването на този стил се свързва с налагането на романа като водещ литературен жанр. Романът представлява особен интерес за нас, тъй като редица изследователи виждат именно в романната структура зародишите на кинонаратива. Френският критик Андре Малро твърди, че „истинският съперник на киното съвсем не е театърът, а романът“<sup>11</sup>,

---

<sup>9</sup> „За литературата и изкуството“, т.2, 1979, ИК „Наука и изкуство“, стр. 38

<sup>10</sup> Естетика, т. 1, С., 1967 г. Издателство на БКП, стр. 408

<sup>11</sup><https://www.jstor.org/stable/41938334>, с.115

защото киното, особено звуковото кино, според него, поставя непрекъснатостта на повествованието на първо място сред изразните средства. Творчеството на Оноре дьо Балзак пък например доказва, че романът разполага с огромни възможности да разкрива пълнокръвни истини за живота и обществото, а не е лековато четиво, предлагащо временно бягство от собствените проблеми чрез потъване в проблемите на някой фиктивен персонаж или група персонажи, както често е схващан и до днес. В романите много често с почти кинематографична конкретика се описват подробности от материалната среда или от външността и облеклото на героите.

Още през втората половина на 19 век започват да се чуват гласове срещу ограниченията на позитивистичния реализъм. Хората на изкуството, творците, артистите много трудно могат да приемат, че само това, което можеш да видиш, докоснеш, изучиш, анализираш, докажеш и преживееш рационално, само то съществува и само то си струва да бъде изобразявано. Много скоро литературата на модернизма – Марсел Пруст, Вирджиния Улф, Джеймс Джойс – ще насочи махалото в противоположната посока, за да възстанови баланса за пореден път. Модернизмът с неговата потопеност в стихията на индивидуалната психика, в изолацията от социалното битие „поток на съзнанието“ е интуитивен, алогичен, парадоксален, ирационален. Модернистите разглеждат изкуството не като отражение на живота, а повече като рефлексия над самото изкуство.

През 90-те години на 19 век немският философ и неокантианец **Йохан Фолкелт** се противопоставя на теорията, че стилът – това е самият човек. За него стилът не произтича само от субекта и единството, внасяно от стила в художественото произведение, лежи зад предела на чисто личното. В същото време той заключава – и далеч не е единственият – че стилът в най- висшия смисъл на тази дума е присъщ само на гениите.<sup>1</sup>

Швейцарският историк на изкуството от 19 в. **Хайнрих Вьолфлин** пък разбира стила като достатъчно устойчива система от формални признаци и елементи на организацията на произведенията на изкуството (например плоскостност, обемност, живописност, графичност, простота, сложност, открита и закрыта форма и т.н), така че според него е **напълно възможно цялата история на изкуствата да се разглежда като**

**наиндивидуална история на стиловете. Вьолфлин говори дори за „история на изкуството без имена“ – история на западното изкуство, в която вариациите в индивидуалните и националните характеристики биха престанали да имат каквото и да е значение.<sup>12</sup>**

Тезата на швейцарския изкуствовед е, че стилът на цялото италианско Възраждане и преходът към барока, може да бъде разбран чрез няколко понятия, които са напълно наиндивидуални: развитие от линейност към живописност, развитие от плоскост към дълбочинност, развитие от затворена към отворена форма, развитие от множественост към единство; еманципация на композицията, светлината и цвета, които вече не служат единствено за проявление на формата. Тук само ще споменем, че по аналогичен начин в някои направления в историята на киното също се забелязват наиндивидуални стилови характеристики и, което е по-важното, те са всъщност и водещите характеристики на съответното направление – френският поетичен реализъм от 30-те години на миналия век например във всичките си конкретни проявления представлява една реакция на авангардните търсения от предходното десетилетие, обръщане към сюжета/историята, към битовата конкретика, любовната драма, булевардния роман, тоест – демократизация на жанровете и т.н. Същото важи за първите години на италианския Неореализъм, на френската Нова вълна, преди силните индивидуалности да разкъсат мрежата на общото, да се отскубнат от центростремителните сили на обединяващите идеи, които в крайна сметка са и поколенчески, а не само лично-творчески.

И така, реализмът е последното „стилово направление“ (ако приемем по-долу изложената теория на Лихачов за това, че „големи стилове“ са само романския, готическия и ренесансовия, всичко след това са „стилови направления“), което има все пак известна претенция за всеобхватност. Интересен факт, граничещ с парадокса е, че киното – техническото изкуство, непобедимо в обективното възпроизвеждане на реалността - се появява в самия край на 19 век, когато в литературата и изобразителните изкуства модернистичните търсения все по-отчетливо взимат превес над реализма, налагат се, тържествуват. Затова може да се каже, че киното винаги ще живее на разломната линия

---

<sup>12</sup> <https://archive.org/details/princarth00wlff/page/12/mode/2up>, с.12

между запечатването на обективната действителност, физическата реалност в движение и бягството във възможно най-фантастични или дори абстрактни светове.

В началото на модернизма са Артур Шопенхауер, Рихард Вагнер, Фридрих Ницше и до голяма степен Оскар Уайлд. По-горе споменахме основната идея на Шопенхауер за стила като „физиономия на ума“. Тук ще допълним само, че естетиката на немския философ е повлияна от Изтока и се основава на отказ от воля и действие, на съзерцаване на всичко съществуващо като на художествена действителност – до голяма степен, ако проследим тези нишки назад във времето, те ще ни отведат до романтизма. Само че този Шопенхауер „романтизъм“ вече е „опитомен“ от реализма, претърпял е някакъв вид крушение, и после отново е „поникнал“ като стръкче трева, но вече на различна почва. При все че романтизмът от 18 век също не познава оптимизма (за Шопенхауер оптимистичната гледна точка е извор на присмех и презрение), ами е нихилистичен и изпитва естествено влечение към разпада и в крайна сметка към смъртта. Определението на Гьоте, че „класическото е здравето, а романтичното – болното“ в крайна сметка остава валидно.

И така - на границата между 19 и 20 век модернизмът с дързък и нахален жест измества реализма като водещо направление в изкуството. Модернизмът е анархистичен, шокиращ, скандален, държи да изважда публиката си от инерцията, да я предизвиква, понякога дори арогантно и без каквато и да било подготовка или „анестезия“. Всичко се променя - цветовете в картините вече присъстват сами за себе си, без връзка с формата, сюжета, цялото. Просто цветове. От тук е само една крачка до такова художествено виждане, при което предметите в тяхната цялостност и пълнота въобще се отричат като реално съществуващи, а такива стават само преливанията на цветовете и формите – както е при импресионистите (Реноар, Клод Моне), отчасти и при постимпресионистите (Сезан, Ван Гог). В първите години на 20 век немският експресионизъм в изобразителното изкуство, а след това и в киното, още по-дръзко и решително скъсва с реалистичния поглед към света и ни го показва фантастично-страшен, понякога зловещо-окарикатурен, деформиран, мрачно-приказен. Често в експресионистичните творби един елемент или специфичен подход е свръхакцентиран, хиперболизиран, често тотално престъпвайки и игнорирайки понятия като хармония, симетрия, красота, които традиционно свързваме с класическото изкуство (най-общо казано това е изкуството преди модернизма, тъй като този стил се превръща във

вододел между „старото, т.е. класическото“ и „новото, т.е. модерното“). С този изначален, основополагащ репер се съизмеряват всички последващи стилове и направления, отгласвайки се или обратното – следвайки го. Американският теоретик на изкуството Харолд Розънбърг определя модернистичното изкуство като експериментаторско, формално сложно и неясно, с авангардистко или неконформистко социално съдържание и също така съчетава представите на художника за независимост от реализма, материализма, традиционните жанрове и форми с неговите представи за криза, културен апокалипсис и бедствие. Той разглежда модернистичното изкуство като реакция на индустриализацията и масовата култура, подчертавайки неговата роля в изразяването на индивидуалността и противопоставянето на механизацията на човешкото съществуване. Критическата и теоретична мисъл от този период – най-общо казано края на 19. първите десетилетия на 20. век – претърпява подобна трансформация. Крайният индивидуализъм, който е сред основните белези на модерното изкуство, се отразява и върху възгледите за това какво е стил. В книгата си „По следите на изгубеното време“ Марсел Пруст, едно от най-големите имена на европейския модернизъм, дефинира стила като проблем на виждането на художника за света, а не като използвана техника. „Стильът на писателя, а също и на художника, не е проблем на използваната техника, а е проблем на виждане. Той е откритие... Органичното сцепление на думи, мисъл, ритъм, образи ражда индивидуалния стил.“<sup>13</sup>

При Хърбърт Спенсър, английски философ и социолог, който в есето си „Философия на стила“ стильът е разгледан през призмата най-вече на неговата функционалност. Авторът разсъждава върху стила в литературата като понятието е интерпретирано през призмата на неговата роля в процеса на общуване между твореца/творбата и читателя и най-вече – на неговата ефективност. Авторът говори за стила като за вид „икономия“ – на умствени усилия (улеснява възприятието и разбирането на произведението от страна на читателя) и енергия, както и на необходимостта от извънредно внимание и съсредоточаване.

В областта на киното подобен анализ на стила – анализ на последователността от кадри, монтажните фрази, които тези кадри изграждат, както и сцените и епизодите, „построени“ от дадените кадри и монтажни фрази – прави американският кинокритик Дейвид Бордуел. Според него стильът е функция на разказа и избори като монтажен темпоритъм, движение на

---

<sup>13</sup> <https://www.jstor.org/stable/26300905?seq=21>

камерата, осветление, композиция, звук насочват вниманието на зрителя в определена посока, създават акценти, генерират емоционалния заряд на филма, изграждат пространствено-времеви връзки, структурира очаквания и влияе върху зрителската интерпретация на случващото се във филма.

Спенсър представя своята концепция за „the ideal writer“ и трябва да се подчертае, че **той е един от малкото, които виждат хетерогенността като един от най-важните белези на стила, обикновено асоцииран с представи за „постоянство“, „единство“, „повторение“.** В киното идеите на Спенсър са особено актуални днес, когато жаждата за изненадващ сюжет, развръзка, гледна точка и т.н. е едва ли не на живот и смърт. Вероятно една от причините е изобилието от платформи, фестивали, платени телевизионни канали и прочие, изискващи непрекъснато захранване. През последните години обаче стана традиция някои от големите фестивали или церемонии да излъчат победители, които са екстравагантни, спорни, понякога дори шокиращи. Примерите са много – спечелилият „Златна палма“ в Кан „Титан“(2021) на французойката Джулия Дюкорно (жена сериен убиец прави секс с кадилак и забременява от него), или американската абсурдистка комедия „Всичко навсякъде наведнъж“ (2022) на Даниел Куан и Даниел Шайнърт, носител на „Оскар“ за най-добър филм, или сюрреалистичният боди хорър „Веществото“(2024) на френската режисьорска Корали Фаржа, номиниран в няколко категории за Оскар’2024... И трите упоменати филма ни припомнят стария опит на сюрреалистите в киното да „екранизират“ човешките кошмари, често обагряйки ги с абсурдно-комични елементи и почти винаги възползвайки се от неуправляемата, неконтролируема енергия на несъзнаваното, която деформира обикновеното в чудовищно, трансформира, хиперболизира, изкривява света около нас и в нас – шокиращо, неочаквано, необяснимо. Вероятно в дъното на тези процеси може да се открие вечният бунт срещу безочливата и често дори цинична едноплановост на мейнстрийм продукцията, която тези – пък и още много други – филми разрязват като бръснарско ножче очна ябълка, ако се възползваме от прочутия образ на Бунюел и Дали от „Андалузкото куче“. Дали ни харесва, няма никакво значение. По-важното е, че шокът – сюжетен, изобразителен или и двете – ни изважда от инерцията. Появата на подобни филми в рамките на две-три години наистина е знак за процесите, които до голяма степен очертават стила на киното от първата четвърт на 21 век – изпълнено с демонични страхове и стряскащи образи.

възгледите на Оскар Уайлд за стила, при все че той не търси и съответно не намира точна формулировка на понятието. Въпреки това в есето си „Критикът като творец“ разсъжденията му кръжат около него преди всичко, когато говори за формата. За Уайлд формата, а не идеята е алфата на творческия процес. Всеки истински творец черпи вдъхновение от формата и само от формата, твърди Уайлд и добавя, че би трябвало творецът да остави самата форма да му подсказва с какво да я изпълни, да я осъществи. „Във всяка област на живота формата е началото на нещата (...) Поклони се на формата и всички тайни на изкуството ще се разкрият пред теб“<sup>14</sup> – пише Уайлд.

През 20-те години на 20 век формалистите от групата ОПОЯЗ („Общество изучения поетического языка“) разглеждат художественото произведение предимно от гледна точка на съставляващите го формални компоненти като идеите им са свързани с тези на споменатия вече по-горе в текста Вьолфлин за „история на изкуството без имена“. Не какво казва литературата, а как го казва – това е важното за тях. Съдържанието според Ейхенбаум, Шкловски и Тинянов и техните последователи е само опора за формалните елементи, само утроба. Те не се интересуват от понятия с аструктурен характер (като идея и мироглед например). Виктор Шкловски разглежда художественото произведение като сбор от похвати, поетическата реч като конструкция и предлага въвеждането на понятия като „автоматизация“ и „остранение“<sup>15</sup>. От своя страна пък Юрий Тинянов определя всяка творба като „система, състояща се от похвати“<sup>16</sup>. Почти 60 години по-късно подобни идеи, но вече конкретно фокусирани върху киното, ще изкаже и френският филмов теоретик и семиотик

---

<sup>14</sup> Уайлд, О. Избрани творби, т.3, ИК „Народна култура“ 1984, стр. 193-194

<sup>15</sup> <https://discours.philol.msu.ru/wp-content/uploads/2018/09/%D0%92%D0%B8%D0%BA%D1%82%D0%BE%D1%80-%D0%A8%D0%BA%D0%BB%D0%BE%D0%B2%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B8%CC%86.-%D0%98%D1%81%D0%BA%D1%83%D1%81%D1%81%D1%82%D0%B2%D0%BE-%D0%BA%D0%B0%D0%BA-%D0%BF%D1%80%D0%B8%D0%B5%D0%BC.pdf>

<sup>16</sup> [https://ru.wikisource.org/wiki/%D0%9B%D0%B8%D1%82%D0%B5%D1%80%D0%B0%D1%82%D1%83%D1%80%D0%BD%D1%8B%D0%B9\\_%D1%84%D0%B0%D0%BA%D1%82\\_\(%D0%A2%D1%8B%D0%BD%D1%8F%D0%BD%D0%BE%D0%B2\)](https://ru.wikisource.org/wiki/%D0%9B%D0%B8%D1%82%D0%B5%D1%80%D0%B0%D1%82%D1%83%D1%80%D0%BD%D1%8B%D0%B9_%D1%84%D0%B0%D0%BA%D1%82_(%D0%A2%D1%8B%D0%BD%D1%8F%D0%BD%D0%BE%D0%B2))

Кристиан Мец, който разглежда киното като „сложна йерархия от кодове“<sup>17</sup>, която се активира от специфичното кадриране, движение на камерата, монтаж и прочие елементи на кинематографичния език.

Както се вижда, от възгледите на ОПОЯЗ до идеите на появилите се след Втората световна война течения в европейското изкуство- и литературознание като структурализъм (Юрий Тинянов е считан за негов предвестник) и деконструктивизъм е само една крачка. Отправна точка на теорията на Ейхенбаум за стила в киното е вече споменатата идея, че киното се появява като отговор на назряващата нужда от ново масово изкуство, чиито художествени средства биха били достъпни за „градската тълпа, която няма свой „фолклор“<sup>18</sup>. Авторът разглежда новото изкуство като „нов примитив“, който се противопоставя тотално и революционно на изтънените форми на по-старите изкуства. „Примитивността“ на киното според Ейхенбаум се корени в „техническата“ му природа, която позволява нов тип сливане, нов тип синкретизъм на отделните изкуства. Руският учен изказва забележителното съждение, че еволюцията на изкуството като цяло се изразява в постоянните колебания между обособяване (диференциация) и сливане (синкретизация) и че двата процеса са постоянни и еднакво важни за развитието на всяко едно от изкуствата. „Всяко отделно изкуство съществува и се развива на фона на другите и като особен вид, и като разновидност. През различните епохи едно или друго изкуство се стреми да стане масово и се вдъхновява от патоса на синкретизма, стремяйки се да погълне елементи от други изкуства“ – казва авторът и дава за пример музикалните драми на Вагнер и симфоничните форми на новия балет от 20-те години на миналия век. Според Ейхенбаум обаче едва киното – изкуството, родено в недрата на техниката, точно според повелите на своето време – притежава тази революционна примитивност, която съдържа в себе си достатъчно сила, енергия и свобода, за да осъществи прелом в културата.

За Ейхенбаум, както и за школата на формалистите от ОПОЯЗ (Шкловски, Тинянов и т.н.), големият разрыв, който предизвиква появата на киното, е разрывът със словото. Според него

---

<sup>17</sup> <https://cssc-bg.com/downloads/articles/MnC/Znepolski%20-%20Dictionary.pdf>

<sup>18</sup> [Б. ЭЙХЕНБАУМ. Проблемы киностилистики: r v — LiveJournal](#) 15/2

кинокултурата се противопоставя на книжнината и театралната култура на словото, която господства до този момент. „Кинозрителят търси отдих от словото, той иска само да вижда и да отгатва”<sup>19</sup> – казва авторът. Разбира се, Ейхенбаум говори за съвременното нему няма кино, но той проникновено разбира, че въпреки всичко киното не може изцяло да „изключи” словото от своите изразни средства. Затова въвежда понятието „вътрешна реч”<sup>20</sup>, твърдейки че е невъзможно и абсурдно киното да бъде третирано като напълно извънсловесно изкуство. „Тези, които защитават киното от „литературщината”, често забравят, че в киното липсва звучащото слово, но не липсва мисълта, т.е. вътрешната реч” – казва той и допълва, че за него особеностите на тази кинореч е един от най-важните проблеми в теорията на киното. Според теорията на Ейхенбаум вътрешната кинореч се формира у зрителя в един процес, който е обратен на процеса на четене. При четенето най-напред осмисляме думата и после „виждаме”, тоест представяме си предмета или действието, които тя обозначава. Докато при киното първо виждаме предмета или действието, а след това ги осмисляме. Авторът смята, че възприятието и разбирането на филма са неразривно свързани с формирането на тази вътрешна реч, с изработването на тази верига от кинофрази, която може да бъде допълнително сериозно усложнена от намесата на монтажа.

Тезата на Борис Ейхенбаум за вътрешната реч е ключова по отношение на проблема за стила в киното, поради което ще ѝ се посветим по-подробно в третата глава на настоящата дисертация, когато ще разгледаме трансформациите на вътрешната реч при възприемането на съвременното виртуално кино.

През 1968 г. – една превратна година - френският семиотик и структуралист Ролан Барт публикува знаменитата си статия „Смъртта на автора“, в която изказва революционната идея, че от стотици години, още от Средновековието всъщност, изкуството страда от „тираничното съсредоточаване около автора, личността му, историята, вкусовете, страстите му”<sup>21</sup> „Критиката казва – пише Барт – че творчеството на Ван Гог е неговата лудост... Тоест обяснението на творбата винаги се търси повече или по-малко откъм този, който я е

---

<sup>19</sup> Пак там 18/3

<sup>20</sup> [Б. ЭЙХЕНБАУМ. Проблемы киностилистики: r v — LiveJournal](#), 21

<sup>21</sup> <https://www.litclub.com/library/kritika/bart/dead.html>

създал.<sup>22</sup> Ако съотнесем идеите на Барт към киното, те могат да звучат дори пророчески. На първо място – 60-те години е десетилетие, в което, благодарение на Новата вълна във Франция, Новото немско кино в Германия, Сърдитите млади хора във Великобритания, великите италианци Фелини, Антониони и Пазолини, шведският титан Бергман, авторското кино в Европа (но и в Америка, благодарение на Касаветис и Самюъл Фулър) е в буйстващ разцвет. “Империята на автора”<sup>23</sup> по израза на Барт през този период е тотална и в областта на киното. Тълкуването на филмите през личността на автора, което в киното означава през личността на режисьора, който много често е и сценарист, е безалтернативно тогава, а и в голяма степен и сега, поне що се отнася до филмите от онзи период. Примерът, който прилагам тук, е филмът „Амаркорд“ на Федерико Фелини и средиземноморската карнавална традиция.

Какъв е ферментът на авторството? Защо при еднаква национална традиция и социално-икономически условия, в едно и също време и на едно и също място се появяват толкова различни режисьори като големите италиански майстори от 60-те и 70-те Висконти, Роселини, Фелини, Антониони и Пазолини? Различни и в същото време толкова свързани! Вероятно специално в киното един от верните отговори е: образът. Сцеплението между отделните компоненти на авторството това е духът на времето (50-те, 60-те) , духът на мястото (Италия), духът на киното на това място и по това време (неореализъм, следван от европейски модернизъм), както и между индивидуалната съдба, житейски опит, личен вкус, подсъзнателните комплекси и импулси, които определено имат своята роля в европейското пост Фройд изкуство, в киното намира израз именно в конкретни образи и тези образи са определящи за онова, което наричаме „авторски стил“.

Тезата на Барт, както и въобще на френските структуралисти (Барт, Мишел Фуко, Клод Леви-Строс) е, че **езикът е този, който говори, а не авторът и че е важен чистият жест на писането, а не този на изразяването.** Детронирането на Автора – делото на структуралистите – по някакъв начин детронира и знаменитото определение на Бюфон, че „стилът е самият човек“. Или поне, че е **само** това. Поставя се под въпрос тоталната зависимост на понятието „стил“ от сянката на Автора - онази тъмна сянка, която до този

---

<sup>22</sup> Пак там

<sup>23</sup> Пак там

момент е и бащата, и майката на всяка творба. Стилът вече със сигурност не е просто самият човек.

Последният жест в затварянето на кръга, за което стана въпрос малко по-горе, е извършен от французина Жак Дерида, един от основоположниците на деконструктивизма. Една от големите теми на Дерида е тази за превода и той обича да играе до безкрай с начина, по който думите преминават от един език в друг като по пътя значението им се разпръсва и, изчезвайки, генерира ново значение. В труда си „Вавилонската кула“ Например в статията си „What Is a 'Relevant' Translation?“ Дерида се увлича в една такава игра – ето как merci (от френски -„благодаря“) става mercy (от английски - милост); travailler (строеж на френски) става travel (пътувам на английски)... А „style“ става „stylos“<sup>24</sup>

През 1979 г. пък е публикувана книгата на Жан Франсоа Лиотар „Постмодерната ситуация“, в която авторът формулира една от най-съществените кризи, довели до т.нар. „постмодерна ситуация“ и пряко засягаща киното, а именно – кризата на разказите и недоверието в метаразказите (Според Лиотар теорията също е вид метаразказ и затова определено не е сред любимите „деца“ на постмодернизма). В доклада си „Модерни филмови структури в постмодерната епоха“ проф. Мая Димитрова справедливо отбелязва, че авангардните явления в киното (например новите теми, герои и новата екранна форма от техническа гледна точка в авторското кино от 50-те и 60-те години на миналия век) много бързо се „нормализират“, т.е. влизат в моделна форма.

Постмодернизмът е силно обвързан с бурното развитие на средствата за масова комуникация, с телевизията и въобще – с новите медии. Той „стъпва“ най-отгоре върху всички културни пластове и „граби“ с щедри шепи от тях, жонглирайки и играейки си със знаци и смисли. Играта е алфата и омегата на постмодерното произведение.

Роденият в Египет американски учен Ихаб Хасан подчертава, че сред учените няма консенсус за значението на понятието „постмодернизъм“ и че както повечето подобни термини и то е изключително податливо на промени. Според някои „постмодернизъм“ не е

---

<sup>24</sup> [https://www.sas.upenn.edu/~cavitch/pdf-library/Derrida\\_Relevant.pdf](https://www.sas.upenn.edu/~cavitch/pdf-library/Derrida_Relevant.pdf)

само художествено явление, а е нещо като вибрация, която е неотделима част от постмодерното общество.

В студията си „Три мотива от темата „Постмодернизъм“ кинокритикът проф. Вера Найденова също подчертава, че общият климат на постмодерната епоха покрива науката, философията, религията, битовата страна на съществуването, човешката психология и т.н, и че постмодерното изкуство е само част от целия пъзел.

Истинските „велики стилове“ или „стилове на епоха“ за Лихачов са романския стил, готиката и ренесанса. Само те са тотални, само те притежават „мощна интегрираща способност“ и се простират и върху бита, и върху занаятите. Според автора причината за това е сковаността, негъвкавостта и инертността на художественото съзнание в съответната епоха. С риск да избързаме и още преди да сме изложили основополагащата теория на Лихачов, си задаваме един въпрос – възможно ли е точно постмодернизмът, който дори не е единодушно признат въобще за „стил“ (както стана вече ясно някои изследователи дори го наричат „квазистил“), също да бъде „номиниран“ за един от „великите стилове“? Постмодернизмът наистина е тотален, наистина притежава тази мощна интегрираща сила, за която говори академик Лихачов, макар не и собствено по повод постмодернизма, но пък от друга страна за каква негъвкавост на художественото съзнание може да става въпрос през втората половина на 20 век, когато сякаш всичко сме видели, всичко сме чули, всичко сме приели, всичко сме обсъдили! За каква скованост може да става въпрос, когато ние гледаме сутрин последния клип на Тейлър Суифт или Били Айлиш , после – най-новото меме с орангутан, който авторът (някакво хлапе в Аризона например) оприличава с баща си, визирайки неговата примитивност по отношение на новите технологии да кажем, после се забавляваме с епизод на риалити шоу и вечерта отиваме на опера!

Според Лихачов стилът е най-важното свойство на художественото произведение и затова е водеща работна категория в изкуствоведските му изследвания. Дмитрий Лихачов използва, макар и внимателно, понятието „голям стил“, наследено от Ницше. В есето си Ессе Номо Ницше пише, че „да предадеш едно състояние — вътрешно напрежение на патоса — чрез знаци, включително и чрез темпото на тези знаци — това е смисълът на всеки стил“<sup>25</sup>. Макар

---

<sup>25</sup> <https://www.gutenberg.org/files/52190/52190-h/52190-h.htm>, стр.63

при Ницше „großer Stil“ („велик стил“) да е патетичен, експресивен стил, отличаващ се с величествен изказ, а при Лихачов „голям стил“ е онзи, който подчинява всички области на художественото съзнание, идеята, че стилът свързва неразлично живеенето и изкуството е обща за двамата мислители. Лихачов говори за голям стил още когато се занимава с геометризма в древноегипетското култово изкуство, който според него открива в безначалната стихия на света, във видимия безпорядък на битието **единство на симетрията и ритъма**. Т.е. в привидно течащото многообразие на живота прозират извечните устойчивост и постоянство. Според автора този „голям стил“ на древността се явява непреходно художествено откритие на елементарно единство, стойност и красота на формите.

Общозначими стилистични норми придават и на **античната литература** определени черти на „голям стил“, пише Лихачов. Но в същото време наличието на **индивидуален стил само започва да се осъзнава като една от неизбежните културни норми**. През Античността обаче понятието „индивидуален стил“ строго съответствало на понятието „индивидуален характер“, формирало се за първи път тъкмо в гръцката културна мисъл.

В един от основополагащите си трудове „Развитие русской литературы ...“ Лихачов казва, че когато говорим за „стил на епохата“ в литературата, това понятие включва не просто стила на езика и стил в тяснолитературния смисъл, но също така стила на изображение на света: стила на описване на човека, неговото поведение, отношението му към обществените явления, отношението към природата, разбирането на природата и още много други.

Дмитрий Сергеевич цитира Жирмунский, че главното в стила е неговото единство, както и самостоятелността и целостността на художествената система, която направлява възприятията на читателя или зрителя. Наличието на стил винаги облекчава възприятието на художествената творба.

Стил на епохата възниква в такива исторически периоди, когато художественото съзнание се отличава със скованост, негъвкавост и инертност и не може да се приспособява към промени в стила. С нарастването, натрупването на културен опит, рефлексия, въобще на културни наслоявания и с разширяване на диапазона на възприятията, с развитието на тяхната гъвкавост и естетическа търпимост, отпада и необходимостта от единен стил на

епохата. Художественото възприятие става все по-многопластово, разнообразно и индивидуално ориентирано.

Според теорията на Лихачов в историята на развитието на стиловете се забелязва постепенно отслабване на степента на условност. Условността, естествено, е нещо, без което изкуството не би могло да съществува, но постепенно примитивната, грубата условност се измества от една по-рафинирана, по-усложнена и все по-трудно поддаваща се на дефиниция условност.

Изкуството все по-плътено се доближава до реалността, а когато се появява киното завесата, която ги разделя, накрая става още по-прозрачна, почти невидима. Възможно ли е дори тя да се вдигне и двете „реалности“ – художествената и физическата, непосредствената – да се слеят в една мощна река? Това е големият въпрос, който стои пред киното всъщност, пред най-младото изкуство. Дали то успява да „вдигне“ тази завеса или съвсем парадоксално се случва тъкмо обратното – дори я уплътнява? И каква е ролята на виртуалната реалност в този процес?

Виртуалната реалност (VR) предлага на зрителя – и той дори вече не може да бъде наречен зрител, а по-скоро участник – преживяване, в което е ангажирано цялото му тяло. Посредством VR очила той не само „влиза“ във филма – 360-градусов симулиран наратив, тоест 360-градусово пространство, в което се развива действието и в което перспективата се променя с всяко движение на главния персонаж – зрител-участник, тоест – човекът с VR очилата. Какво се променя? Много по-силно е усещането за присъствие, много по-интензивно е емоционалното преживяване и много по-ярки са спомените. Заради ангажираността на тялото в действието и инстинктите, които го предпазват, стимулират и т.н., зрителят-участник и в същото време главен персонаж изпитва невъзможност да потъне в детайлите на филма или по-точно в симулираната реалност, в която е стъпил с двата си крака, да го осъзнае, разбере и преживее естетически, т.е. като художествена творба. Сетивата му са твърде ангажирани, тъй като всяко движение на главата или на цялото тяло, посредством VR-очилата променя перспективата и въобще виртуалното пространство. Оказва се, че границата, разделяща реалния свят от този на изкуството, колкото и прозрачна до невидимост да е, е жизненоважна и за единия свят и за другия, но най-важна е за това как отсега нататък ще се преформулира дихотомията истина-илюзия. И ако до този момент

в процеса на аперцепция участва само най-общо казано съзнанието (разумът, душата или Декартовото *res cogitans*), то при VR киното се включва и физическото тяло (материалното, *res extensa*). Въвличането на тялото, възможността вече съвсем буквално да влезеш във филма, „падането на четирите стени“ (ако се възползваме от логиката на Брехт в идеята му за „разрушаването на четвъртата стена“) със сигурност ще промени по начин, който в момента ни е трудно дори да си представим, процеса на възприемане на киното и въобще на аудиовизуалните изкуства.

Може би най-силният образ, с който Лихачов онагледява теорията си за стила, е този на кристала. Стилът, според големия руски теоретик, има кристалообразна структура. Когато изучаваме художественият стил на дадена творба, на автор, направление или епоха, трябва да държим преди всичко сметка какъв е светът, в който ни въвежда произведението на изкуството, материалната среда, какви са психологическите закони, движението на идеите, какви са общите принципи, свързващи всички отделни елементи в единно художествено цяло. И трябва винаги да имаме предвид, че стилът в неговата цялост зависи несъмнено от епохата, от характерните за нея идеи и представи, но понякога може да не е в съзвучен с тях, а тъкмо обратното – да е реакция на тези идеи и представи.

Какви изводи можем да направим, проследявайки потока на Лихачовата теория за смяната на стиловете? Преди всичко един - че с времето стиловите системи – в началото монолитни, непоклатими и всеобхватни, постепенно се разпадат, разклоняват, усложняват и умножават, за да се стигне до модернизма и постмодернизма, когато вече е невъзможно да говорим за голям стил, за единен стил, а само за успоредно съществуващи множества от индивидуални стилове, които се групират в по-малки или по-големи стилови системи, при това само за един момент, за един миг дори. Затова всяка от тези системи е изключително крехка, неустойчива и под непрекъснатата „заплаха“ от разпад.

Монологичното и диалогичното разбиране за стила е последната цялостна авторска теория от общохудожествено есетство, върху която се спираме.

В изследването си „Проблеми на поетиката на Достоевски“ Бахтин спори с другия голям изследовател на творчеството на писателя – Леонид Гросман, според който „целият най-разнороден материал у Достоевски приема дълбокия отпечатък на неговия личен стил и

тон“<sup>26</sup>. Според Бахтин единството в романа на Достоевски стои над личния стил и над личния тон. „От гледна точка на монологичното разбиране за единство на стила (а засега съществува само такава) – пише авторът – романът на Достоевски е многостилен или безстилен“<sup>27</sup>. Бахтин смята, че по отношение на стила на Достоевски трябва да се подхожда от друга гледна точка – тази на диалога. **Диалогичното разбиране за стила, за което говори Бахтин в много свои трудове и на което ще се спрем в по-долните редове, е принципно нов етап в теорията на стила. Ново изкачване нагоре по спиралата.**

В епохалния си труд „Естетика словесного творчества“, в главата „Проблема автора“ Бахтин пише, че в хода на изследването си се е убедил, че човекът е организиращият формално-съдържателен център на художественото произведение, при това – конкретният човек в неговото ценностно присъствие в света. Светът на художественото произведение е свят организиран, подреден и завършен, независимо от зададеностите и смисъла около конкретния човек като негово ценностно обкръжение: ние виждаме как около него се установяват художествено значими моменти и всички отношения – пространствени, времеви и смислови.

Бахтин вярва в дълбокото, принципно като ценност различие на Аз и Другият – различие, носещо събитийен характер. Авторът казва: „Само Другият като такъв може да бъде ценностен център на художественото произведение, а следователно и негов герой. Ценностното отношение към самия себе си естетически е свършено непродуктивно – аз за себе си съм естетически нереален. Аз може да съм носител на задача за художествено формиране и завършване, но не и негов предмет – герой.“<sup>28</sup>

**Бахтин приема, че в основата на стила или по-точно в основата на процесите, които формират стила, е първичната художествена борба с познавателното начало в живота.** Тук е точката на висше напрежение на творческия акт на всеки художник, ако той е първооткривателят, пионерът, първия в художественото овладяване на непозната земя – непосредственият сблъсък със сивата познавателно-етическа жизнена стихия, с хаоса. И само този сблъсък – на твореца с хаоса, само той ражда „като кремък в кремък“ (Бахтин)

---

<sup>26</sup> Бахтин, М. Проблеми на поетиката на Достоевски, ИК „Наука и изкуство“, С. 1976, с. 24

<sup>27</sup> Пак там, с. 25

<sup>28</sup> Бахтин, М. Естетика словесного творчество, ИК „Искусство“, М., 1986, с. 173

чисто художествена искра. **Художественият акт винаги среща някаква упорстваща, непроницаема реалност, с която той не може да се съобразява и която не може да разтвори в себе си.** Това е реалността на героя – другото съзнание. Освен нашето творческо съзнание, ние трябва живо да чувстваме Другото съзнание, към което е насочена нашата творческа активност. Да чувстваме другото съзнание, според Бахтин, означава да чувстваме формата, нейната спасителност, нейната тежест.

## **Глава II. Специфика на понятието стил в киното**

С повсеместното, тотално нахлуване на дигиталните технологии и виртуалната реалност в изкуството и в живота ни вече сме на път да перифразираме още веднъж Бюфон. Ще е пресилено ли, ако кажем, че поне в киното, и то в най-масовите му проявления (макар че далеч не е и само в тях, същото можем да кажем и за доста филми, които са далеч от мейнстрийма) **стилът – това вече не сме нито аз, нито ти, а е То, Дигиталното. Или То, Виртуалното. То, Изкуственото. То, Другото.** Човекът – и автор, и реципиент – вече сякаш е част от това То. Може би на този етап е прекалено да се правят подобни заключения, но който и да е от големите холивудски боксофис тийнхитове да вземем („Властелинът на пръстените“, „Трансформърс“, „Игрите на глада“, новите „Междузвездни войни“ и прочие) или пък филми като „Генезис“, „Люси“ и (които са насочени към друга аудитория, но също играят с виртуалната реалност) всички те си приличат – именно поради факта, че „боравят“ с компютърно генерирана реалност и често с компютърно генерирани същества. Известен е фактът, че гигантските холивудски студия за визуални ефекти разполагат с банки, в които съхраняват всичките си предмети, същества и ефекти и всяка продукция може да си закупи от вече направеното, независимо, че то може да не е направено за нея. Наскоро българин, работещ в подобно студио в Ел Ей, разказа, че неговото студио е получило поръчка да разработи битка на роботи. По-късно е видял въпросната „битка“ да кажем в „Трансформърс“. Всъщност никой не ги е информирал за кой филм дори работят. Работят на парче – нещо като манифактура. В друг случай пък зомбита, създадени за един филм, но неизползвани в него, са откупени за друг. **Една от тезите на настоящата дисертация е, че тези „пътуващи“ от филм във филм виртуални мотиви са носители на стилоформираща потенция.** Както и софтуерите, които служат за допълнителна обработка на средата и които се използват не само в много филми, но и в много телевизионни реклами.

Дигиталното изображение силно сближи киното и телевизията и резултатът от това сближаване е в промяната на гледната точка към телевизионния сериал, който от началото на новото хилядолетие все повече и повече се доближава – като използвани техника и изразни средства, като финансиране дори – до стандартите в игралното кино.

Разбира се, днес продължава да си съществува и т.нар. „традиционно кино“ – улегнал мейнстрийм, сръчно изработен по наличните схеми и модели, добре позициониран, често подкрепен от участието на опитен екип, известни актьори и дори звезди. Не само съществуват, те винаги са били – и това е съвсем логично – най-голям процент от световната кинопродукция. Далеч не всичко е 3D, нито виртуална реалност (понеже все пак говорим за кино). Ясно е обаче, че не тези филми са представителни за нашето време, не те носят неговия дух, неговата формална или съдържателна дързост. При това вече направихме уговорката, че от средата на 20 век насам, с „нашествието“ на постмодернизма, много трудно могат да се правят каквито и да било обобщения. Всяка, абсолютно всяка устойчива система е заплашена от взривяване, от разпад. Така че разбира се, че има и „аналогово“ кино – и иранско, и индийско, и румънско, и всъщност всяка национална кинематография продължава да „произвежда“ филми на лента, а също така филми с традиционни структура, изображение, сюжет и т.н. Тъй като вече споменахме датската „Догма 95“, трябва да кажем, че тя се появи именно благодарение на евтините и мобилни Mini DV камери (дигитална видеокамера) – с които бяха заснети някои от първите филми на движението „Празненството“(1998) на Томас Винтерберг и „Идиотите“(1998) на Ларс фон Триер. Фактът, че тези филми не играят със специални ефекти, че не ни разказват фантастични сюжети и не създават измислени светове, не ги прави по-малко зависимо от новите дигитални технологии, тоест от онова, което си позволихме да наречем „То“. Заблудението идва от факта, че както традиционното кино на лента още при самото си раждане е започнало да се развива в две направления – Люмиеровото „фотографско“ и Мелиесовото „фантастично“ – така и дигиталното кино използва силите си и за да документира реалността по свой начин и за да я трансформира, отново по свой начин. Новите технологии до голяма степен промениха възприятията ни за всички аудиовизуални изкуства.

Би могло да се каже, че в киното зад понятията „мимезис“ и „поезис“ прозират Люмиеровото и Мелиесовото начало, тоест – документалното, обективното „запечатване“

на потока на живота такъв какъвто е, без съзнателна авторска намеса, без манипулация и без игра и другото, Мелиесовото, „поетичното“ начало, светът на фикцията, на фантазията, въображението, приказката, измислицата, тоест възпроизвеждането на магическия поток на човешката или конкретно авторовата фантазия. Както вече стана въпрос киното по самата си природа е по-близко до първото начало, заченото е и е родено в и от утробата на мимезиса. Все пак не случайно първите филми в историята – „Пристигането на влака на гарата в Сиота“, „Излизането на работниците от фабриката“ - са именно фотографско-реалистични, документални.

Реализмът като голям стил се заражда във Франция като резултат от духовната атмосфера, завладяла страната след революцията от 1848 г. В края на века киното се появява като „венец“ на тежнението на цялата епоха към детайлното, пълно, дълбоко регистриране както на видимата така и на вътрешната реалност на живота и на човека, свидетелство за което са триумфалното шествие на реалистичния роман (Балзак, Стендал, Мопасан, Хенри Джеймс и др.) и на натуралистичната школа в литературата (Емил Зола и др.), възходът на фотографията. Както казва Айзенщайн „Всички изкуства през нашата епоха изглежда, че се стремят към киното“<sup>29</sup>. Още повече, че идеята на седмото изкуство е не просто да „запечата“ реалността така, както го прави фотографията, тоест в статичност, но преди всичко да я улови в движение. Движението е силата и магията на киното, неговият голям коз. Нито едно друго изкуство не е така близко до вечно течащия поток на живота, до трептящата и непрекъснато променяща се реалност. Нито едно друго изкуство не е в състояние да отрази протичането на времето така непосредствено. Нито едно друго изкуство не може така да отброява секундите, минутите, часовете. Но също така нито едно друго изкуство не може да бъде толкова конкретно във възпроизвеждането на пространството. Нито едно друго изкуство не може да ни предложи – засега поне – по-голяма близост до реалността, в която живеем. Така че киното е свързано с пъпна връв с реализма като един от големите стилове и през каквито и етапи на развитие да е преминава, то неизменно черпи нова енергия, връщайки се към „корените си“, към онтологичното начало, към познаваемото посредством сетивата битие, към – по думите на Андре Базен - „живота във формите на самия живот“.

---

<sup>29</sup> Айзенщайн, С. Отвъд звездите, ИК „Наука и изкуство“, С. 1976, стр. 386

Една от класическите посоки в търсенето на филмовата специфика, с която се занимават мнозина от пионерите на кинотеорията, е опитът да се назоват и определя различията между физическата и филмовата реалност. Теоретиците на киното винаги единодушно са отхвърляли възгледа, че филмовата лента просто механично възпроизвежда действителността. Рудолф Арнхайм казва, че ние възприемаме това, което става на екрана като „светлосянка“ на действителността, като отблясък. В книгата си „Киното – естетически проблем“ проф. Иван Стефанов цитира френския теоретик Жан Дебри, който определя киното като изкуство на внушението и заявява, че то не разчита на верността на образа спрямо реалността, а на способността му да се превърне в реалност. Уникалността на кинематографичния спектакъл, съвършената му новост той вижда в това, че то извършва пред очите ни **синтез на вътрешния и външния свят, на природата и изкуството.**

Големите „нови вълни“ в киното задължително са плод или на едното, или на другото „завръщане“, или на техническа иновация. Подобни „завръщания“ се наблюдават няколко пъти в историята на киното и създават усещането за цикличност. Леката, мобилна дигитална техника и възможността с нея да навлезеш с брутална интимност в света на човека и да го наблюдаваш колкото искаш без прекъсване е една от революциите в независимото кино от края на миналия – началото на 21 век. 3D-киното, въпреки скепсиса, който предизвика у мнозина при появата си, постепенно се превърна в революцията в мейнстрийм киното. Новите монтажни принципи пък, появили се за да въведат новия тип разказ – постмодерния – предизвикаха другата революция от края на миналия век – тази на „Криминале“ на Тарантино, „Трейнспотинг“ на Дани Бойл, „Ромео+Жулиета“ на Баз Лурман и др. **Може да се каже, че „точките на кипене“, които периодично „взривяват“ статуквото в киното, унищожавайки старото и откривайки път за новото, са три:**

1. Техническите нововъведения в продукционната и постпродукционната техника
2. Новите идеи в монтажа (понякога просто нов тип монтажно мислене)
3. Фаталното привличане, което киното винаги е изпитвало и винаги ще изпитва пред магията на непосредствената реалност и вроденият му инстинкт да я възпроизведе, без да му се налага да я имитира

Не е ли парадоксално, че самият Дзига Вертов, големият руски режисьор и теоретик, авангардист и „превратаджия“ по собствените си думи, също има една-единствена цел, а именно непосредственото отразяване на живота. Затова в своя радикален манифест той отрича игралното кино, развлекателното кинозрелище, сценария, професионалните актьори, изкуственото осветление и т.н. В същото време легендарният му филм „Човекът с кинокамерата“, макар наистина да е лишен от гореизброените елементи, е истински експеримент с езика на киното, с ракурсите, гледните точки, плановете, монтажните връзки. Легендарният филм на Вертов неизменно е класиран измежду най-великите документални филми на всички времена, а Вертов, въпреки страстта си към „живота изневиделица“, е цитиран от редица представители на Новата вълна и други модернистични течения като техен учител и вдъхновител. Корените на това привидно противоречие се крият в изначално заплетения проблем, свързан с употребата на термините авангард и авангардизъм, който ще се опитаме да обобщим тук, тъй като е пряко свързан с темата на настоящия текст. Някои автори разбират под „авангард“ всички крайни форми на изкуството на 20 век, а всички компромисни, междинни форми между крайната и традиционната форма определят като „модернизъм“. Според тях авангард (20-те години на 20 век) – модернизъм (60-те години) – постмодернизъм (90-те) са етапи от развитието на авангардизма като голямо направление в изкуството. Други приемат, че между авангарда и модернизма не съществуват отчетливи граници и дори ги поставят под общ знаменател с определението „ново изкуство“. Трети, обратното, считат, че модернизмът е направление, лишено от бунт и възмущение от статуквото, поради което то е паралелно на авангарда и няма нищо общо с него.

В началото на 20-те години на миналия век – десетилетието, когато избуява киноавангардът - съществуват най-общо казано две основни разбираня за киното като и двете са крайни. Първото е, че то не е изкуство, а техническа сензация и второто – че то е висше изкуство, тъй като носи в себе си всички останали изкуства. Авангардът обаче изповядва свое си, трето разбиране за спецификата на киното и то може да се обобщи с определението на един от френските авангардисти, според който киното е сложна сплав от нов тип между техниката и живота, между изкуственото и естественото, нещо като машина, печатаща живот.

На фона на останалите, Вертов и Ларс фон Триер изглеждат повече като режисьори - модернисти, отколкото като кинематографисти, творещи в полето на реализма. Всъщност

обаче точно те двамата – всеки в своето време – са по някакъв начин пионери на новата реалистична вълна, която се задава или която те задават и предчувстват. Не случайно точно те са с най-патетичните манифести – понеже осъществяват първото „врязване“ в статуквото, реализират първата пробойна в доминираната от симпатични, тихи, приятни, романтични драми и комедии, по-добре или по-лошо направени. Правят го с юмруци, скандали, шок, стрес, гръмогласно, нахално, непоколебимо, с ясното съзнание, че само така можеш да „пробиеш“ стената. Правят го и като залагат на „нова“ техника, различна от онази, с която се създава „старото“ кино – и двамата „бунтари с кауза“ се обръщат към по-леки, по-маневрени, по-гъвкави, по-непретенциозни камери, използват само „насъщно“ осветление, отказват се от декори, костюми и грим, залагат на непрофесионални актьори и т.н. Новото съдържание изисква нова форма – и Вертов, и Триер отлично разбират това. И двамата отиват в крайности в търсенията си, но пък прокарват нови пътеки и на тези след тях не им се налага да са чак толкова крайни, шокиращи, напротив. Преките наследници на Дзига Вертов от движението „синема верите“ стъпват върху една вече покорена от първия и най-дивия каубой територия. Затова те могат да си позволят да са по-рафинирани, по-балансиранни, по-прецизни. Освен това преди тях отгук са минали и неореалистите и също са допринесли нещичко за култивиране на новопокорените земи. Същото важи и за „дигиталния реализъм“ на Ларс фон Триер. Всички след него, които работят в използват една soft версия на неговите изразни средства, идеи и художествени открития. Всички те са по-компромисни, по-комбинативни, по-хитри, по-приемливи, по-успешни в светския смисъл на думата. Примитивната, първичната сила на гения, открил новия „огън“ и предал го на тези след себе си обаче малко по малко губи мощта си в ръцете на приемащите щафетата. Много често финалните акорди заглъхват в конфекцията на масовото кино, когато вече са запазени само елементи от оригиналната форма, но тя е куха и е натъпкана с онова старо, досадно, банално съдържание, срещу което именно геният се възбунтува и което поиска да взриви. Подобни „отломки“, подчертавам - отломки, от киното на „синема верите“ – например мотивът с дългите интервюта, в които героите разказват за себе си, гледайки в камерата и говорейки сякаш с публиката в кинозалата, лъжливото усещане за репортажно снимане - се наблюдават много по-късно в изключително популярни мейнстрийм филми от типа на „Когато Хари срещна Сали“ или пък в някои от ранните филми на Уди Алън (при все че Алън е истински феномен с уменията си повече от половин

век да балансира върху тънкото въже, минаващо над пропаста между мейнстрийма и независимото кино и никога да не пада в нея). Или в киното на Стивън Содърбърг, а можем да изброяваме и още много имена. Тук му е мястото да се уточни, че не е задължително определението мейнстрийм (от англ. mainstream, т.е най-модерното, най-гърсеното, най-„горещото“ от текущото в момента) да има негативен оттенък в смисъл „масова и касова продукция, лишена от оригиналност“. Мейнстрийм е и просто онова, което много се гледа и за което много се говори. И понеже изразът се използва най-вече по отношение на филмовата продукция, идваща от Холивуд, е важно да се подчертае, че в една толкова развита и динамична индустрия нюансите са много, пластове – също. Невъзможно е да я анализираш и разбереш, разделяйки я на мейнстрийм и ъндърграунд, защото има десетки хибридни форми. Така или иначе обаче истината е, че доброто комерсиално кино много често „плячкосва“ оригинални идеи от старите майстори кинаджии или пък от ъндърграунд творци, чиито имена отдавна са забравени. Вероятно бихме могли спокойно да наречем „плячкосването“ и вид приемственост.

Защо някои от най-ярките и дръзки експериментатори с формата тръгват от първоначалната идея да бъдат максимално верни на непосредствената действителност, на живота във формите на самия живот? Това е един от ключовите въпроси при разглеждането на отношенията между киното и реализма като стилово направление, което седмото изкуство е по дефиниция чувства като родно. Примерите, привлечени в доктората, са с творчеството на двама големи и със сигурност авангардни кинематографисти – Дзига Вертов и Ларс фон Триер.

Известен е афоризмът на Вертов: „Ако бутафорната ябълка и истинската са заснети така, че да не можем да ги различим една от друга на екрана, то това не е умение, а неумение да се снима.“ Манифестът на киноите с типичния за всички подобни манифести бунтовен патос, казва „Вън!“ на приказките и разказите, на сюжетите, на актьорите, т.е. на литературата и театъра, които според тях застават между живота и кинообектива. Същевременно обаче те самите страстно манипулират действителността (естествено, съобразно тогавашните технически възможности) с идеята да я покажат във всичките ѝ измерения: „Аз съм киноокото. Аз съм механичното око. Аз създавам човек по-съвършен от Адам... Аз показвам света такъв, какъвто само аз мога да го видя... Аз съм в непрекъснато движение –

приближавам се до предметите, отдалечавам се от тях, лягам под тях, нося се над тях, издигам се нагоре, заедно с аеропланите...“<sup>30</sup>. (Четейки този разгорещен манифест на Дзига Вертов можем само да предполагаме колко въодушевен би бил той от появата на дроновете. Още повече, че по-нататък четем по повод ролята на оператора, че в помощ на машината-око е кинокът-пилот, който не просто управлява движението на апарата, но и му се доверява при експериментирането с пространството. Днес управляващите дроневи се наричат „пилот на дрон“ и духът на Дзига сигурно танцува някъде). Киноокото (по Вертов) вижда всичко онова, което човешкото око не вижда. Обективът на камерата има своя собствена уникална механична гледна точка, а монтажът далеч не е просто рязане и лепене на лента така че отделните заснети сцени да се хванат на хорце както е по сценарий (Вертов ненавижда сценариите). За руския режисьор монтажът е организация на видимия свят. Вместо „изкуствени“ и „лъжливи“ парчета литература и театър, той предлага хроника – но не хрониката на „Пате“ и „Гомон“, а нов вид хроника – „късове действителна (курсивът – на автора) енергия, обединени в едно чрез великото изкуство на монтажа“. Много често обаче неговата „реалност“ – тоест видяната от механичното око на камерата - всъщност е деформирана поради играта с оптиката и монтажните похвати, близките планове. Вертов и другите от епохата на руския постреволюционен авангард всъщност изобретяват езика на киното и се опитват търсят чрез този нов език да покажат „оголения живот“ и „оголената социална действителност“. „Реализмът“, който Вертов преследва, може да бъде обобщен със собствения му израз „киното трябва да среща живота внезапно“ и в неговия „изначален вид“. В определен момент методите на Вертов – експериментирането с каданси и ракурси, асоциативният монтаж и прочие, вместо до „оголения живот“, довеждат до пълен контрол на режисьора, оператора и монтажиста над изходния материал. Впрочем известно е, че в по-късните етапи от живота си Вертов обича да иронизира собствените си идеи. Не е ли парадокс обаче, че именно от идеите на Дзига, който фанатично мечтае киноокото, неговият Бог, да види и покаже истината за света и живота във всичките й измерения, по-късно тръгват толкова авангардни авторски стилове, толкова формално-съдържателни експерименти? Модернизмът в киното (френската Нова вълна например) стъпва до голяма

---

<sup>30</sup> Вертов, Д. Статии. Дневници. Замисли. ИК „Наука и изкуство“, С. 1977, с.13

степен върху откритията на Дзига Вертов, носи духа на неговото кино, неговата откривателска страст. Повечето сюрреалисти също се кълнат в идеите на кинореволюционера. В крайна сметка Вертов остава в историята на киното много повече като експериментатор и авангардист, отколкото като режисьор, творещ в руслото на реализма, каквито са първоначалните му намерения.

Примерът с Ларс фон Триер е пряко свързан с изключително интересния процес, довел до появата на риалити форматите и най-вече на Big Brother. Сам по себе си той може да бъде обект на отделно изследване, а в настоящето ще присъства само като вметка. Известно е, че една от първите и най-ярки филмови творби на датските съзаклятници (които, понеже освен всичко друго са и постмодернисти по дух, така и никога не вземат съвсем на сериозно своите правила и „догми“) е „Идиотите“ на Ларс фон Триер (1997). Шокът от нахлуването на малката дигитална камера, която „произвежда“ телевизионно изображение, в най-интимното пространство на героите от филма на Триер, скандалното лишаване на средата и персонажите (а как естествено на човек му идва да ги нарече „участници“!) от каквато и да било степен на условност – грим, костюми, специално написани реплики, проникването отвъд голотата, отвъд идиотските условности и маски, с които сме свикнали в нашата уж истинска реалност – всичко това предизвиква радикални реакции, отхвърляне, поляризация на аудиторията, но в същото време и някакавъ тип събуждане, проглеждане, осъзнаване, разбиране, емпатия, катарзис. Две години по-късно холандецът Джон Де Мол започва да работи по създаването на шоуто Big Brother, което стартира през юли 2000 г. Не е известно публично да е афиширана връзката между феномените Догма 95 (и особено „Идиотите“ на Триер, който си остава най-яркият представител на движението) и Big Brother, но тя е видна с просто око, а лесно може да се провери кой е бил пръв. Не е без значение и фактът, че Триер, и Де Мол живеят и работят в близки културни среди. Пренасянето на принципа на снимане и изследване на човешките взаимоотношения от територията на изкуството (при Триер) върху тази на най-комерсиалната от всички медии, телевизията, разбира се променя нещата. Мнозина ще нарекат твърдението, че Де Мол се е вдъхновил за феномена Big Brother не само от романа „1984“ на Оруел, но и от идеите на Догма 95, особено що се отнася до изображението, налудничавата хипотеза или конспиративна теория, която не може да бъде доказана и ще бъдат прави. Но ако гледаме сега „Идиотите“, филмът поразително ще ни напомни въпросното телевизионно шоу. Разбира се, трябва да се има предвид, че Триер пък

е „отмъкнал“ дигиталната видео камера, която обикновено се използва за репортажи и прочие. Взел е назаем телевизионното изображение и го е „имплантирал“ в чуждо тяло. И по този начин е смесил енергиите и на двете – на изкуството и на медията. Така че всъщност Де Мол просто връща на телевизията нейните изразни средства вече „оплодени“ с нови възможности. След този изключително любопитен обмен на енергии нито светът на киното, нито този на телевизията е същият. От 2000-та година насам телевизията е изцяло под знака на нароилите се риалити формати, а в киното победоносно шестват филмите на братя Дарден (две Златни палми в Кан – за „Розета“ и за „Детето“) и румънската школа. Т.нар. „ново румънско кино“ не се появи от нищото и филмът, който даде старт на световния му успех – „4 месеца, 3 седмици и 2 дни“ (2007) на Кристиан Мунджиу съвсем не е първият румънски филм, създаден в стилистиката на „риалити киното“, нека използваме за удобство този термин. Още през 2001 г. другият голям румънски режисьор Кристи Пую направи „Стока и мангизи“, показван и у нас, издържан изцяло в духа на част от постулатите на Догма 95. Съвсем не е пресилено да се каже, че „новото румънско кино“ и филмите на братя Дарден са наследници на датските „догматици“ (по-скоро кинофанатици).

От друга страна реализмът в киното се проявява и във форма, която няма нищо общо с упоменатите опити, в които всъщност интерпретирането на непознаваемата непосредствена реалност се превръща в краен експеримент, в авангард. Това са филми, в които формата буквално е премахната. Посочените примери са с филмите „Отвъд Африка“ (1985) на Сидни Полак с Мерил Стрийп и Робърт Редфорд или пък значително по-близкия във времето до нас „Спасяването на мистър Банкс“ (2014) на Джон Лий Ханкок с Ема Томпсън и Том Ханкс, който разказва за живота на Памела Травърс, авторката на романа „Мери Попинз“.

Тези, пък и много други подобни на тях филми, често остават извън интереса на филмовите критици. Те не са авторско кино, което винаги се свързва с формално и съдържателно новаторство, с експериментален порив и авангардистки бунт, не провокират с нови идеи, нови гледни точки или дори с новооткрити актьори – евентуални бъдещи звезди, не придвижват напред развитието на киноезика, не обикалят фестивалите, за да сеят смут със смелостта и дързостта си. От друга страна те в никакъв случай не са ъндърграунд филми, в които може да бъдат открит зародишът на бъдещ може би интересен авторски стил. В същото време не става дума и за блокбъстери, които ще бъдат гледани от милиони и ще

донесат огромни приходи. Не са и от типа „важни филми“, т.е. филми със социална или политическа кауза (разбира се, много често каузата е просто алиби за посредствеността на даденото произведение). Това са филми, предимно холивудски, американски или британски, класически драми или пък с романна структура, които разказват внимателно конструирана по всички правила (най-общо това е моделът на Джоузеф Кембъл, описан в неговите) история, с пълнокръвни персонажи, създадени сякаш по някаква – всъщност несъществуваща - филмова „библия“, съдържаща правилата за правене на класически филмови творби, с утвърдени актьори звезди, които ще успеят да накарат зрителя да съпреживее емоционално историята, да изпита състрадание, страх, катарзис, съвсем по аристотеловско предписание. С една дума – златен стандарт, класика. Много често именно такива филми получават „Оскар“ статуетки (в случая с „Отвъд Африка“ – 6, при това в основни категории) и те са тези, които всеки път защитават репутацията на академичните награди като бастион на **класическото кино, което може да бъде определено също така като сюжетно-актьорско** (в противовес на авангардното, фестивалното, независимо и в крайна сметка авторско кино).

В гореизброените два филма, пък и в много други подобни, премахването на формата е единственото „формално“ нещо, което прави впечатление. Историята е разказана от задкадров глас, като приказка. В „Отвъд Африка“ това е гласът на главния персонаж, изпълняван от Мерил Стрийп. Във втория – това е анонимен глас, нещо като библейски свидетел, библейски разказвач, напълно в съответствие с особеностите на епичната романна форма. Режисьорът, операторът, художникът - всички те изцяло са се „скрили“ зад тази история и дори косъм от главата им не се показва. Отсъстват внушения, идеи, различни гледни точки, игра с ракурси, необичайни цветове, особени монтажни преходи или всякакви подобни флиртове с формата. Филмът се лее като фолклорен разказ, създаден едновременно от всички и от никой. Само че за разлика от приказката, тук липсват фантастичните и митопоетичните моменти. Класическата холивудска филмова драма като „Отвъд Африка“ например може да бъде обяснена „до дъно“ именно с въпросното „премахване на формата“, което очевидно и съвсем логично най-напред се случва на територията на литературата. Известно е, че огромна част от английската и американската литература на 19 и 20 в. – от Милтън и Блейк до Мелвил, а също така до Фокнър и Стайнбек – е просмукана от Библията, интерпретира различни библейски сюжети и мотиви и всъщност по някакъв начин

„повтаря“ или най-малкото следва, макар и авторски, духа на библейския разказ. Възгледът на канадския литературен критик и теоретик Нортърп Фрай, че един студент по английска литература, който не познава Библията, не може да разбере голяма част от онова, което става в текста и не може правилно да изтълкува подтекста, спокойно може да се пренесе и в областта на киното, отново най-вече на американското и английското кино и то в най-пълна степен именно в този тип класически филмови творби. Още повече, че в книгата си „Великият код“ Фрай отбелязва, че „влиянieto на Библията върху литературата може да се проследи и чрез корпус от конкретни образи – град, планина, река, градина, дърво, масло, извор, хляб, вино, жених, агнец и т.н.“<sup>31</sup> Образи, които по думите на автора, се появяват толкова често тук и там, че ясно подсказват някакъв обединяващ принцип.

В текста си „Преподаване на Библията като литература“ литературният критик проф. Милена Кирова изказва твърдението, че една от възможните линии, по които Библията може да бъде разглеждана като чисто художествен текст е линията на повествователната стратегия, на наратива – дава пример с фигурата на библейския разказвач, който макар и анонимен, е „активен и властен“ и води повествованието в ролята на „всемогъщият глас на истината“.<sup>32</sup> Този „разказвач“ е различен от разказвач в епоса, който препредава събития, случили се някога, много отдавна – битки, герои, злодеи, предатели, приключения. Библейският разказвач слиза на земята, разказва случки от частния живот на хората, понякога ги превръща в притчи, друг път – не. В същата статия проф. Кирова казва, че „именно по негов пример е моделиран популярният тип „реалистично“ разказване в историята на западноевропейския роман.“ За целите на настоящото изследване не е нужно по-сериозно задълбочаване по темата, пък и едва ли е нужно да бъде доказвано огромното влияние, което е оказвала и продължава да оказва Библията върху литературата, киното и въобще върху изкуството на западната цивилизация. (Една вметка само – дали пък един от проблемите на българското кино с разказването на истории не се корени в липсата на един такъв основополагащ наратив какъвто е Библията, която за българските изкуство и култура и за българския народ въобще по различни причини никога не е била настолно четиво?)

---

<sup>31</sup> Фрай, Нортърп. Великият код, С. 1993, ИК „Гал Ико“, стр. 9

<sup>32</sup> <http://www.kultura.bg/bg/article/view/12552>

Причините да се спираме по-задълбочено на проблема за влиянието на Библията върху киното са няколко. Най-напред подобно изследване – в посоката, в която Фрай разглежда аналогичните процеси в литературата – сякаш липсва. В многобройни статии, студии и монографии са анализирани или просто обобщени филмите по библейски сюжети и мотиви, но в случая не това е акцентът. Става въпрос за влиянието на Библията върху киното като повествование и образност, именно като код.

Втората причина е, че световната хегемония на американското кино през 20 и началото на 21 век е неоспорима, а както вече стана дума именно в американската и британската кинематографии (както е известно двете винаги са били тясно свързани като само в определени периоди съперничеството е доминирало) най-вече са концентрирани тези филмови творби, които със своята повествователна и образна структура биха могли да получат най-пълно и дълбоко разбиране чрез познаването на „великия код“ (по Фрай).

По-нататък във втора глава проследяваме основните възгледи за стила в киното на най-значимите критици и теоретици, разглеждали проблема. В текста те не присъстват хронологично, а са ситуирани там, където техните идеи са естествено свързани с тезите на дисертацията.

Андре Базен, един от бащите на филмовата критика и един от апологетите на онтологичното кино, киното на обикновения факт, смята че киното е призвано за да осъществи прастарата мечта на човечеството да запечата в изкуството „повърхността на света“ и да спре потока на времето, балсамирайки го в изображение (т.нар. от Базен „комплекс на мумията“). Френският критик и теоретик приема киното за наследник и продължител на делото на фотографията, която според него притежава ирационалната сила да убеждава в правдивостта на своя образ, тъй като той не е продукт на човешка ръка, а е резултат от механично репродуциране. Рисунката, дори най-натуралистичната, все пак си остава продукт на човешката мисъл, следователно продукт на субекта, докато фотоизображението е автоматично – просто отразената от предмета светлина попада върху слой чувствителна химическа емулсия. Фотографският образ, а още повече кинематографският, според Базен въздействат като „естествен феномен“, подобен на цвете или на снежинка и биват преживявани от аудиторията като такива.

Друг голям теоретик на киното – Зигфрид Кракауер – също убедено вярва, че фотографската природа на киното е неговата истинска природа – способността му да улавя физическата реалност, потока на живия живот и най-вече мимолетните, бързопреходни явления, оставали до този момент встрани от фокуса на творците. Кракауер открива силата на седмото изкуство във факта, че за разлика от старите изкуства то запазва своя суров изходен материал в относителен непокътнат вид (Може би именно в този пункт разсъжденията на немския теоретик се оказват безсилни пред феномена на дигиталното кино.)

Кракауер обаче не спира до тук. Той провижда и отвъд измамната простота на фотографското регистриране. „Заснемайки зримия свят (независимо дали става дума за всекидневната действителност или за някакъв въображаем свят) филмите дават ключ за разглеждане на скритите духовни процеси“.

Рудолф Арнхайм говори за това, че ние възприемаме това, което става на екрана като „светлосянка“ на действителността, като отблясък.

Големият унгарски теоретик на киното от първата половина на 20 век Бела Балаш казва: „Самата техника на киното изключва абсолютния индивидуализъм. Никога един филм не може да се превърне в изключителен израз на отделен човек, както някоя друга художествена творба... Филмът обаче е колективна творба на режисьора, сценариста, оператора, да не говорим за продуцента... А нещо, което може да възникне само от разбирателството на цяла група хора, още в своята най-интимна структура носи някаква междучовешка общност като предпоставка за неговата общодостъпност.“

Какво ни казва всъщност Балаш? Освен че засяга проблема за колективния стил в киното, той говори и за това, че когато една творба е дело не на един, а на цял екип от хора, то задължително ще бъде насочено не към един, а към много хора. Самата природа на киното е такава и макар и да звучи вулгарно, все пак не случайно комунистическата доктрина го определя като „най-масовото от всички изкуства“ и издига лозунга, че от всички изкуства за нея най-важно е киното.

Бела Балаж постулира, че „техническите възможности са източник на най-силно вдъхновение и че кинокамерата е музата.“ Както и другото негово твърдение, все в същата посока, а именно, че „в киното всичко опира до полагането на четката, тоест – до оператора“.

Последното твърдение на Балаж може би трябва да се приеме с резерви, тъй като самият факт, че операторът на „8 ½“ и на „Нощта“ са един и същ човек, говори достатъчно категорично, че очевидно в киното все пак не всичко опира до оператора. Или поне, че стилът със сигурност не зависи само от него.

Истината е, че противно на разпространеното мнение режисьорите с изявен авторски почерк са работили или работят с различни оператори и всъщност много по-често са сменяли операторите и по-рядко – монтажистите си например. Факт, който вероятно идва да ни подсказва, че монтажът, ритъмът на филма е по-дълбинен компонент на стила, по-здраво закотвен, докато операторската работа се разполага по-близо до „повърхността“ (без ни най-малко да твърдим, че е по-маловажна, тъкмо напротив) и там всъщност режисьорите понякога имат нужда от нова гледна точка – към светлината, към обектите, към лицата и може би най-вече – към самите себе си. Имат нужда от друг човек, който да види техните теми, сюжети, герои, истории в друга светлина.

Микеланджело Антониони вярва, че на снимачната площадка, пък и във всеки един етап от работата върху филма, в крайна сметка всичко е в ръцете и главата само на един човек – на режисьора. Режисьорът за Антониони е абсолютният монарх в царството на филма. Италианският майстор винаги е изтъквал прекалено едноличния си стил на работа. „Един-единствен човек притежава цялостната идея за филма в главата си – доколкото е възможно – и този човек е режисьорът; само той обединява в собственото си съзнание различните елементи, изграждащи филма“ – казва Антониони. След което признава, че преди началото на снимачния ден той моли всички да напуснат снимачната площадка и около 10-15 минути е сам с филма си. „В този момент филмът изглежда съвършено лесен, после обаче идват другите и всичко става сложно“ – това признание, макар и иронично, също хвърля светлина върху колективната работа в киното.

В книгата си „Хичкок&Трюфо“ френският режисьор и бивш критик Франсоа Трюфо разсъждава върху проблема за фигурата на режисьора и защо често се случва интелигентни, творчески хора с вкус и усет за кино да се провалят като режисьори. Според Трюфо причината е, че киното е особено трудно за владеене изкуство, тъй като изисква многообразни способности, понякога противоположни една на друга. „Провалят се, защото не притежават едновременно аналитичен и синтетичен ум, съчетание, което единствено

позволява да се избегнат многобройните клопки, създадени от фрагментирането на декупажа, от снимките и монтажа на филмите” – казва режисьорът.

### **Дигитализацията до голяма степен променя понятието за колективен стил в киното.**

От една страна, когато става въпрос за комерсиалното холивудско кино, визираме всички фентъзита например, новите технологии не само не доведоха до намаляване на екипите зад кадър, а тъкмо обратното. Кредите на големите блокбастъри (тоест „списъка” с всички знайни и незнайни „воини“, участвали в създаването на дадения филм, който изтича на екрана след края на самия филм) понякога продължават 5 или дори повече минути. Необходимостта от „работна ръка” никак не е намаляла. Това важи особено за 3D филмите с много ефекти, тъй като екипите, работещи по тези ефекти са многолюдни, гигантски. От друга страна обаче, когато говорим за ъндърграунд или просто за не-мейнстрийм кино, никога досега не е било така лесно филмът да е дело и съответно израз на един-единствен човек и неговата камера. Камера – писалка или камера –стило – изразът на Астриук сега е по-верен и по-възможен от всякога. Защото само сега ти можеш да си и режисьор, и сценарист, и продуцент, и монтажист, и звукорежисьор на филма си. И това да не ти струва почти нищо. Достатъчно е да имаш добър компютър с инсталирани необходимите две-три компютърни програми, които при това не са никак сложни за овладяване. Не че с „лентовата“ камера подобно тотално еднолично авторство е съвсем невъзможно, но със сигурност е хиляди пъти по-трудно, по-скъпо, по-недостъпно и далеч по-ограничено като потенциал. Известна е неприличната реплика на оператора Раул Кутар, работил с режисьора Жан-Люк Годар, един от идеолозите на френската Нова вълна във филма „Алфавил“, че на Годар би му се искало да сдъвква с уста филмовата лента и тя да излиза от задника му вече проявена – тогава не би имал нужда от никого. Авторите единаци винаги са мечтали за това да нямат нужда от никого и дигиталните технологии им предлагат тази възможност.

Във втора глава дисертационният труд се опитва да формулира и четирите стилообразуващи стихии, действащи в киното: синтетичната природа на киното като концентрация, в която си взаимодействат компоненти от всички изкуства; колективното авторство в киното, сливащо индивидуалната творческа енергия на сценаристи, режисьори, оператори, художници, композитори, монтажисти; техниката, чиято стилоформираща потенция неведнъж се е

доказвала в историята на киното и накрая – социално-икономическият фактор (политически режим, пазар, финанси), който в киното също може да изпълнява стилоопределящи функции.

### **Глава III. Актуални проблеми на стила в киното**

Продължителното писане на настоящия текст има и своите положителни страни. Имах възможност да проследя реалните измерения на процеси, за които, ако старателно и прилежно бях приключила работата по доктората си в рамките на три години, щях да съм принудена само да предполагам. Забележително е как се промени отношението към процеса на глобализация само за десет години. Когато започвах да пиша настоящия текст глобализацията и мултикултурализмът бяха анализирани и обсъждани предимно в научните, академичните среди. Някои ги приветстваха и аплодираха възторжено и патетично, а други ги демонизираха и отричаха. После се появиха протестите на антиглобалистите, които виждаха в мултинационалните корпорации многоглави чудовища, заплашващи да погълнат и да смелят в едно разнообразието на света, да приравнят и унищожат малките култури, да съсредоточат ресурсите, властта, капиталите в ръцете на едно изключително ограничено малцинство. (Между другото – и едните, и другите се оказаха прави.) След това пък дойдоха т.нар. „цветни“ революции в Близкия Изток и Арабския свят, които се възползваха в пълна степен от първата глобална медия – интернет и социалните мрежи. Днес вече сме свидетели както на прекрасни, така и на трагични последствия от всички тези процеси. Първите са в областта на науката, културата и изкуствата, във формирането на планетарна култура и планетарен фолклор по израза на Едгар Морен, в мултинационалните екипи, в смесените бракове, които създават хора със сложна идентичност - носители на две култури и, а вторите - уви! - засягат ежедневието ни живот с безпрецедентната заплаха от терористични атаки, която тегне над целия свят. Двете са неразривно свързани – като „ин“ и „ян“. Плащаме цената за това, че разполагаме със свободата да пътуваме неограничено и да общуваме неограничено – свобода, с която не е разполагало нито едно общество в историята на човечеството.

„Планетарната култура“ – плод на глобализацията – от своя страна пък формира множество транскултурни течения, които в някои отношения запазват близостта си до първоизточниците, а в други развиват компилативни или синкретични особености. В

областта на седмото изкуство по-специално тези транскултурни течения ни „донесоха“ киното на тайванеця Анг Лий, китаеця Джан Имоу, хонгконгския режисьор със световна слава Уон Карвай, мексиканеця Алфонсо Куарон и мн.др. Техните филми остават верни на специфичното за националността им светоусещане и в същото време миксират това светоусещане с типично западни жанрове като мелодрама, романтична драма или екшън. Само че миксирането е толкова прецизно и внимателно, че при по-задълбочено вглеждане могат да се забележат отделните културни пластове. Тоест при изброените режисьори компилирането не е игрово, каквото да кажем е при Куентин Тарантино, който се забавлява да краде най-хулигански - на дребно, но по много. Горезброените режисьори правят ясен, неподлежащ на съмнение реверанс към световната и по-специално към западната публика и не случайно точно те са сред най-популярните в евроатлантическия свят режисьори от Далечния Изток.

Глобализацията стимулира имунната система на отделните нации по отношение на съхраняване на националното своеобразие, стимулира защитните им сили да отстояват уникалността на автентичните си, местни култури. Въпреки че както справедливо отбелязва Морен „мнозина все още не осъзнават, че в повечето случаи тези местни култури притежават само една илюзорна, въображаема автентичност, която също е „на служба“ в двореца на глобализацията под формата на атракция за глобалния турист”.

Сякаш глобализацията е победила на едно единствено място и това е Холивуд, където обаче тази победа се основава на безмилостни пазарни закони, според които няма никакво значение откъде си и какъв културен „багаж“ носиш със себе си. Важно е само талантът и уменията ти да носят печалба и растеж. Тоест – талантът, уменията, пък и животът ти нямат особен смисъл за Холивуд, ако не носят печалба. Предполагам не е нужно да цитирам имена и да разказвам истории в подкрепа на това твърдение. Стотици хиляди са. Холивудската „микроглобализация“, в резултат на която в рамките на една-единствена продукция работят хиляди хора от различни националности (не без значение е фактът, че и самата Америка е съставена от различни националности) е изцяло основана на пазарен, икономически принцип, но този принцип е безсилен когато става въпрос за цялото човечество. В студията си „Българското кино в процеса на глобализация“ проф. Вера Найденова отбелязва, че със своята синтетична природа, с процеса на създаването и културната си реализация, киното

отразява цялата сложност на проблема за глобализацията. Да си припомним, че още преди няколко десетилетия френският критик и теоретик Луи Делюк вижда в киното „истинско народно изкуство, което обновява гръцкия спектакъл, испанската корида, религиозните церемонии и ги заменя.“ Авторът определя седмото изкуство като „психосоциален феномен“ и го нарежда в поредицата на **ритуалните форми**, които са изразили вътрешната същност на народите. „За народите киното е една велика възможност да разговарят“ – казва Делюк. По-късно Андре Базен също ще разгърне идеите си за връзките на киното с фолклора и колективното съзнание.

Оригиналността на дадена национална кинематография се определя от множество елементи – етнопсихологически, социални, исторически, естетически. Националното своеобразие обаче не се проявява само в някои постоянни признаци на съдържанието и формата, в наличието на трайни закони, идеи, настроения, морални качества, но и в законите на развитието. В настоящия текст ще се спрем на два примера.

Първият пример е как италианските кинотрадиции, „изковани“ в златната ера на италианското кино – 60-те години на 20 век, когато творят виртуозни режисьори автори като Роберто Роселини, Виторио Де Сика, Лукино Висконти, Федерико Фелини, Микеланджело Антониони и Пиер Паоло Пазолини - разцъфват отново през 21 век във филмите на младата режисьорка Аличе Рорвахер, доказвайки баналния, но пък верен афоризъм „Където е текло, пак ще тече“. Даваме пример с нейния филм „Щастливият Лазар“ (2018).

Вторият пример, с който искаме да проследим по-пълноценно проекциите на националния стил в глобалната епоха, е големият успех на скандинавското кино и специално на nordic noir сериалите през последните 10-15 години. Nordic noir буквално означава „северен ноар“, но в различни източници се използва и определението „скандинавски ноар“. И в двата случая става въпрос за филми и/или сериали от Дания, Швеция, Норвегия, Исландия и Финландия, както и копродукции между тези държави в различни комбинации – известно е, че сътрудничеството между тях, особено в областта на киното, винаги е било интензивно и плодотворно.

Градацията на успеха на нордик ноар филмите и особено сериалите през последните десетина години може да се сравни със снежна топка, спусната по планински склон, която днес вече е огромно снежно кълбо. Как една група държави от определен регион успяха да

фокусираат интереса на презадоволената глобална аудитория, генерирайки сравнително монолитен регионален стил, отчетливо разпознаваем в поредица от филми и сериали, които очевидно намериха своята ниша и своята вярна публика в условията на огромна конкуренция – кино, традиционна програмна телевизия, онлайн телевизия, стрийминг платформи, непрекъснато обогатяващи своите каталози?

Дали пък наличието на единен стил, на общи стилови характеристики, които отличават тази група аудиовизуални произведения не работи като навигационно средство, като ориентир за зрителя сред необозримото разнообразие, което му се предлага?

Така или иначе „нордик ноар“ отдавна вече е марка, търговска марка, която продава. В някои стрийминг платформи има обособен сектор за този жанр, а в края на 2023 г. се появи новината, че шведската стрийминг платформа Viaplay, специализирана в показване на нордик ноар филми и сериали, стъпва на огромния американски пазар.

Ако се позовем на историята на скандинавското кино, дори още от немия период, е видно, че трилърен жанрът, социалната тематика, ролята на природния пейзаж, фокусът върху актьорската игра, мрачната, песимистична атмосфера – т.е. всички основни кодове на нордик ноар филмите и сериалите са зададени още в зората на северните кинематографии, част са от тяхното ДНК и затова не е никак странно, че през известни периоди от време тези кодове се активират, както се случва и сега, в първата четвърт на 21-ви век.

Скандинавските режисьори никога не са се страхували да разказват истории от дълбинния мрак на човешката природа. В настоящия текст няма дори да се докоснем до творчеството на Ингмар Бергман, при все че в него – дори в не чак толкова популярните филми „Часът на вълка“ (1968) или „Страст“ (1969) – също присъстват ледено-стоманени и остри като бръснарнички на психотрилъра. Ще припомним обаче отново как новата техника – дигиталното видео – създава нов стил в лицето на Догма 95 и как тази хибридизация на границата между телевизията и киното еволюира много бързо и в началото на 21 век сериалите се превръщат в следващия абсолютен хит, в следващата глобална тенденция в аудиовизията, следвайки примера (и успеха!) именно от скандинавските сериали. Може да се каже, че сливането на кино и телевизия, този процес на хибридизация на формите, на стиловете и жанровете, който започва именно във филмите на „Догма 95“ в крайна сметка води до това, че в телевизията нахлуват много от изразните средства на киното, а в киното – от тези на

телевизията. Именно това взаимодействие се оказва решаващо за появата на новото поколение сериали.

В трета глава на дисертационния труд очертаваме някои основни характеристики на новия „-изъм“ в културологията, естетиката и изкуствознанието – метамодернизмът, предлагаме формулировката „тъч скрийн интуиция“, която в същността си е авангардна новост при монтажните преходи, а следователно и в полагането на наратива, в метамодерното кино. Конкретният пример е филмът „Веществото“ (2024) на френската режисьорка Корали Фаржа като присъстват асоциации и с филмите на Йоргос Лантимос, и с модернистичните творби на Жан-Люк Годар.

### **Заклучение**

Стилът много често е свеждан до устойчив във времето набор от изразни средства и технически похвати, асоцииран с творчеството на конкретен автор (в киното най-често това е режисьорът). Останалите аспекти на понятието се игнорират, а всъщност именно те задават голямата въпросителна и създават основните изследователски казуси. Че стилът е и художествена норма на времето, и съзнателен личен избор, и несъзнателна селекция от сюжетни мотиви и тематични ядра, че той интегрира географията на мястото, културните традиции на поколенията, че е едновременно посявка на личността и нейна корона, въпрос на буква и на въпрос на смисъл, конструкция, която истински разцъфтява едва в процеса на възприемането и изисква сътворчество, че е съкровеност и фасада едновременно, маска и лице едновременно... Можем да продължим до безкрай. Същественото е, че стилът може и трябва да бъде не само обект на научен анализ и изследователски търсения. В крайна сметка той е **критическа призма**, през която може да бъде (пре)осмислен не само филмовият език, но и самата концепция за киното като медия, изкуство и форма на познание. Следователно е понятие, естетическа категория или творчески екстракт, към който оперативната филмова критика също би могла да посяга и всъщност се очаква да го прави, вместо да се концентрира върху изброяване на компонентите с елементи на разсъждение, както се случва най-често (не и без вината на медиите).

Дисертационният текст, струва ми се, успява да утвърди идеята, че стиловите практики в киното не могат да бъдат редуцирани до формална типология, а следва да бъдат разглеждани

във взаимодействието си с културния контекст, медийните трансформации, идеите на времето, но също така те имат много по-силна и директна връзка, отколкото се предполага с непосредствената житейска реалност, социално-икономическите условия, политиката (киното винаги е било тясно свързано с политическите ултимативи на своето време), дори бита. Тази връзка също се опитахме да подчертаем. По този начин проблемът за стила се разгръща не просто като въпрос на форма и съдържание, но и като философски въпрос за начина, по който киното мисли чрез своите образи.

## **Приноси на дисертационния труд**

Разработеният от докторанта Ирина Иванова дисертационен труд притежава следните основни научни приноси:

### **1.Формулиране на собствено концептуално определение на стил в киното**

Ясна, аргументирана и приложима дефиниция за „стил“ в киното, съобразена с особеностите на аудиовизуалните изкуства и различна от наличните в литературната или живописната традиция.

### **2. Критически преглед и обобщение на съществуващите теории, идеи и формулировки за понятието „стил“ в киното**

Систематизация и критически анализ на водещите теоретични подходи и идеи.

### **3. Анализ на стила в контекста на технологичните трансформации**

Идеята за дигиталната манифактура на образи като за носител на стилоформираща потенция. Свързване на теорията на стила с практиката на новите медии и постпродукцията. Изследване на това как дигиталните технологии, монтажни софтуери, цветови корекции, визуални ефекти и др. променят разбирането на понятието „стил“ в киното.

### **4. Текстът за първи път аргументирано разглежда във връзка появата на толкова различни феномени като риалити формата Big Brother и датската режисьорска група „Догма 95“. Новата техника, която ражда нов стил.**

**5. Формулиране на четирите стилообразуващи стихии:** синтетичния характер на киното, колективния характер на процесите в киното, технологичното развитие в сферата и социално-икономическият фактор.

### **6. Формулирането на идеята за новата VR условност като „падането на четирите стени“**

**7. Опит за дефиниране на новия тип монтажни връзки в метамодерното кино като „тъч скрийн интуиция“**



## Научни публикации:

1. **2016: Ирина Иванова.** Синтетичната природа на филма като част от проблема за стила в киното, Център за семиотични и културни изследвания, 2016 г.

<https://cssc-bg.com/e-library/library-humanitas/phd-post/irina-ivanova-phd-2016>

2. **2016: Ирина Иванова.** „Проблемът за стила в киното – между техниката и творчеството”// Годишник на НАТФИЗ’2016. София, с. 113-124. ISSN 13140760. COBISS.BG-ID – 1121233892. НАЦИОНАЛЕН РЕФЕРЕНТЕН СПИСЪК: ID №4073.

3. **2022: Иванова, Ирина.** Онтологичното начало в киното: основни проявления. // Годишник на НАТФИЗ’2021. София, НАТФИЗ, 2022, с. 132-142. ISSN 13140760. COBISS.BG-ID – 1121233892. НАЦИОНАЛЕН РЕФЕРЕНТЕН СПИСЪК: ID №4073.

4. **2023: Ирина Иванова.** Специфика на проблема за стила в киното; сп. Кино, бр.9/2023

<https://spisaniekino.com/archive-kino/spisaniekino-septemvri-2023/%D1%81%D0%BF%D0%B5%D1%86%D0%B8%D1%84%D0%B8%D0%BA%D0%B0-%D0%BD%D0%B0-%D0%BF%D1%80%D0%BE%D0%B1%D0%BB%D0%B5%D0%BC%D0%B0-%D0%B7%D0%B0-%D1%81%D1%82%D0%B8%D0%BB%D0%B0-%D0%B2-%D0%BA%D0%B8%D0%BD%D0%BE%D1%82%D0%BE.html>

---

i