



ЮГОЗАПАДЕН УНИВЕРСИТЕТ ·НЕОФИТ РИЛСКИ· БЛАГОЕВГРАД

Благоевград 2700, ул. "Иван Михайлов" № 66, Tel. + 359 /73/ 588 553, Fax + 359 /73/
885516 E-mail: art@swu.bg, <http://www.swu.bg>

ФАКУЛТЕТ ПО ИЗКУСТВАТА

Катедра „ТЕЛЕВИЗИОННО, ТЕАТРАЛНО И КИНОИЗКУСТВО“

БИЛЯНА БОРИСОВА ТОПАЛОВА

ЛИНЕЙНИЯТ МОНТАЖ ПРИ ИЗГРАЖДАНЕ НА ФИЛМОВ РАЗКАЗ

дисертация

за присъждане на образователната и научна степен “Доктор”

8.4. Театрално и филмово изкуство

/Кинознание, Киноизкуство и Телевизия/

Научен ръководител

доц. д-р Клавдия Камбурова

2018

Благоевград

Дисертационният труд съдържа три глави, увод и заключение, 50 цитирани автори, 74 използвани автори, цитирани 53 филма.

Дисертацията е обсъдена и насочена за защита от катедрения съвет на катедра “Телевизионно, театрално и киноизкуство” при Факултет по изкуствата на ЮЗУ „Неофит Рилски”. Защитата на дисертационния труд ще се състои на 22.01.2019. от 11.00 ч. в IV корпус зала Видеозала 1 .

Увод

„След храната, подслона и комуникацията,
историите са нещото, от което светът
се нуждае най-много“
Филип Пулман

Възприето е да се счита, че линейният монтаж се използва за филми с подчертана опростена драматургична схема, в които героят се отправя на пътешествие, най-често героично, без да се правят никакви особени психологични отклонения. Героят често се изправя сам срещу Злото и след драматични перипетии, побеждава. Това е само една малка част от сюжетите, които използват линейния монтаж.

С линейната структура се свързват филмите, които разглеждат психологията на отношенията – това са исторически, документални, телевизионни сериали с различни социални теми филми. Днес не се разказва по начина, по който ги разработват големите кинотворци на Неореализма. Това вече не са темите от миналото, в които на преден план е социално–класовото неравенство.

Построени около проблемите в живота на съвременния човек, драматургичните конфликти са свързани с неприятни аспекти на социалния живот: разводите, загубата на себеуважение, импотентността, нестандартната сексуална ориентация, разрухата на семейството, икономическия фалит се трансформират в развлечение.

С линейния монтаж са свързани имената на големите творци като Виторио де Сика, Хичкок, Микеланджело Антониони, Ингмар Бергман, а днес - със Стивън Спилбърг, представителите на берлинската школа, Аббас Киаростоми и др. Използването на линеен монтаж, не е въпрос на „модерност“, а на необходимост, свързана с драматургията, психологията на образите, съвременните сюжети, авторския стил.

Какво се е променило днес, когато за седмица, могат да се видят повече изображения, отколкото предците ни са могли да видят за цял живот. Получава се колосално количество информация. В главите ни започват да се разиграват множество истории, не само нашата и на близкото ни обкръжение. Получаваме, дори без да искаме, информация за целия свят. Това неизбежно поражда чувството за едновременност. Хората мислят нелинейно, живеят нелинейно. Всичко е конгломерат от спомени, сънища, мечти, чужди истории – чути, прочетени, видени, изиграни (няма минало и бъдеще, има само сега, само тази точка, в която се намираме в момента и, от която тръгват всички истории във всички посоки).

Защо тогава съвременният човек има болезнена нужда от линеен разказ? В многообразното поле от истории, което ни предлага нашият свят, начина да се фокусираш, да наблегнеш на нещо, е да го пречупиш през призмата на линейността.

Мотивите за написването на дисертацията.

Един от основните мотиви е желанието да се разгледа линейния монтаж в неговите разнообразни прояви в киното и телевизията. Да се предложат типове филми и сюжети, които с помощта на линейния монтаж и разказ са достигнали психологическа дълбочина. Да се покаже, че не само останалите в кинокласиката филми на големите творци използват този тип монтаж, а и съвременното кино има своите сюжети, жанрове, които са в състояние да развълнуват и да представят една история в нейната дълбочина, последователност, като използват линейно построения човешки живот. Независимо, че съвременният зрител е понесен от вълна на мозайкови сюжети, фрагментирани разкази, визуални ефекти, той все пак изпитва нужда от подредеността на линейния разказ, в който животът на човека е изграден от причинно-следствени връзки, от движението на календара – вчера, днес, утре, в бъдеще. Тази негова

потребност се задоволява от телевизионните сериали, които в различни формати, сюжети и форми карат зрителите от различни възрасти и различни краища на света, да сядат пред телевизионния екран, с еднакво вълнение и очакване. Линеиният монтаж не е загубил територия, защото, колкото и да се говори, че нелинейната, мозайковата структура е „на мода“, класическите сюжети, психологическите проблеми, жанровото кино, продължават да се крепят на структурата на линеиния монтаж.

Изследването има за цел да представи, какви са средствата, които използва линеиния монтаж в различни авторски стилове за изграждане на избрания сюжет. Да се спре на типовете филми, които да покажат, че линеиният разказ, респективно монтаж, не е въпрос на старомодност или опростеност, а чрез него са създадени едни от най-големите шедевори в киното. И днес линеиният монтаж, в различните негови трансформации се използва от творците, които искат да покажат история, която да поведе зрителите дълбоко в характеристиката на героите, в мотивите и тяхното поведение. Тук не става въпрос за отсъствие на големите сюжети, характерни за романа и киното на миналия век, а за възможността на киното да разказва – по нов начин, без да загърбва големите достижения на повествователното кино.

От киното постепенно започва да изчезва "психологията", намалява значението на актьорското майсторство и се отбелязва упадък на относително сложните повествователни форми. Това дава повод да се анализират новите сюжети, които се опират на линеиния монтаж в контекста на промененото възприятие на понятието линеино време. Масовото забавление се превръща в доминиращ фактор, в киното се осъществява връщане към естетиката на атракцията, в създаването на което, водеща роля играят технологичните постижения, специалните ефекти. Останките, "руините" на традиционното киноизкуство, се вмъкват в сферата на клубното, алтернативното или фестивалното кино.

Предмет на изследването са филмите, свързани с класическата сюжетна триактова структура, авторските филми, в които линеиният монтаж се използва за разказване не само на сюжет, но и за задълбочаване в психологията на героите и ситуациите, филми, в които линеиният монтаж се използва под формата на: вътрешнокадров монтаж, паралелен монтаж, използване на различни технологични въведения, които дават възможност линеиният монтаж да съществува и днес. Разглеждат се телевизионни, както и съвременни филми, изградени на база линеен монтаж, като използват различни нови сценарни форми.

Актуалност на темата.

През втората половина на XX-ти век публиката в киносалоните категорично е подмладена: според социолозите, броят на постоянните посетители в кината силно намалява. Чудно ли е тогава, че киното още от раждането си, винаги е използвало огромното богатство на белетристиката, като неизчерпаем източник на сюжети, а сега все по-рядко екранизира класиците. В последно време, дори творбите на традиционната наука и всяка друга фантастика са изместени от пригодените за екрана сюжети, заети назаем от комиксите и електронните игри. Съвременната аудитория в кината има много по-малко шансове да се срещне с Хамлет или Разколников, отколкото с Отмъстителите на Марвел. Доста често обект на изследване е нелинейният монтаж, който, според много автори, отговаря на нагласата на съвременния зрител – фрагментарна структура, която не се задържа дълго върху сюжета, характерна предимно със забързано действие и много атрактивни монтажни връзки и преходи. Целта на избраната тема е да се обърне внимание на немалкото количество стилове, сюжети и авторски предпочитания,

в които линейният монтаж е не само използван, но и в най-голяма степен е адекватен на темата и сюжета.

Методология

За монтажа са писали много значими за историята на киното автори – Азейнщайн, Пудовкин, Кракауер, Базен, Балаш и други. За ролята на линейния монтаж също е писано много, но целта на изследването е да разкрие типовете драматургия, които се изграждат на базата на линейния монтаж, какви трансформации претърпява той в днешно време и, дали е загубил своята актуалност. Целта на това изследване е да се опита да аргументира необходимостта от линейна драматургична структура и монтаж, като се аргументира с примери от съвременното кино и телевизия. Не по-малко съществен фактор за променящия се облик на екранната продукция през последните десетилетия, несъмнено са предпочитанията и нагласите на аудиторията. А тези нагласи до голяма степен са отзвук на изменилите се социални условия и на разгръщащите се в обществото процеси.

Изследването се основава на сравнителен анализ, проучвания на други публикации, визуални и медийни източници, включително изследвания, отнасящи се до отделните етапи в киноизкуството и неговото съвременно състояние и развитие.

Ограничения на изследването. Те са свързани предимно с големия обем от филми, които използват линеен монтаж, тяхното сюжетно и авторско разнообразие.

1. Линеен разказ и неговите измерения

Разказването на истории, винаги е било и ще бъде едно от най-важните средства за комуникация между хората, защото чрез тях би могло да се постигне поведенческа промяна. Историите, независимо от средата, в която са родени и се разказват, не са просто съдържание, те са много по-сложни феномени и далеч надхвърлят границите на разказа в определена форма. Те са ритуал, древен колкото човечеството. Чрез тях се предава опит и знание, те са израз на въображението, форма на креативността, те са съзидателен процес, защото имат силата да създават нови светове.

В „Поетика“ Аристотел твърди, че всеки вид поетично изкуство се заражда от мимезиса (подражанието) на действителността и връзката на сюжета с реални случки и събития от живота, които трябва да са вероятни и необходими, а не непредвидими и случайни, за да бъдат възприети и запомнени от публиката. Действието трябва да има ясно определени начало, среда и край и да представлява верига от събития с причинно-следствена връзка, възникнали във времето и пространството. Ако това правило е спазено, дори „невъзможното, което изглежда вероятно“¹ би могло да постигне целта си и чрез освобождаване и пречистване на чувствата, да „достави удоволствие на публиката“. Тъкмо в това се изразява, според Аристотел, таланта на твореца, който чрез свободно творческо пресъздаване на действителност, би могъл да постигне правдоподобност. Подражавайки, изкуството пресъздава идеализирания образ на нещата. [Аристотел 1993:24]

Минимално изискване за присъствие на наратив са последователни събития, в които има причина и следствие. Причинността също така предполага времеви, пространствени и тематични връзки.

Така тези събития – идва влак, вратите се отварят, пътниците слизат, жена притичва, носейки куфар, – предоставят само най-малките маркери на наратив. Приема се, че наративът има два компонента: представената история и процеса на нейното разказване или т. нар. разказ, наричан още „наративен дискурс“.

Пещерните рисунки са кадри, които ние днес интерпретираме и от тях създаваме истории. Великите художници оставят за поколенията неподвижни кадри, които обаче съдържат в себе си многопластовост, която всеки сам анализира, базирайки се на натрупаните знания, опитност и въображение, които притежава. С появата на първия кадър в киното се включва движението, което досега човек е трябвало сам да си представи, гледайки неподвижното изкуство. От онзи момент, когато киното се е смятало за атракция, която няма да издържи дълго до днес, именно тази спонтанна реакция на хората е движещата сила за развитието му. Как днес филмът може да постигне такава реакция, емоция, която да накара човек да забрави кое е реално и кое не е и да съпреживее историята, която му се предлага. В началото всичко е опростено, не се работи с мизансцен, няма движение на камерата, не се работи с пространство, наратив почти липсва, звукът е просто фон, няма атмосфера. Днес всичко това е изразено в цялата си многопластовост до съвършенство, но има и още. Новите технологии добавят ефекти, които се надграждат с всеки един нов филм. Защото зрителят има нужда да преживее именно онова чувство, което носи пристигащия влак, зрителят иска вече да бъде прегазен, защото знае, че след това историята продължава.

1. Принципът на монтажа в изграждане на филмовите образи

Бела Балаш във "Видимият човек" използва термина "акаша" – образи. Санскритската дума "акаша" означава пространство в неговата безгранична космичност. На това основание "акаша" се присъединява към четерите елемента – вода, огън, въздух, земя. "Акаша – образите" на Балаш пребивават не във физическото пространство, а в човешкото въображение, в духовното пространство. Те репрезентират същностните характеристики на обектите.

Човек живее чрез монтаж – от мисли, спомени за изминали събития, които е преживял, спомени за разкази, които е чул, за сънища, които е сънувал, мечти, за които е бленувал, а днес вече и за филми, които е гледал. Всичко това той може да разграничи в ума си като отделни картини, които, монтирайки в съзнанието си, има възможност да използва, като опит в настоящето.

Процесът на четене е различен от процеса на възприемане на филм. Когато чете, човек реконструира дадена ситуация. Въображението активно сътрудничи при представянето на написаното, може да се поспре или да пропусне определени пасажии. Може да се чете небрежно и да се следят само отделни линии от сюжета. При четенето се активира личния опит, за да се изгради представа. Четейки, човек непрекъснато адаптира това, което чете, доближава го до себе си, кодира го с кода на личната си история. Когато гледа филм, човек адаптира вече създадени изображения към различни мисловни модели, но въображението за изображения се оказва блокирано от изобилното присъствие на реалността.

Когато се гледа обект, той се отразява в съзнанието не в неговата цялост, а на "части". Остава в паметта под формата на мозаечни елементи с достатъчно големи пространства помежду им.

И това е повече от достатъчно за работата на съзнанието, въображението и творчеството. Мозъкът спестява място за събиране и съхранение на информация и затова поставя в паметта само характерните черти-признаци за изображения.

Експерименти и изследвания на психолози са показали, че в човешката памет има безброй пластични признаци на изображения и самите изображения, техният брой значително надвишава броя на съхранените думи, изрази, стихове, мисли и т.н.

Зрителят, прикован на стола, подобно на хората в Платоновата пещера има два възможни избора. Да свърже това, което става със себе си, да се интересува, малко да се уплаши, затрогне, заинтригува и да участва, като разпознава тези реакции. Такива са

били и реакциите (много по-силни, естествено) на зрителите от първите прожекции, побягнали пред пристигащия влак. Участието е необходим и донякъде неизключваем елемент от гледането на кино (поради фотографския си произход).

2. Характеристики на монтажния принцип

Екранното изкуство, както всяко друго, има способността да предава въображаема информация директно, заобикаляйки интелекта на зрителя. Чрез образната структура, авторът комуникира със зрителя на ниво интуиция, т.е. цялостно, а не чрез отделни доминиращи елементи.

Интуитивното възприятие се различава от логическото, преди всичко чрез това, че чувство, смисъл и форма се сливат в него, в неделимо цяло и съществуват извън времето и реалното пространство.

Екранният език, както и всеки друг език, е едно от най-съвършените средства за манипулации и убеждаване.

Зрителят вече има опит по отношение на филмовия език, той сравнява видимото на екрана не само (и понякога не толкова) с живота, но и с други най-вече известни филми. В този случай, смяната, деформацията, сюжетният трик, монтиращият контраст - изобщо насищането на изображенията със свръхзначения - стават обичайна, очаквана и груба информативност.

Тоест, в историята на човечеството по този начин се получават редица "геоложки слоеве": непоклатимата платформа - в психиката, която първо се превръща в определени вярвания, от тях произлиза митът, който става основа за легендите, преданията и митовете. От тях на свой ред израстват религиите, после притчите и приказките, а след това бурно разцъфтяват всички трагедии, романи, комедии и поеми, картини, опери, симфонии, балети, филми и др.

Монтажното мислене е една от важните форми за филмовото разкриване на душевността на героя. Киното намира психологическо оправдание и форма за изобразяване на мечтите, сънищата и вътрешният му свят.

В действителността всичко, което се случва е цялостен процес в пространството и времето. В кино обаче, благодарение на монтажа, времевата последователност може да бъде прекъсната във всяка желана точка и да бъде показана сцена, която се разиграва по съвсем друго време. По същия начин може да се наруши и пространствената непрекъснатост. Чрез монтажа от действието, протичащо във времето, се избират само онези сцени, които са интересни за него, а от пространството - само най-важното.

3. Линейна последователност. Сюжети.

Още от века на Просвещението живеем в една култура, която притежава линеарно виждане за времето, противно на неоспоримите факти на физиката.

В „Материя и памет” Бергсон пише, че „свойството на времето е да тече.” Тук Бергсон заявява тезата си за обвързаността на времето с динамичната концепция – ”времето е линейна реалност, придружаваща и бележеща началото и края на всяко траене, както и етапите на всяко взаимно изменение на обособимите в света неща.” [Бергсон 2002:160]

Времето е влязло в монтажната структура на филма и е станало най-структурният фактор на повествованието. То се е появило на екрана, като обект, като субект и изобразително средство. Във филма съществува така нареченото субективно време. То изразява отношението на героя към протичане на дадено събитие във времето. В зависимост от това отношение, то може да бъде удължавано или съкратено чрез филмовите средства - преливане, затъмнение, врезки, надписи. Крупният план и

врезката имат свойството да удължават или съкращават времето, като чрез тях се съкрати част от ненужното действие, както и чрез показване на реакции на наблюдатели на дадено събитие. Чрез надписа е възможно пропускането на дълъг период от време без излишни обяснения, както и преминаването на друго място, за да се проследи дадено събитие случващо се там.

Само киното - единствено от изкуствата, работещи с визуални образи, може да изгради фигура на човек като фраза във времето. Проучването на психологията на възприемането на живописата и скулптурата показва, че дори там погледът се плъзга през текста, създавайки определена последователност от "четене".

4. Линеен монтаж и видове сюжети

„Ето защо сега, когато всички що-годе грамотни хора се научиха да снимат филми, киното си остава изкуство, което е овладяно от твърде малък брой хора (буквално колкото са пръстите на едната ръка). ” Това са думи на Андрей Тарковски от 70-те години, пророчески, проникновени за днешната ситуация. [Тарковски 2018]

Продължават ли все още да бъдат продуктивни функционалните сюжети в пост-постмодерната културна ситуация, в която живеем и какво (още) може да разкаже вълшебната приказка на днешния свръхинформиран, затова и пределно скептичен, телевизионен и интернет-човек? В състояние ли е все още да се доверява на електронната Шехерезада, която хиляди дни и нощи ще му разказва чудни приказки с щастлив край. Защото колкото по-дълга е приказката, колкото по-продължително се отлага във времето катарзисът, толкова по-категоричен е и крайният му ефект върху душата на зрителя.

Пълноценните творби изключват буквалното възпроизвеждане на живота. Те съединяват обективните дадености, след като ги пресеят и след като ги степенуват според значимостта им, но и според идеята си, според целта си, според жанра и стилистиката си. Героите от драматургията печелят вниманието ни най-вече, когато поведението им ни вълнува, но и ни предизвиква да си задаваме много въпроси. Тя е най-интересна, когато ни подтиква да се питаме, какво ще се случи по-нататък. По-дълбока е, когато ни позволява да разберем, защо нейните действащи лица се държат по този начин, от какво те се вдъхновяват и от какво се пазят не само в конкретния случай, а и по принцип. Драматургията създава силни впечатления за движението на човешкия живот. Тя е битка на човека с някого, с някой, но много често и със себе си, със собствените си противоречия, минуси, раздвоения, колебания и задръжки. Отразява нарушаването на равновесието в човешкия живот и битките за възстановяването му според характера на засегнатите страни. Изследва драматичната зависимост на хората от преките им партньори, от обществото, от епохата. Насочва се към възникващото у нас, около нас, но и в главите ни, в мълчанието ни.

Липсата на интерес не замества незаинтересованото съзерцание на красивото, а умората и отегчението. Филмите стават все по-бързи, а зрителите все по-неспособни на идентификация. За производителите на филми и телевизионни програми това е опасността от zapping.

В телевизията zapping е моментът на загуба на интерес от зрителя, който превключва на друг канал. Наистина разликата между възприемането на кино и телевизия е огромна. В телевизията опасността от zapping, от умора е много по-голяма. При телевизията, зрителят е невротизиран от възможността за другия канал. Една паралелна реалност, която той може да консумира само с едно докосване на дистанционното. Смяната на каналите е опит за ориентация в една хиперреалност, ситуация, която симулира творчество, сведено до избор на канал. Кариер забелязва как дистанционното, подобно на магическа пръчка, превръща зрителя в монтажист на филм, в който кадрите са

подбрани от интереса и отегчението на му "coachpotatoes" : "тази лична творба" създадена с преходите на zapping-а, почти винаги неосъзната, е крайното състояние на кинематографична изразност, последно превъплъщение на един език, непознат преди години".

В една прогноза за времето и киното през XXI-ви век присъства и такава тревога: дали то ще се запази като инструмент на познанието или ще се превърне в царство на мита? Сред идеите, свързани с глобализацията на света, битува и тази, че културата ще се осъществява върху основата на "универсалните митове", че за нея няма друго бъдеще, освен митологизацията, на основата на която ще се извършва духовната идентификация на бъдещия човек, като гражданин на света.

5. Видове сюжети в киното

Когато се говори за линеен монтаж / наричан и повествователен и разказвателен / често се има предвид основно този вид драматургия, с ясно очертани части и конфликти. Към изграждането на линейна драматургия трябва да причислим такива филми като „Сцени от семейния живот“ /Scener ur ett äktenskap,1973/ на Бергман, „Незавършена пиеса за механично пиано“ /„Неоконченна пиеса для механического пианино“,1977/ на Михалков, „Шоуто на Труман“ / The Truman Show,1998/ на Питър Уиър и др.

При Бергман всичко е оголено, няма лъжи и преструвки, нещата се наричат с истинските им имена, колкото и трудно и болезнено, дори дълбоко депресиращо за зрителя, да е често това. Той не избягва, дори и най-неудобните, трудни и непопулярни теми, те всъщност го привличат най-много. И все пак, сред цялата безнадеждност и мъка, обикновено има по малко надежда и светлина в тунела, което прави всичко къде по-истинско. Постига се един наистина ефективен душевен катарзис.

Също така, той е привърженик на неподвижната или много плавно и бавно движеща се камера, особено в драматичните сцени, и смята, че тя не трябва да заема централно място в такива моменти чрез рязко движение, сменяне на ъглите и т.н

Героите в „Незавършена пиеса за механично пиано“ са разположени в безвремието на общите планове.

Едни от най-добрите български филми са изградени на принципа на линеен монтаж.

Колко различни по стил са „Козият рог“ / Методи Андонов, 1972/, „Крадецът на праскови“ /Въло Радев, 1964/, „Матриархат“ / Людмил Кирков, 1977/. Скоростта на епизодите в „Козият рог“, динамичната камера, бързият темпоритъм изграждат драмата на Караиван и дъщеря му Мария.

Задъханият на моменти ритъм в „Козият рог“ е коренно различен от ритъма на „Крадецът на праскови“ и „Матриархат“, но и двата филма със средствата на линейния монтаж създават образа на Трагичната любов, и събирателния образ на селската жена от „Матриархат“.

Последният голям филм на Антониони е „Професия репортер“ /Professione:reporter/1975. Знаменит е финалният 7-минутен кадър, /завъртане на камерата на 360° /започващ с лицето на Джек Никълсън в празната стая, после камерата бавно преминава през тесните решетки на прозореца, оглежда напечения от слънцето площад и накрая се връща при героя. В началото на кадъра той е жив, в края му е мъртъв. Докато се е случвала развързката, висшата цел на разказвателното кино, Антониони е показвал безразличния площад с някакъв старец, хвърлящо камъни дете, преминаващо бездомно куче, тичащата нанякъде Мария Шнайдер. Колко от познатото в този кадър е „реално“ време? Може да се каже, че е линейно, защото протича пред очите на зрителя, но носи и онази едновременност на времето, за която пишат съвременните физици.

Основните части на традиционния линеен сюжет са:

- конфликт / проблем / завръзка
- развитие на конфликта / пътешествието / действията на героя
- разрешаване на конфликта / развързка

Обикновено се казва, че линейната структура се възприема лесно от зрителите. Това е по-скоро клише, защото днес зрителят е много по-подготвен да възприеме нелинейния монтаж, който отговаря на ежедневието му, отколкото да се съсредоточи върху филм, в който бавно и постепенно се изграждат психология, отношения, характери. Не става дума за сериалите, чрез които зрителят получава доза линейност, която е необходима в различни области на ежедневието и живота.

Технологичният напредък през последните години ни принуди да погледнем по нов начин на виртуалния свят и да коригираме значително класическото му съдържание. Специфичността на съвременната виртуалност се крие в интерактивността, която позволява да се замени мисленото тълкуване на реалното въздействие, материално преобразуващо се в художествения обект. Трансформацията на зрителя от наблюдател в съавтор, влияе върху формирането на творбата, изпитваща обратната връзка, формира нов тип естетическо съзнание .

6.Линеен монтаж и време

Как работи паметта ни? Как действат нашият ум и мозък? Сега си спомних, че трябва да отида за хляб, после си спомних, че за пръв път отидох за хляб на пет години, след това видях нещо и мисълта ми последва този образ. Така, че ние непрекъснато пътуваме във времето умствено,мислено. Въз основа на концепцията за многомерното време е изградена фрагментарната композиция.

Съществува и термина "монтажна" композиция - има се предвид точно тази фрагментарност.

Монтажът способства за превръщането на киното в изкуство, преди всичко с огромните си възможности да трансформира на екрана пространствено-времените форми на обективната действителност.

Всяко изкуство изисква организиране на материала или в пространството или във времето, или в пространството и времето. Монтажът в киното служи именно за това, независимо, дали е при вътрешнокадровия или при цялостния. И в двата случая, целта на монтажа е една - да изрази на екрана, да доведе до зрителя авторската концепция. Да намери най-целесъобразния „маршрут“ до погледа на зрителя, да сведе всички междукadroви движения, в просто за зрителя уравнение, в зрителна формула, в най-добър образ, изразяващ идеята на авторите. Това е основната и главна задача на автора-монтажист. [Вертов 1966:114].

Големите разкази залязват за сметка на малките и разказването на истории за и във всекидневието „си остават най-типичната форма на надареното с въображение изобретение.” ¹⁸[Лиотар, 1996:116] Така в епохата на консумацията, масовата визуализация и информационизацията, наративите ни обсебват отвсякъде: реклами, видеоигри, интернет-съществуване, блогове, социални мрежи, филми, публицистика, риалити-формати, новини и политически кампании. Разказва се за всичко и всичко е повод да се разкаже една история. Фредерик Джеймисън дефинира наративността като постмодерна концепция на съществуването. [Джеймисън, 2005:38]

На публиката са й нужни разкази, които извеждат травмирания човек от територията на историко-социалния контекст, без да го десоциализират; спешна се оказва нуждата от осмисляне на лично човешкото, частно битие. Умората от сбъднатите и несбъднати социални и литературни утопии щастливо съвпада с налагането на новата медия – телевизията и откритието на презрения домакински жанр-сапунена опера. В

пространството на дома се оглеждат щастливите (не)фикционални пространства на героите от екрана – в собствената зрителска всекидневна, кухня, спалня и хол влизат и се проектират нечий персонални всекидневни, кухни, спални и холове. Животът минава бурно или спокойно-щастливо, затворен между четирите стени на дома-крепост. Такъв е светът, откакто и докато свят светува . Мелодрамата е новата, постмодерна сбъдната утопия в съвременното изкуство.

II. Средства за изграждане на линейния монтаж

Монтажното виждане е свързано със своеобразното виждане на света, с умението да се извади от него, да се отдели най-типичното, драматичното. Човек изгражда света от фрагменти, крупност, светлини, звук, асоциации. Върху възприятието и изграждането на образи често влияят фактори от субективен характер. Обектът на внимание е прекъснат, възприятието е непрекъснато. Фрагментарното виждане извлича неща, които са съществени за субекта и неговото наблюдение, като към това се прибавят и знанието за дадена случка, спомените за нея, субективните корекции и обективни наблюдения. Представата за света е жанрова. Тя може в един момент да превключи от един жанр към друг, без това да наруши целостта на възприятието. Езикът на образите, в не по-малка степен, отколкото речта, е средство за моделиране на една проблемна ситуация, особен вътрешен инструмент на познавателната дейност. Десетте особености на окото, открити от Леонардо да Винчи, се разпростират върху мрака, светлината, тялото, покоя, движението, цвета, фигурата, отдалечеността, близостта, мястото. Визуалното мислене е човешка дейност, чиито продукт е подреждането на образи, на нови форми, носещи смисловата натовареност. Представите за света са фрагментарни, със сложни асоциативни връзки, върху които влияят характера на индивида, жизнения му опит, интелигентността му и, разбира се, умението му да наблюдава и възприема света съзнателно, да подрежда в някакъв ред видяното. Изображението, което човешкото око конструира е в унисон с неговия социален опит, мъдрост, знания. Окото гледа, но не коригира видяното, то никога не вярва докрай на информацията, която светът му поднася. Човешкото око вижда десет пъти повече, отколкото чува ухото. Визуалното има повече значения от видимото. В киното то надхвърля стойността на обикновените предмети, защото екранният образ въздейства чрез голямото количество изразни средства, с които е показан: светлина, ракурс, движение, монтаж, звук, мащаб и др.

Монтажът не е свойство на кадъра и на киното, а метод за осъществяване на умствените операции на нашето съзнание, което се използва от киното и се радва на голямо разнообразие от художествени цели. Монтажът на кадрите е само отделен случай на монтаж във филма.

Според Анри Бергсон, Познанието, което ни дава интелектът е от кинематографично естество, тъй като неговият единствен метод е анализът. Той разлага предмета на отделни абстрактни части, прави преводи, изображения, получени от различни гледни точки, които отбелязват подобие между новия изучаван предмет и другите вече известни такива.

Анализът, в своето вечно неутолено желание да обхване предмета, около който е осъден да се върти, увеличава безкрай количеството на гледните точки, за да попълни вечно непълната представа, изменя постоянно символите, за да довърши вечно несвършения превод. [Бергсон, 1994]

1.Време

От историята и теорията на изкуството е известно, че в основата на феномена-монтаж лежи преобразуването на времето. За разлика от литературата, показваща какво се е случило, филмът изобразява какво се случва.

Организирайки заснетата реалност във времето и пространството, монтажът очертава твърде важни страни в тези категории: в пространството - избирателността на зрението, а във времето –субективното усещане на неговия ход. Затова пространството и времето на екрана следва да се разглеждат не само в техните физически величини, но и във връзка със структурата на самото съобщение/ информация/.

При организирането на екранното произведение, възникват три времеви плоскости:

1. време на събитието;
2. време на повествованието;
3. време на възприятието.

За разказването е от голямо значение кога, как и за какъв период от време се развива действието. Какъв период от живота на героя обхваща и каква е драматургическата задача, за да се проследи определен етап. Линеиният разказ, респективно монтаж, е използван и се използва и до днес, за да се разкаже задълбочено проблем, въпрос от естетически порядък.

Линейната представа за време е особено удобна илюзия, която човек е приел, за да придобие хаосът някакъв порядък.

В книгата си „Запечатаното време“ Тарковски пише: „Поетичните връзки изглеждат напълно уместни в потенциала на киното като най-правдиви и поетични форми на изкуството... Моделът на живота е далеч по-поетичен, отколкото понякога се представя от заклетите защитници на натурализма“.

В каква форма се запечатва времето в киното? Може да се определи като фактическа. Факт може да бъде и събитието, и човешкото движение, и всеки реален предмет, при което, той може да бъде представен в неподвижност и неизменност, доколкото тази неподвижност съществува в реално протичащото време. Тук трябва да се търси корена на спецификата на киноизкуството. От всички други изкуства относително близка до киното се оказва музиката, в нея проблемът за времето е също така принципен. Но там той се решава по друг начин, жизнената материалност в музиката се намира на границата на пълното си изчезване. А силата на киното е именно в това, че времето се взема в реална и неразривна връзка със самата материя на действителността, която ни заобикаля всеки ден и час. Времето, запечатано в своите фактически форми и прояви - ето в какво се заключава главната идея на киното и киноизкуството. Тази идея дава възможност да мислим за богатството и неизползваните възможности в киното, за неговото колосално бъдеще. Киното, по силата на своята същност, определяйки го като вид субективно отражение на действителността, представя света на зрителите не в реалните му измерения, а в нова – екранна модификация. В телевизията илюзията за адекватност на реалната действителност с екранната, породена от съвпадането на физическото време на протичане на събитието с екранното време на неговото отразяване, е твърде осезаема. Тя обаче, се разрушава от обстоятелството, че служейки си по един или друг начин с различните изразни средства на екранния език (кадър, план, ракурс и др.), авторът може да предложи на публиката различни телевизионни варианти на една и съща реалност. Защо непосредствеността, която притежава телевизията и не притежава киното, не ги отделя едно от друго, тъй като и киното и телевизията са различни видове на един род изразяване - екранното.

Често Бергман потапя героите си в изкуствено време, включва ги в среда, изчистена от исторически знаци и очертания. Времето е само психологическо, то няма

очертани граници. Човекът – ограден от непреходното, като единствена мярка и съизмеримост с вечността, с безсмъртието. Бергман често показва героите си в Близки планове, изолира ги от заобикалящата ги среда. Липсата на точни ориентири е желание да се подчертае “вечния” характер на някои проблеми, неразрешими както вчера, така днес и утре. Според неговите думи, той си представя вътрешността на душата – подплатена в червено. Една от основните теми в творчеството му е самотата и човека пред смъртта, като причина и начало на самотата му в живота, неизменния ход на времето и победата на паметта, която единствена може да овладее този ход. Също – и невъзможността на човека да опознае себе си до край.

Героите на филма „Руската съкровищница“ - А.Сокуров (Русский ковчег 2002) са материализирана субстанция на духа. Те пребивават в условно време и пространство. Детайлите, епохата и персонажите са обединени от непрекъснатото движение на камерата, която се движи в пластове на историята от задкадровия глас на субективно-обективния глас на героя-дух. За да се разбере подобно движение в историческите пластове на Русия, се изискват познания от страна на зрителя, който е поставен на изпитание от различните „завои“ през историята, подхвърлени реплики на втори план, умение да разчете посланието на предметите, костюмите, картините, които в голяма степен допълват монолога на водещия и дават допълнителна информация за отделните сцени.

Своеобразно безвреме има във филма на Аббас Киаростами "Вкусът на черешата" /Ta'm-e gīlās,1997/. Филмът започва сякаш от средата, мъж на средна възраст, по някаква причина е уморен от живота, той дълго обикаля в покрайнините на Техеран и изглежда, че не търси спътник, а себе си, какъв би искал да бъде. Г-н Бадии не е лишен от житейска философия, но тя не е станала опора за неговото спасение, а камък на шията му. Краят на пътя е умозрителен, а митологемата е плашещо недвусмислена.

Няма отчитане на времето, дължината на грешката е неразбираема и само убеждението е безусловно. По някаква причина Аллах вече няма власт, убежденията са безсилни и увещанията са празни. Няма начало и неясно продължение.

Прилича на поход на съвременен човек, който е изоставил модерните си технологии и сега, останал насаме със себе си, се вглежда в живота си, в смисъла на съществуването си. Дали, ако от съвременния човек се отнемат смартфона, интернета, Фейсбук, той ще може да каже кой е, в какво се състои смисъла на живота и кое носи радост .

Дългите кадри дават възможност не само на главния герой да си задава екзистенциални въпроси, но и на зрителя - да съпостави, да се замисли върху собственото си съществуване.

За филма „Часовете“ / The Hours Стивън Долдри,2002/най-лаконичното определение е: "Целият живот на една жена в 1 ден" (Вирджиния Улф). Но в "Часовете" се разказва за 3 жени в 3 епохи с 3 социални модела и 3 вариации на неудовлетворението: писателката Улф (1923, Ричмънд), читателката-домакиня Лора Браун (1951, Ел Ей), редакторката в издателство Клариса Вон (2001, Ню Йорк). Сложен, преливащ от една епоха в друга, разказ за живота на три жени, които са всъщност образ на една жена – тази, която излиза под перото на писателката Вирджиния Улф. Това, което Улф пише / през 1923 г./, домакинята Браун чете / през 1951 г./, редакторката Вон преживява /през 2001 г./. Филмът е един от примерите, в които линейния монтаж се използва, за да изгради една усложнена, като време и пространство драматургия.

Ритмичното редуване на сцени с трите жени изгражда своя тоналност, не само поради сходството на темите /утринен тоалет, закуска, обмисляне какво да се прави през деня, с кого и т.н./, но и поради стратегически подбраните стойности в началото и в края на всяка от сцените, представящи преживяванията на три жени от три епохи – 1941, 1951 и 2001 г. Идеята на филма – която е всъщност идея на писателката Вирджиния Улф за

романа ѝ "Мисис Делауей" - „да се представи целия живот на жената в един-едничък ден, в който тя да прозре своята участ", се проследява ритмично, именно заради стратегически обмислени и драматургично изградени сцени, преплитащи съдбите на трите жени. Постепенно се изгражда образа на часовете, в които три различни женски съдби от различни епохи правят равностойна на живота си, на собствената си стойност. Във вече споменатия „Матриархат“ /1977/ на Людмил Кирков образите на жените изграждат един обобщен образ на българската жена. Отделните героини създават чертите на социалистическата жена – забравена, работеща без почивка, с малки дребни радости, в които мъжете обикновено не присъстват. Животът им протича подобно на смяната на изгрева и залеза – работа, работа, работа и много малки, непонятни за другите радости.

2. Пространство

Чрез "пространство" за драматургията на филма имаме предвид, преди всичко, мястото на действие, където протича потока на събитията, но говорейки за визуалното решение на пространството, в зависимост от неговата съдържателна страна, то може да се превърне в психологическа или метафизична връзка с главния герой, според авторския замисъл.

Времето е едно от най-важните измерения на пространството.

Анализът на пространството и връзката на героя като един вид художествен образ ще ни позволи да се доближим до "общата картина на човешкия живот, променяща се в светлината на естетическия идеал на художника."

Една от основните черти на пространството е взаимодействието му със светлината. Естествената светлина, която виждаме в живота е резултат от отразена, пречупена, моделирана светлина. Ние възприемаме и запамятаваме предметите и техните характерни особености, благодарение на отразяването и поглъщането на светлината. Пространството се явява като веществено и се възприема като такова, благодарение на въздействието на светлината. Така човекът възприема формата, характера и пространственото разположение на предметите. Той изгражда представите за света чрез въздействието и възможностите на светлината. Човек познава само тези неща, които са видими за него, били са видени, благодарение на светлината.

Композицията на цвета допуска и непосредствено съпоставяне на ярко контрастни петна, което вече може да се разчете като акцент на драматургично развитие във времето - било чрез включване на контрастен цвят в общата тоналност на кадъра /смяна на настроението, обрат в развитието на ситуацията/, било чрез акцентиране на сюжетно важен детайл.

Създадените от кинорежисьора екранно време и пространство му се подчиняват изцяло. Основният похват на кинематографичното строяване, изграждането на цялостна картина от отделни парчета, елементи, при които може да се изхвърля всичко излишно, като се оставя силното и значителното, крие в себе си изключителни възможности.

Когато общият шаблон, контур изчезва и на екрана се разкрива дълбоко скрития детайл, кинематографичното изложение достига пределите на външната изразителност. Киното освобождава от излишната работа за отхвърляне от полето на внимание, показвайки му детайла без рамка, унищожавайки разпръснатостта, то пести силите на зрителя и по този начин достига максимално остро впечатление.

Творецът започва там, където в неговия замисъл или вече в неговото произведение, възниква отделен образен строй, система от мисли за реалния свят и режисьорът ги представя пред съда на зрителите и ги споделя с тях като своя най-заветна мечта. Само

при наличността на собствен поглед върху нещата, превръщайки се в своего рода философ, той се проявява като творец, а киното като изкуство.

Още през ранните години в развитието на киното се изяснява, че посредством монтажа, е възможно да се съединят две отдалечени по място събития, свързани чрез логиката и едновременността на действието. Способът на паралелизма, познат и на другите видове изкуства придобива особена изразна сила при движещите се изображения. Кинематографистът не само свързва в определена последователност кадри с различни пространствени характеристики, но и редува тези изображения в предварително установен ритмичен ред и "разтягайки" или "сгъстявайки" времето на успоредните действия, управлява реакциите на зрителя. Освобождаването на камерата от нейната първоначална неподвижност и прилагането на монтажа, правят възможно светкавичното пренасяне на действията от една в друга пространствена плоскост, свободното движение напред и назад във времето. Оказва се, че монтажът е в състояние, както да свърже два различни участъка от пространството, така и да създаде от тях ново, фиктивно – екранно пространство. Чрез него фрагментите от различните обстановки получават в съзнанието на зрителите ново пространствено единство, което не съществува обективно.

Важна задача на монтажа е изграждането на пространството, особено, ако мястото на действието се явява за първи път във филма.

Монтирането на епизода трябва да предполага яснота при възприемане на пространството, в което се осъществява действието, освен ако, разбира се, съзнателно не е поставена обратната задача - да се обърка зрителя. Най-вероятно няма смисъл да се предвиди заснемането на специални описателни кадри, ако това не е пряко свързано със сюжета, и е необходимо да се осигурят общи, средни и близки планове при монтирането.

Аналитичният монтаж води до пълно усещане за пространство, подчертавайки неговите най-характерни съставни елементи. Статичната камера ограничава пространството в отделния кадър, движещата се камера го разширява, създава органично, цялостно развитие на действието в пространството. За тези възможности на киното се заговаря след филма на Орсън Уелс „Гражданинът Кейн“ /Citizen Kane, 1941/. Появява се вътрешнокадровият монтаж. Идеята за пространството в неговата непрекъснатост, /непрекъснат дълъг кадър/ се достига посредством вътрешнокадрова организация на материала, с помощта на предварително организиран мизансцен. Тук монтажът осъществява своята конструктивна дейност не за сметка на връзката между кадрите, а вътре в самия кадър – благодарение на изменението на крупностите, ракурса, композицията при движението на актьорите и камерата вътре в кадъра. В киното тази очевидна автентичност на пространството играе особено драматична роля. То не само служи за повече или по-малко успешно избран фон на действието, но всъщност участва в драмата, влияе върху психологията на героите, определя действията им. Това качество на вътрешнокадровия монтаж е очевидно, например във филмите на Калатозов, Антониони, Фелини и Кавалерович, които широко използват пространството, макар и конкретизирано. За тях то остава визуален символ на идеята за действието.

Друга особеност на филмовото пространство е, че то включва звук като компонент на реалността, така, че понякога филмът засяга неговото "звучене" повече от визуализацията. Звукът на внезапно спиране на кола и писъци, монтирани в определен ред, може да информира за катастрофата, без да я показва. Шумът от бушуващото море или нежната мелодия на органа на музиканта показва, че те са някъде наблизо, въпреки че не се виждат на екрана. По този начин, с помощта на звук, монтиран с образа, човек може да даде представа за пространството.

3.Крупности

Кадрът е образ на движението, доколкото отнася движението към цялото, което се променя. Той е мобилна секция на траенето. Камерата е надарена с особената свобода на движение, недостъпна за естественото възприятие. Да рамкира, да фокусира и да се движи. Докато рамкира, да се движи и докато се движи, да рамкира, по този начин свързвайки и разделяйки опита в едно движение.

Монтажът е композиция - подбор на образи на движението, които конституират индиректен образ на времето. Монтажът е динамиката на движението, в което е представено самото време, като траене на промяната. Монтажът в киното работи по подобен начин на паметта, организира движенията, като ги свързва и разделя, гради отношения между образите, свързва ги в определена последователност, която е и нишката на времето, изграждаща действието на екрана. Така рамкирането, движението и монтажът изграждат целостта на идентичността на видението върху екрана.

Когато се говори за изразителността на Близките планове при Бергман, за въздействието и тяхната органична неделимост с драматургията и монтажната композиция, изказването на Джони Деп звучи малко тревожно, а може би съвсем в съзвучие на новите технологии, при които актьорите играят пред „зелен екран“ или летят привързани с въжета през кръста.

"Свикнал съм да си партнирам с тиксо - коментира Деп. - Залепи ми парче тиксо там горе и бягай. Не ми пречи. Целият филм, целият снимачен процес беше донякъде така. Огромна зелена стая с много малко декори. И тъй като Алиса ("Алиса в страната на чудесата", режисор Тим Бъртън/Alice in Wonderland, 2010/) постоянно променя ръста си, тя или е застанала върху някакво скеле, или пък говори на парче тиксо, защото е висока само 15 см. Нямам нищо против подобно нещо. Обичам препятствията."

Езикът на киното, както и всеки друг език, има собствена система от изразителни средства, визуално-звукови сигнали, записани от камерата, изпратени на екрана и прочетени от него, включително и семантична и емоционална информация.

През 1982 г. Михаил Ямполски в "Кино тотално и монтажно" отново стига до заключението, че монтажът може да се разбира само като глобален принцип за построяване на киноформата и киносъдържанието, проникващ във всички елементи на филма - от актьорската игра до мизансцена. Монтажът е преди всичко специфичен начин за организиране на филмовото пространство, основаващо се на променящите се гледни точки и формалната основа на уникалната кинематографична структура на зрелището. Тъй като монтажът е начин за комбиниране на различни гледни точки, изглежда необосновано такова понятие като „вътрешнокадров монтаж“.¹⁶[Ямполски, 1982]

Бергман ни разказва истории, в които често всичко случващо се, може да се побере /изрази/ с няколко думи, някой (обикновено - жена) е в такова емоционално състояние, в което досега не е била. Може да изглежда, че лицата на актьорите на Бергман, показани в крупен план, предават тези емоционални състояния, за които разказва филмът.

Ако всичко е именно така, то лицето не би било никаква загадка. Но бергмановия крупен план се заявява с такава очевидност, че към него трябва да се отнасяме с особено внимание.

При Бергман има серия от едни и същи лесно разпознаваеми лица. Те не са случайни, това са актьори, които на практика не играят, когато се показани в близък план.

Приближаването към лицето, изпълнявано от камерата на Бергман, и настойчивостта на режисьора в задържането на този план, няма за цел да накара зрителя да забрави за името на актрисата, за нейната естествената игра в предишната сцена, а какво се случва

в този момент, какви думи звучат каква история се казва. Крупният план, като че ли е включен в плавното повествование, без да го нарушава. При многократно гледане на филмите на Бергман започва да се усеща като настойчиво наложен на зрителя.

Факт е, че всеки Крупен план съчетава най-малко две функции - езикова и афективна. Първата е необходима на киноповествованието, втората прекъсва разказа, за да открие определено състояние, опит, атмосфера.

В своите Крупни планове Бергман избягва и двете функции.

Нека лицето е изключително неутрално, но все пак това е лицето на актрисата, и се оказва, че не може да бъде скрито. Игра, която продължава, която не може да бъде спряна, дори когато не трябва да се играе - това е, на което трябва да се обърне внимание.

Техниката на превъплъщението отстъпва място на актьорския инстинкт, който се проявява именно в мимиката на лицето, показано в крупен план. Така играта на актьора в общия план от само себе си е продължена в неговото увеличено „неиграещо“ лице, което позволява да се съхрани единството на действието, избягвайки този монтажен /смыслеобразуващ/ ритъм, който се диктува от крупния план.

Вътрешният образ, създаден от актьора, се обогатява и усложнява в киното /вече като екранен образ / от външни за него изобразителни обстоятелства. Към неговите изразни средства: жест, мимика, поглед, интонация, се присъединяват изобразително звуковата, а също така и монтажната характеристика на кадъра. Структурата на актьорския образ се създава на екрана не само от непосредствената игра на актьора, но и от изобразителното ѝ предаване и логиката на монтажната композиция като процес на окончателното ѝ оформяне.

Спецификата на актьорското изпълнение в киното се състои в това, че актьорът едновременно е и изразно средство, и обект на изобразително решение на филма. Камерата изисква от него най-съвършената вътрешна техника, а всичко, което е необходимо за усилване на едни или други нюанси, камерата е поела върху себе си /композиция, ракурс, план и пр./. Възможността да се види човешкото лице в близък план оказва много силно въздействие на зрителя. Тази възможност несъмнено е най-характерната и отличителна особеност на киното, благодарение на която то е станало най-великото средство за изследване на човешката душа.

Монтажът от своя страна коригира много неща от вътрешната, драматургична линия на екранния актьорски образ. В резултат на това, пред зрителя израства изобразително по-многогранен образ, по-индивидуално-конкретен.

Изобразително-монтажната форма за построяване на киноразказа позволява свободно да се оперира с пространствените и временни връзки.

4. Детайл

Киното представлява света, в това число и вътрешния свят на човека, веществено. В този смисъл то ни учи как да видим определени предмети и понятия, да направим нови връзки между тях. Едно и също изображение, снимано в различни планове, попада в различни композиции, части на кадъра и, в зависимост от съотношението на запълнената към незапълнената част, може да се възприеме, дори като различно изображение. Един предмет е в състояние да даде повече информация, отколкото цял разговор, ако той е изведен и поднесен на зрителя в подходяща форма и съчетания.

Детайлът изразява двете страни на кинематографичната природа. Той е средство за натурална точност, но и средство, което най-ярко изразява авторското отношение към света. Поставянето на детайла в определен контекст надхвърля неговото общоприето значение. Той може да се превърне в символ, в характерен знак за състоянието и поведението на героя, може да отведе зрителя до по-голямо обобщение. Да се отдели

детайла, означава да се придадат акценти, многозначност на действието. Той остава основен елемент на монтажната форма, чрез която киното не само разширява усещането за пространство и време, но ги превръща в нов тип. В киното монтажът придобива такова значение и нова естетическа функция именно защото позволява да се оперира лесно и свободно с пространствено-временните връзки на явленията и събитията, позволява да се откриват отношенията и взаимоотношенията между отделните части и цялото.

Друг вид детайли са социалните жестове – подпис, купуване, плащане, ръкостискане, целувка. Според начина им на показване и извеждане, те отправят човека в определена социална среда или стават характерна особеност на героя. Ръцете, с които убиецът погалва главата на детето си, убиват, държат вестник или вилица, са едни и същи – извършените с тях действия - различни. Във филма трябва да се изведе характера на тези детайли – жестове, да се визуализира поведението, да се разкрият причините и връзките. Детайлът – материален или жест, трябва да се изведе като инструмент на действието и да се свърже като неделима част от образа на героя. Стилът на един филм най-добре се подчертава с умението да се работи с детайла, независимо, дали ще бъде изнесен на близък план, ще бъде жест или движение в среден план или ще бъде изразен чрез композицията на кадъра в общ план.

III. Нови представи за линейността на времето

Историята, както и нашето собствено съществуване се развиват по права линия - раждане, зрялост, старост, смърт. В миналото са виждали времето точно обратно, под формата на цикъл, като спирала на вечното, новото начало. Линеарното виждане за времето води до култа към научния прогрес. Съгъстяването на времето е само един от случаите, когато нагледно се открива несъвпадението между физическото и психологическото време. Особеностите на психологическото време още по-нагледно се откриват в този поток на съзнанието, който отделя структурата на вътрешния монолог. Една от най-важните особености на тази структура се явява нейната неопределеност в нашето съзнание. Ние можем да си спомняме в какъвто и да е порядък, независимо от мястото и времето.

В „Материя и памет“ Бергсон пише, че времето е постоянно прехождане от „ще бъде“ през „е“ към „било е“. „Времето в някакъв смисъл е най-познатото нам – не само като дума в езика ни, но и доколкото ние самите сме време, доколкото всички наши действия, мисли и речи са му подвластни и сякаш е прилепнало до самото ни съществуване. Ние с цялото си същество, непосредствено и органично знаем какво е време.“ [Бергсон, 2002: 160]

Събитията се подреждат едно до друго, в последователен ред, така че да се образува последователна линия на времето. По този начин събитията могат да бъдат анализирани, съпоставяни, да служат за ясен ориентир на историята и на живота на отделния човек.

Историците, както и ние се чувстваме по-добре в установената традиция за разбиране на времето като континуум, който се движи в права линия, отколкото циклично, ритмично или синхронно. Съзнанието за такова време е освободило човешките същества от потапянето им в „тук“ и „сега“, което характеризира всички форми на живот. Съзнанието за минал опит и за бъдеща вероятност е избавило хората от пълната им подвластност на природните феномени и им е осигурило успех в битката за оцеляване. Но човечеството е заплатило за това осъзнаване на времето с познанието за смърт и тленност. Всеки човек, поради способността му да осмисля времето в трите модуса, знае, че в някакъв неясен момент в бъдеще ще умре и тялото му ще бъде разрушено. В този смисъл, от познание, времето се превръща в екзистенциален проблем. [Бергсон, 2002: 166]

Все пак, въпреки че стремежът на човек е да „подреди“ живота си, като го постави в хронологична последователност, не е ясно, къде се вменват –съня, халюцинациите, мечтите...

Физиците изразиха шокиращо твърдение, че времето не съществува. За човека времето определено съществува: ние се събуждаме сутрин, движим се напред в течението на деня и в даден момент си лягаме да спим, като в съня си също продължаваме да се движим напред във времето.

Въпреки, че концепцията е объркваща, тя изглежда е истина, и онова, което ние субективно възприемаме като „време“, в действителност се явява измерим ефект на глобалното изменение на света около нас. И колкото по-надълбоко навлизаме в света на атомите, протоните и фотоните, толкова по-малко актуално става понятието време.

Киното е изкуство, което в най-пълна степен е отнесено към тайната на времето, а заедно с това и към тайната на паметта. Бергсон добре забелязва връзката между възприятието и кинематографа. Илюзията на кинематографа е илюзия на логическото следване на кадрите, чрез което се реконструират движението и времето. Киното е: времето на движенията и движенията на времето. Винаги е налице непосредствената очевидност на времетраенето на движенията. Това е способността ни да съпоставяме промяната на местата, като преместваме предметите

Двадесети век е последното столетие на хуманистичната книжна култура и първият век на масовата култура. Хуманистичната книжна култура, вкоренена в традициите на XIX-ти век и датираща от епохата на Просвещението, е съсредоточена върху индивида, върху неговия вътрешен свят, който понякога (например в класическия руски роман) приема формата на психология. Тази култура постулира най-високата стойност на индивидуалния човешки опит и култивира книгата като форма, която предполага индивидуален и интимен контакт на човек с текста.

Очевидно, че киното от XX-ти век, след като е възприело елементите на тази култура, може да създаде до 60-те и 70-те години цяла серия от шедеври, фокусирани върху проблемите на темата (филмите на Роберто Роселини или Орсън Уелс). Но дори и в онези филми, далеч от психологията или деликатен анализ на екзистенциалните въпроси, книжката - традиция е от решаващо значение за конструирането на разказ, сценарий и актьорска техника.

„ Киното на бъдещето ми се струва основно като високо технологично развлечение, празно и лишено от ценности. Това обаче не изключва възможността за съществуването на останки от изкуство някъде в периферията - или запазването на музеен интерес в историята на киното.

Самото съществуване на тези остатъци ще зависи от това, дали такъв филм ще намери евтини начини за производство и, дали ще бъде финансиран, поне отчасти, от държавата. Въпреки това, шансовете за появата на пълноправно изкуство в това "гето" за избирателите ми изглеждат ниски. Значително изкуство никога не е разцъфтяло в покрайнините, макар че от време на време е имало интересни издънки.” [Ямполски, 2014:58]

Постепенно визуалният човек е изместен от виртуалния, телевизионната еднозначност от множествената изменчивост на интернет, а ограничеността на рецепиента от активността на потребителя.

Същността на виртуалния човек е свързана с това, че той е невъзможен (като мислене и съществуване) извън виртуалното пространство. Неговата еманация е олицетворение на самата природа и устройство на интернет и опознаването му може да стане чрез описване на средата му, като нейните специфики са определящи за самоличността и поведенческите му реакции. Опознаването му преминава през няколко нива: изследване на социално-психологическите характеристики на интернет потребителя; определяне на

способността му за комуникационно общуване и за създаване на виртуални общности; извеждане на ценностите и нормите, които той формира и на които се подчинява; определяне на цялостен виртуален регулационен модел и маркиране на социалните фактори, които оказват влияние върху него при изграждане на виртуалния контекст. Виртуалното пространство се възприема като успоредно на реалното, напълно различно, но и взаимодействащо с него и спомагащо за пълноценното му развитие. Интернет е медията, в която виртуалният човек съумява да се реализира като неин създател и ползвател, като нейна градивна същност.

Една от най-популярните теории за това, каква е причината хората да гледат телевизия е тази за идентификацията – това, че те търсят да видят себе си, своите ценностни ориентации, вкусови предпочитания, своите проблеми, изобразени на екрана. Това е бил подходът и на пионерите кинематографисти, които, за да привлекат хората в киносалоните, ги заснемали и каналите на другия ден, да отидат на кино, за да се видят на екрана.

Твърде често комуникативността на телевизията в стремежа ѝ да забавлява и то максимален брой хора, е за сметка на принизени естетически критерии и развлечението може да се превърне в метастаза, ако заболяването се окаже злокачествено.

Все по-често се случва в популярните днес американски сериали да участват известни актьори. Някогашната стигма за „истинските актьори“, появяващи се на малкия екран, практически изчезна и в момента висококачествената телевизионна продукция привлича множество холивудски таланти. Това повдига и логичния въпрос: кое предизвика тази миграция и ще продължи ли тази тенденция?

Определено добрият сценарий и доброто повествование са важни неща, които предопределят разцвета на телевизията, но те съвсем не са единствените причини големите имена да предпочетат телевизията.

Интересът към киното намалява, а и феновете на киното са заети, за да посещават киносалоните. Те желаят да гледат филми у дома и когато си решат.

За актьорите, възможността да бъдат гледани от хората, които не посещават киносалоните толкова често, телевизионният формат е един добър начин да направят това.

Всички те са на мнение, че телевизията изживява своя „златен век“, като определят съдържанието, което сериалите предлагат, като ключово за развитието на телевизията. Просто актьорите отиват там, където сценариите са качествени.

Не просто добрите, а страхотните сценарии утъпкаха пътя към телевизията - в жанрове от драма до комедия и чрез различни платформи за излъчване - от традиционната телевизия до премиум мрежи и онлайн стрийминг.

Може да се каже, че една от основните движещи сили на промяната са стрийминг услугите чрез абонамент, тъй като те имат по-голяма свобода и не се налага да разчитат на големи студиа и скъпа реклама. Това от своя страна дава повече свобода на актьорите в проектите, които избират.

Стриймингът достига до много голяма аудитория, като не се налага да се притеснявате за приходи, телевизионни абонаменти или дори рейтинги.

2. Ден и нощ. Годишни времена.

Всеки човек е склонен да мисли, че светът е такъв, какъвто той го вижда и възприема. Възстановяването на спомени за конкретни прояви и ситуации, елипсите и повторемостта на действието възвръщат хронологията на събитието като отрязък от времето. Зрителят има впечатлението, че живее тази случка, той избира съществени моменти от действителността, която му предоставя редуването на кадрите в непрекъснато времетраене, по същия начин, по който изгражда една ситуация от действителността. Навикът да се възприема ситуацията е подобен на принципа на

компютъра, който налага хиляди комбинации, за да намери идентичната. Така и съзнанието търси аналог в своята памет. В съзнанието и подсъзнанието събитията от преживяното се създават едновременно и човек е в състояние да си ги спомни във всякакъв порядък, независимо от годините.

Онова, което е ново днес, утре е безнадеждно остаряло - няма време за излишни експерименти, за осмисляне на всекидневния опит, а камо ли за размисли върху смисъла на живота. Телевизионният сериал и пицата-полуфабрикат заместват хубавата книга и домашно сготвеното ядене. Трябва да се консумира бързо, за да бъдем после пак готови да седнем пред „черния екран“.

Епохата, когато мнозинството съзерцава малцината избрани и позволява да бъдат съблазнявани/манипулирани/ от тях, вече е отминала. Възможността за създаване на собствени „творби“ под формата на блогове, влогове, сайтове, достъпът до най-различни платформи предоставят „неповторимия шанс“ сами да изградим океана на измамата, където безвъзвратно да потънем с напълно чиста съвест и ясно съзнание, че държим нещата в свои ръце, поне що се отнася до разбирането на света.

Масовото забавление се превърна в доминиращ фактор, в киното се осъществява връщане към естетиката на атракцията, в създаването на което, водеща роля играят технологичните постижения, специалните ефекти. Останките, "руините" на традиционното изкуство в киното, се вкарват в сферата на клубното, алтернативното или фестивално кино.

3.Новите конкуренти на киното

Малкият черен екран на телефона владее умовете и съзнанията на хората. Достатъчно е само да се повозите една спира с градското метро и ще го разберете, ще видите всички тези наведени над черния екран глави, с почти хипнотизиран поглед. Ироничното е, че може би доста от тях гледат клип на човек, който се вози в подобен на техния влак, в подобен на техния град, и който споделя подобни на техните мисли.

Всъщност, хората издигат Аза в култ, гледайки подобни на себе си версии в „черното огледало“.

„Черно огледало“ /Black Mirror/ 2011-2017 е британски, научно-фантастичен, антологичен сериал създаден от Чарли Брукър със сюжет центриран около тъмни и едновременно сатирични теми, които разглеждат модерното общество, особено по отношение на неочаквани последствия от новите технологии. Интересното при сериала е, че всеки епизод представя различна история с различни герои, но всички истории споделят обща вселена на едно дисутопично общество, някъде в близкото бъдеще. Във всичките четири сезона, излезли досега, се наблюдават общи символи и препратки, които ни подсказват за това.

Според Мишел Фуко, нашата епоха може да се представи през призмата на огледалната метафора. "Малкият блестящ правоъгълник" не е нищо друго, освен една видимост, но без нито един насочен поглед, който би могъл да я овладее, да ѝ предаде актуалност. Наистина - подчертава Фуко - има няколко глави, които са в профил: но никоя от тях не е достатъчно обърната, за да види "в дъното на стаята това тъжно огледало". Въпросът е, че то (огледалото) в своята "светла дълбочина" не е насочено към видимото, а към невидимото. Тоест, оглеждайки се в него, не виждаш външния, а вътрешния си образ. [Фуко, 1992:55]

Интернет постепенно изнемва ролята на телевизията, телевизията се модифицира и започва да изнемва тази, на киното. Какво остава за седмото изкуство? За да просъществува, то не трябва просто да забавлява, информира и демонстрира напредъка на технологиите. То трябва да вниква в човешката душа. Да ни даде възможност да се вгледаме в живота като произведение на изкуството, като картина, която гледаме в

музей, като музика, която докосва душите ни, като танц, който ни кара да чувстваме енергията на живота. Мартин Хайдегер посочва, че една картина на света не означава изобразяване на света, а света, мислен и възприеман като картина... Картината на света не се променя от по-ранна средновековна такава в модерна – важен е фактът, че светът изобщо става картина; именно това определя същността на модерната епоха. [Хайдегер, 1977: 130]

Невербалната информацията става такава не само като резултат от нейното предаване (в този случай може да бъде подсъзнателно или дори инстинктивно), но и в резултат на нейното възприемане.

Киното на бъдещето трябва да провокира мисленето. Ето защо, има индикация киносалоните да се превърнат в храм на седмото изкуство, в който да достигат наистина естетически издържани произведения на изкуството, а блокбъстърите да останат в залите за забавления и да се доближават все повече до игрите, отколкото до идеята за филм, която познаваме днес.

4. Пространство

В науката, засега под пространство се разбира онова, което е около нас и се простира до безкрай. Приема се, че основното пространство е празно. В действителност, в пространството са разположени всички предмети, които ни заобикалят, а в космическото пространство се намират огромен брой небесни тела, дребни планетни останки, космически прах, елементарни частици и др. т.е. космическото пространство съвсем не е празно. Приема се обаче, че незаетата част между телата е абсолютно празна. Редица съображения обаче внасят пукнатини в тази увереност и ни дават основание да смятаме, че то не е празно.

Виртуалността е възможност за безтелесно движение, за формиране на ново пространство, което, като мислена конструкция, надмогва вече познатото, възползва се от неговите предимства и коригира недостатъците му.

В съвременния филм химерата за истинност на пространството има основна драматургична функция. То не само служи като избрано за действащите лица, предопределя техните постъпки. Екранната реалност, която предлага филмът, регистриращ безмонтажно околния свят, физически напълно се различава от действителността. Именно в това се крие илюзията на филма, а и на телевизионната реалност. Те психологически са идентични с действителността, въпреки че материално се различават от нея.

5. Съвременни тенденции при използването на линеен монтаж.

Напълно оплоскостен, ограничен, светът вече е сведен до екран. Освободен от моралните вериги, „техническият“ човек „клика“ върху едно или друго „падащо меню“, задоволявайки консуматорския си глад и потребността си да бъде обект на прелъстяване. Вместо отстояване на идеали и на морални каузи, които да трансцендират Аза – върхлитаци, блъскащи се образи, конституенти на света на виртуалното пространство. [Елюл, 2003:114]

В нов етап на развитие се появяват нови митове и заедно с тях нови герои -атланти, активни, агресивни победители. И това довежда до необходимост от ново поле на дейност - един миг, интерактивно пренасяне на своите идеи и победи до масите, които "замръзват" на втори план на екранното пространство – мълчаливи статисти на телевизионни дебати, ток - шоу програми, телевизионни игри, които благоговейно се гледат - към "парада" на новите лидери. И дори тези, които успяват да се доближат до микрофон, нямат време да кажат нищо: времето им се изчислява незабавно. Лицата им

постепенно от предаване на предаване се превръщат в застинали маски и зад тях се появяват лицата на новите Победители.

Какво променя новата технология? Няколко много съществени неща. Преди всичко модифицира се палитрата на предпочитаните и най-често използвани повествования и сюжетни схеми.

Факт е, че екранните произведения днес съществуват в среда, в рамките на която са принудени да се съревновават не само със себеподобните си, но и с музикалната продукция, с електронните игри и всичко останало, което включва сферата на т.нар. „ентертеймънт”. И този факт предопределя новото поведение на аудиторията, а то пък от своя страна, не остава без последствия за облика на аудио визуалните произведения. На първо място, посещението в кинотеатъра отдавна не е фаворит сред вариантите за прекарване на свободното време. Първоначално се появи видео касетата -изобретяването на система за запис и възпроизвеждане на аудио визуални произведения тогава бе оприличено на революцията, настъпила след появата на печатарската преса на Гутенберг. Ако притежаването на ръкописната книга е било лукс, който малцина са могли да си позволят и, поради това, общуването с писмения текст се осъществявало предимно/ако въобще се е случвало/ в манастирската или университетската библиотека, то печатната книга предлага многобройни удобства: тя е достъпна, сравнително евтина, в джобен формат и меки корици и е удобна за носене и контактуване с нея при различни обстоятелства не само у дома, но и във влака, в хотела, на плажа.

Във времето, в което живеем, по-голямата част от хората създават визуални продукти. Това е начин да се свържат с останалата част от света, да споделят мнението си по дадена тема, да споделят изкуството си или просто да споделят един миг от живота си. Всичко това ни залива от интернет пространството посредством така наречените Влогъри. Не всеки рисува, не всеки пее и пише, не всеки експериментира, но всеки ни показва с какво се занимава и как се чувства. Влогърите са характерни, с предимно линейната структура на представените от тях клипове. Линейна е и появата на тези клипове в пространството. Някои добавят клип всеки месец, други всеки ден. Това обаче, което не е линейно, е как зрителят ще гледа тези клипове.

Истината е, че много от съвременните млади хора изобщо не гледат телевизия, доста от тях не ходят на кино и не гледат филми, дори в домашни условия, но всички те са в интернет постоянно посредством мобилните устройства и следят своите „идоли”.

Едни от най-гледаните видеа в интернет са тези, с котки, бебета, най-общо казано, това са клипове от един или два кадъра, показващи на зрителя как едно коте спи или играе с кълбо прежда. През 2018 година зрителят е силно заинтригуван и заплепен от филми, наподобяващи първите стъпки в киното на братя Люмиер.

Така се случва, че бурното развитие на новите комуникационни технологии поставя киното пред изпитание. Променя се всичко: поетика и сюжет, визуално построяване и монтажен ритъм. Именно това бързо и динамично развитие създава един чисто психологически проблем: съзнанието винаги изостава спрямо усъвършенстването на технологиите, нашата психика не е в състояние да се променя и адаптира със същата скорост, с която се появяват и влизат в употреба техническите изобретения.

Жан-Франсуа Лиотар в „Посмодерна ситуации“ твърди, че "постмодерното" е недоверие в метаразказите. Това недоверие е последица от прогреса на науките; а този прогрес на свой ред също го предполага. Повествователната функция губи своите основни функции: големия герой, големите опасности, големите пътешествия и голямата цел. Ж-Ф. Лиотар твърди, че ние сме склонни да се доверим на "големия разказ за залеза на големите разкази" като на мода, според него, идват "малките истории". [Лиотар, 1993:36]

С появата на информационните магистрали нараснаха неимоверно възможностите за достъп до филмовите заглавия. И не само до тях. Днес те битуват сред видео клиповете и

рекламните послания, сериозна информация и „текстванията“ в Интернет пространството, сред компютърните игри и You Tube каналите. Главната буква от „Големия екран“ отдавна е изчезнала, сега филмите са само част от общия фон на достъпните развлечения в съвременния свят.

Използвайки по-прости и по-достъпни форми, телевизията отвори ново "измерване на времето" и свързване на пространните координати. Тя нахлу в светая светих - къщата на зрителя, като по този начин наруши личното му пространство, а днес направо се залепи за него като чип, който не може да бъде изтръгнат, дори при добро желание посредством смартфона.

На мястото на „героическия“ човек се е изправил „техническият“. Духовните пространства са заменени от ритмите на техниката и телекомуникацията. Изградена е виртуалната реалност.

Важна тенденция във филмовата драматургия през последните години е използването на сложна елиптична / използване на елипси/композиция на базата на липсващи съществени елементи от сюжета. Зрителят трябва самостоятелно да завърши тези елементи и по този начин да се "свърже" със събитията на екрана.

Съществуващото няма начало и няма край. Всичко е един кръговрат, един кръг, в който винаги някой ще е в позиция да създава порядък от хаоса, а друг ще разчупва линейната структура, ще я фрагментира и ще иска да потъне в хаоса, за да почувства безкрайността на съществуването.

Възможно ли е обаче да внедрим линейната структура към напълно нелинеен филмов сюжет? Сериалът „Западен свят“/Westworld/, 2016 – 2018, създаден от Джонатан Нолан и Лиса Джой е американски научно -фантастичен уестърн, който ни разкрива точната представа за това, как ще се развива в бъдеще разказването на истории, какви са новите филмови и телевизионни сюжети и с философията си отправя намигване към това, че не е далеч времето, когато живот, кино и игра ще се обединят в едно, за да могат зрителите да пишат история в реално време, докато живеят своята собствена история, ако и тя не се окаже написана от някой друг.

Сюжетът на сериала „Западен свят“ ни показва многопластово преплитане на време и пространство. Сериалът не е просто история за зараждане на съзнание, андроиди и постигане на свободна воля, всъщност, той е своеобразен пример за това, как се създава добра история. Ако погледнем главния герой Форд (в ролята е Антъни Хопкинс), той напомня на писател, сценарист или режисьор, който създава своите сюжети и герои. Той играе ролята на Бог, който ни е създал по свой образ и подобие и ни е пуснал в този „увеселителен парк“, наречен планета земя, където да разиграем безброй роли и сюжети. Точно както сериала ни показва един парк, чиято цел е андроидите да забавляват „истинските“ хора, за да могат те да извадят без страх най-съкровени си възжелания на показ.

Целият първи сезон дава усещане на зрителя, че следи един линеен разказ, докато накрая на сезона се разбира, че е проследил три времеви линии едновременно.

IV. Заключение

Днес не е важно, дали един филм използва линейна или нелинейна структура. По-важният въпрос е какво предлага филмовото изкуство и какви са претенциите на зрителите. Киното вече приема спокойно недотам изящното определение "масово", като почива върху вече завоюваните от миналото лаври и отдавна разработените от големите филмови автори сюжети.

В хипермодерното общество телесността е вече начин на мислене, налице е „неестествено разрастване на предметното, сексуалното, политическото, културното...“. Предметната обективност се мисли като матрица на възможностите - погледът усвоява

атрактивността на зрелищното, съзнанието подрежда формалните структури. Всичко вече се конструира, подлежи на разпад и на замяна. В полето на културата постмодернизмът се е проявявал като реторика на децентрираното и случайното, но техническата идеология е променила радикално условията за изкуство. Изменена е не само средата, изменено е самото отношение към света.

Много често се споменава, как киното на ХХI-ви век е разчупило нормите, започнало е да следва трескавите блянове, сънища или проблемни дни на съвременния човек. Смисълът на използването на линейна или нелинейна структура не е в липсата на модерност, а е продиктувана от нуждите на драматургията, от стила, с който се разказва историята. Съвременният човек, който вече не само потребява образи, но и сам създава такива, не се впечатлява от почти нищо.

Днес даденото от критици и теоретици определение „масово“ е вече реалност – киното е масово, достъпно и интерпретирано в различни, макар и не винаги близки до изкуството, форми и прояви.

Преди създаването на азбуката, човекът, усвоявайки с помощта на дясното си полукълбо света, отлива придобитите познания и опит в културни универсалии, символи и митове. Появата на писмеността развива лявото мозъчно полукълбо, а сега – в кибертехнологичните времена, отново започва да доминира дясното полукълбо. Оттук естествено произтича завръщането към символите и архетипите.

С появата на нови технически средства, по-специално цифровия монтаж и компютърната графика, възможностите на кинематографията да създаде художествена реалност с практически дадени свойства, става не само възможна, но и неограничена.

Времето е най-тайнствената и важна категория в киното.

В един кадър се комбинират различни исторически епохи, времето се разрушава или тече свободно през кадъра, обикаля в кръг или стои неподвижно, и се оказва, че е изключително наситено или празно.

Времето става обект на размисъл и художествено отражение: разнообразието и сложността на времевите форми се демонстрират не само от авторското, интелектуалното, но и от комерсиалното кино.

Телевизията раздробява филма на „удобни за реклама“ парчета, като по този начин наруши години наред изграждано умение да се гледа филм в неговата непрекъсната цялост. Днешният зрител, оборудван с технически средства, се чувства достатъчно компетентен да съветва, да предлага идеи или да проявява иронично снизхождение към авторите на филми. Ежедневните срещи на зрителя с телевизионните продукти /риалити формати/ на малкия екран притъпяват чувството му за естетическите ценности и понижават активното му възприятие. Съвременният компютър с лекота оперира с визуалните образи и мощно завладява съзнанието на индивида, като го откъсва от ролята му на кинозрител.

Така изграждащата се кибернетичната цивилизация, според Лиотар, ще наложи „бедност на духа“ на днешния творец /автор/ възприемател: „Тази всеобща достъпност, която новите културни блага предлагат, въобще не изглежда прогрес в собствения смисъл на думата. Проникването на технонаучния апарат в културното поле съвсем не означава, че познанието, чувствителността, толерантността, свободата на духовете са нараснали. С укрепването на този апарат не еманципираме духа. По-скоро правим опит за обратното: ново варварство, неонеграмотност и обедняване на езика, нова бедност, безмилостно пре моделиране на мнението чрез медиите, дух, обречен на нищета, душа, отредена за излизане от употреба...“ [Лиотар, 1999: 63-64]

Зрителите, които преди 60-70 години затайват дъх от възхищение пред филми като „Теорема“ /Пазолини, 1968/ и филмите на Фелини, днес искрено се наслаждават на приключенията на Спайдърмен.

Може би наистина телевизията приюти страстните кинозрителите, които вече не намират уют и спокойствие в големите киносалони на моловете.

Отминали са тези времена, когато понятията "поклонник на Тарковски" и "поклонник на Фелини" определят принадлежност към социален слой.

Телевизията „приюти“ не само зрителя и линейния монтаж, но и голяма част от големите актьори, които виждат в телевизионния сериал, не само възможност да изграждат образ в продължение на няколко серии, но и да се възползват от модерната драматургия и зрителския интерес .

Киното намери нови начини за срещи със зрителите, което го прави наистина „масово изкуство“, но не в смисъла на принижено, който често влагат теоретиците. Може би подобно на навлизането на звука, който в известен период върна постиженията на киното назад и новите технологии ще изиграят подобна роля. Сигурно е, че зрителите, независимо от това, къде и как гледат филми, имат нужда да преживяват емоции, да се идентифицират с героите, да се възхищават на филмовите звезди. Само от авторите зависи, дали ще избират пътят на елементарните сюжети, изпълнени със специални ефекти, или задълбочената драматургия, която създава запомнящи се и вълнуващи образи. А дали е възможно да се направи комбинация от двете? Възможно е и филмът на Алехандро Гонсалес Иньариту „Бърдмен“ /Birdman/, 2014 ни доказва това. Той е смесица от задълбочена жанрова творба и специални ефекти, подкрепящи я в моментите, в които това е необходимо. Монтажът създава илюзията за заснемане на филма в един кадър и на фона на тази последователност, визуалните ефекти изглеждат реални, достоверни, позволявайки ни да вникнем в психологията на героя, зрителят съпреживява неговата драма и буквално усеща едновременното съществуване на два паралелни свята (реалния и този, който героят сам създава). Самият Иньариту казва в интервю за Los Angeles Time през 2014, че човек живее линейно и няма възможността за рязане, освен когато си спомня или мечтае и това е единственият начин да покажеш гледната точка на героя максимално субективно. Но нека се запитаем, колко всъщност трае тази последователност и не „реже“ ли постоянно главният герой времето и пространството, преминавайки от реалността в илюзията?

Новите концепции за понятието време, дават възможност на линейния монтаж да се използва в нови и различни вариации, да се изгражда филмовия разказ свободно от понятието днес, утре, като дава възможност на драматургията да предлага нови, усложнени форми по отношение на класическото разбиране на понятията време и пространство.

Често прогнозите за киното са свързани с край, крах, но въпреки това, то продължава да е едно от изкуствата, които в различните си форми и проявления вълнува и интригува зрителите и продължава да е магически привлекателно.

Приноси

1. В дисертацията се прави подробен анализ на изразните средства, които се използват при линейния монтаж, като се анализира конкретното значение на всяко едно, по отношение на изграждането на линейната структура.
2. Анализират се видовете драматургия, при които се използва линеен монтаж, особеностите при изграждането на жанровото кино, както и ролята на ленийния монтаж при авторското кино.
3. Разглеждат се телевизионните сериали, които в голямата си част са изградени върху линейния монтаж.
4. Разглежда се новата концепция за понятието време, новите трансформации на драматургията от гледна точка на времето, което не се изгражда в линейна последователност, а като единен времеви поток.

Публикации:

1. „Телевизионният сериал като реклама”, Сб. Управленски и маркетингови проблеми в изкуството 2017 г.: 146- 153. ISBN 978-954-2963-20-2
2. „Черен PR- новия „допинг” за успех“, Сб. Управленски и маркетингови проблеми в изкуството 2018 г.: 167-171. ISSN 2603-462X

SUMMARY

It has been perceived that continuity editing is used for films with a marked simplified dramaturgy scheme and even though it has not lost its territory because, no matter how much it's talking about that the non-linear, mosaic structure is "fashionable", the classical stories, the psychological problems, genre cinema, continue to support the structure of continuity editing.

Although the fact that the modern viewer is " carried by the wave " of mosaic stories, fragmented stories, visual effects, he still needs the order of the linear narrative.

The new ideas of the concept of time allow the continuity editing to be used in different variations, to construct the film narrative free from the concepts of yesterday, today, tomorrow, as giving the opportunity to drama to offer new, complicated forms in terms of the classic understanding of the concepts time and space.

Декларация за оригиналност

Декларирам, че настоящата дисертация е изцяло авторски продукт и при нейното разработване не са ползвани в нарушение на авторските им права чужди публикации и разработки.