

**НОВ БЪЛГАРСКИ УНИВЕРСИТЕТ
СОФИЯ**

Департамент „Кино, реклама и шоубизнес“

Елица Матеева

**МАНИФЕСТЪТ. ДОГМА 95. РЕФЛЕКСИИ КЪМ НАЙ-НОВОТО
БЪЛГАРСКО КИНО**

АФТОРЕФЕРАТ

На дисертационен труд за присъждане на образователна и научна

степен

„ДОКТОР“

**Професионално направление
8.4. Театрално и филмово изкуство“**

Научен ръководител:

Проф. Петя Александрова, д. н.

София, 2024

Дисертационният труд е обсъден и предложен за защита по реда на Закона за развитието на академичния състав в Република България от департамент „Кино, реклама и шоубизнес“ при Нов български университет, гр. София на заседание проведено на 01.12.2023 г.

Дисертационният труд е в обем от 220 страници, от които 205 основен текст. В структурно отношение включва: увод, изложение в три глави, изводи и заключение, основни приноси на дисертационния труд, библиография – 80 източника (45 – заглавия на кирилица и 35 на латиница) и филмография, съдържаща 115 заглавия.

СЪДЪРЖАНИЕ

I. ОБЩА ХАРАКТЕРИСТИКА НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД.....	4
1. Актуалност на изследването	4
2. Обект и предмет и цел на изследването	4
3. Цел на изследването, задачи.....	4
4. Изследователска теза на дисертационния труд.....	5
5. Използвана методология.....	6
6. Обхват на изследването и уточнения	6
II. СТРУКТУРА И СЪДЪРЖАНИЕ НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД.....	7
1. Структура на дисертационния труд.	Error! Bookmark not defined.
2. Съдържание на дисертационния труд.....	8
III. ИЗВОДИ И ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	55
IV. СПРАВАКА ЗА ПРИНОСИТЕ НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД	56
V. БИБЛИОГРАФИЯ:	57
VI. СПРАВКА НА НАУЧНИТЕ ПУБЛИКАЦИИ НА АВТОРА	57

I. ОБЩА ХАРАКТЕРИСТИКА НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД

1. Актуалност на изследването

Актуалността на изследването се определя от възможността да се подредят най-важните и същностните идеи за киното, преживяни като манифести. Техните автори възприемат изкуството като кауза. Чрез работата им киното през 20-ти век прохода и се превръща в мисия. Век по-късно, седмото изкуство се е разделило с идеята и е насочило своя поглед към материала, към осигуряването на финансовия ресурс за разгръщането на идеята. Между ейдоса и големите блокбастъри стоят филмите с авторски почерк. Манифестът „Догма 95“ е неочакван за времето си подход, променящ статуквото на Дания, осмелила се да покаже нещо различно въпреки Холивуд. Успехът на „Догма 95“ е предмет на научно-изследователски интерес, защото „Догма 95“ предлага специфична методика. Заглавията от най-новото българско кино, включени в изследването са дело на режисьори, които като възраст са в средата на 30-те и 40-те. Въпреки някои сходства с техническия наратив на „Догма 95“, българските кино творби отстояват мястото и позицията на режисьора като демиург.

2. Обект и предмет и цел на изследването

Обектът на дисертационния труд е съсредоточен върху същността на манифеста като двигател и неговите възможни мултипликации в киното. Предметната конкретика на изследването е с посока датския манифест „Догма 95“ и резултатите от неговото разгръщане. Другата плоскост на изследване са същностните характеристики на новите български филми, притежаващи сходни качества до датски кино творби, заснети по системата на „Догма95“.

3. Цел на изследването, задачи

Чрез същността на „Догма 95“ се разсъждава върху смисъла и значението на националната кинематография. Дисертационният труд си поставя следните **задачи**: да се представят манифестните системи в историята на киното, да се анализира „Догма 95“, да се изследва и опознае творчеството на датски режисьори, снимащи в системата на „Догма 95“, да се съпостави техния резултат със същностните характеристики на избрани български филми.

По отношение на изследваните български съвременни филми, задачата, която дисертационният труд си поставя е: откриване на отделни кинематографични прийоми, доближаващи се до системата на правилата, предлагане на хипотези и мотиви за употребата им.

4. Изследователска теза на дисертационния труд

Манифестите определят същността на филмовата теория, защото чрез тях се регистрират идеите за развитието на седмото изкуство. Артикулирането на определено движение като „МАНИФЕСТ“ е проява на съпротива срещу статуквото на вече съществуващото. Манифестите се стремят към новото, те се създават заради идеята за прогрес, за съзвучие с духа на времето. Затова всеки манифест се преживява като начало. Манифестите изграждат мост между националното и по-голямото, отвъд локалността. „Догма 95“ е датска версия на противопоставане спрямо клишетата на Холивуд. Манифестът е интелектуална провокация, защото: 1. чрез отхвърлянето на доминиращите стратегии в създаването на филми всеки манифест мотивира към преосмисляне на процесите в изкуството. 2. Манифестът проблематизира широк спектър от въпроси, свързани с кино процеса, включително финанси, технология, стил, авторитет на автора и жанра. Опозиционната директива, предложена от манифеста на „Догма 95“ срещу Холивудския начин и авторското кино като разбиране, преобладаващо в националните кинематографии заслужава внимание. В условията на дефицит по отношение на градивна държавна политика за развитие на националната съвременна кинематография, датският модел в България е трудно приложим. Една от основните причини е: липса на общи нагласи в усилията на творческата кино гилдия поради нормативната уредба, която постоянно провокира към дезинтеграция на общността. Българските заглавия от най-новото кино предмет на изследване макар и да не са „Догма“ филми, притежават реквизит от аура на датския реализъм.

Изследването в дискурса на теорията ни за кино, предлага знания, чрез които се разширява разбирането за процесите в киното. Дисертационният труд ни въвежда в творческа природа на режисьори, снимали по системата „Догма 95“. Анализите са опит за вникване в духа на нови български филми, далечен отглас

на Манифеста. Избраните филми насочват прожекторите на световната сцена към националния кино пейзаж с любов и надежда към бъдещето на родното кино.

5. Използвана методология

Теоритичен анализ на кино манифестите. Ретроспективен анализ в рамките на историческия подход, чрез представяне на киното като процес. Представяне на режисьорите от „Догма 95“ с творчески портрети. Сравнителен анализ на кино творби на датски режисьори, работили по системата „Догма 95“. Трудът съдържа примери за стойностни датски сериали, снимани от режисьори експериментирали в „Догма 95“. Трудът прави съпоставка между „Догма“ наратива и подбрани заглавия от най-новото българско кино. По своята същност подходът е интердисциплинарен, защото съчетава различни методики - предметният анализ си взаимодейства с исторически подход, явленията се анализират в национален, културен, социален контекст. За същността на изследването се използва научния наратив от следните области: кинознание, изкуствознание, социология, философия и др.

6. Обхват на изследването и уточнения

Настоящият труд не претендира за изчерпателност и всеобхватност на разглежданата проблематика. Ограниченията в разработката са свързани с липсата на достъп до някои важни материали - изследването може да се разшири с кино творби, заснети по системата „Догма 95“ от Аржентина, Италия, Испания, Франция. За съжаление те не са показвани у нас и трудно се откриват, въпреки възможностите на виртуалното пространство. Тези произведения са описани в изследвания на чужди теоретици и са интересни примери, с които дисертационният труд би придобил по-богат и многопластов аналитичен поглед. В труда са включени нови български филми, заснети в периода 2014-2023, които опосредстват по интуитивен начин част от правилата на „Догма 95“.

Изследването може да бъде добра основа за издаването на книга, посветена на датските режисьори, снимали по системата „Догма 95“, като нейното съдържание може да се разшири с режисьори, които до този етап не са

били проучени. До този момент в България не е издаден в книжно тяло цялостен труд, анализиращ темата.

В процеса на работа е използвана публично достъпна информация – българска и чуждестранна литература, документални и научни източници, електронни източници, интернет сайтове.

Проучването е изцяло съобразено с всички етични правила при неговото осъществяване и не накърнява престижа на изследваните лица и/или институции;

Изследването може да послужи на студенти и преподаватели, на различни организации и хора, които обмислят варианти за развитие в областта на киното, теория на киното и практически се занимават с кино производство.

II. СТРУКТУРА И СЪДЪРЖАНИЕ НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД

1. Структура на дисертационния труд

Дисертационният труд се състои от няколко основни части, както следва: увод; изложение, разгърнато в три части; изводи и заключение; основни приноси на дисертационния труд; библиография.

Дисертационният труд е структуриран по следния начин:

Увод

Глава I. Манифестите в теорията на киното

Глава II. Великолепната „Догма 95“ четворка - общ преглед

1. Пионерите

1.1. Ларс фон Триер - колекционерът на чудовища

1.2. Томас Винтерберг - за киното като морален експеримент

1.3. Сьорен Краг-Якобсон - ветеранът

1.4. Кристиан Левринг – Енигматичният догматик

2. Другите

2.1. Оке Сандгрен - герои между мечти и сътресенията

2.2. Жените режисьорки в „Догма 95“

4. Сериалите в творческия път на режисьори от „Догма 95“

5. Ларс фон Триер, Томас Витенберг – български медиен онлайн спектър на представяне на „Догма 95“

Глава III. „Догма 95“ и най-новото българско кино-рефлексии-референции-отражения.

1. „Урок“ (2014)

2. „Безбог“ (2016)

3. „Ирина“ (2018)

4. „Жените наистина плачат“ (2021)

5. „Уроци по немски“ (2021)

6. „Добрият шофьор“ (2023)

ИЗВОДИ И ЗАКЛЮЧЕНИЕ

ОСНОВНИ ПРИНОСИ НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД

БИБЛИОГРАФИЯ

2. Съдържание на дисертационния труд

В уводната част на дисертационния труд се проследява актуалността и значимостта на избраната проблематика. Посочени са предмет, обект, цели и изследователски задачи. Формулиран е основополагащият ключов компонент на дисертацията, а именно – изследователската теза на проучването, която трябва да бъде идентифицирана (доказана или отхвърлена) в края на изследването. В уводната част са посочени подходите и методология на проучването като се аргументира избора на конкретните подходи.

В **Глава I** се дефинира същността на манифестите и се представят важните, основополагащите възгледи за киното като артистичен израз и като определена форма за отразяване на реалността. В дисертационния труд манифестът се интерпретира като писмено публично волеизявление за намерения, цели, политика, възгледи и пр. Автор на манифест може да бъде

политическа партия, организация, творческа група, личност или общност от хора, обединени от определена кауза, посока, убеждения. Чрез манифеста се дава глас на идея, представя се концепция за развитието на обществото. Манифестът е открито заявяване на собствената позиция и поемане на задължения във връзка с нея - в кино поетиката, манифестът е вид програма, принципи за киното, за процеса на създаването на филмите и тяхната философия. Манифестите се превръщат в своеобразен „сценарий“ за дейността на групата и в израз на формулираната от нея нова поетика. Програмният текст е концепция с конкретни измерения, съдържащи пътя за постигане на определена цел.

Братя Люмиер възприемат своето изобретение като своеобразна атракция, която няма бъдеще. Техният кинематограф обаче предизвиква невероятен интерес и постепенно производството на филми се превръща в индустрия. Фотографската характерност на киното, предчувствана от изобретателите на кинематографа по-късно е описана в „Природата на филма“ (1960) от Зигфрид Кракауер. През 1911 г. френският режисьор Луи Фьойяд (1873-1925) представя първите филмови сериали (киноромани). Фьойяд счита, че киното е не само творчески процес, но и индустрия. Той обновява сюжетите, усложнява мотивите, търси масовия характер на киното. През 1911-1913 г. серията „Животът, такъв, какъвто е“ придобива популярност. В прочутия му Манифест от 1911 г. той откроява този разказ като „късовете живот“ и се обявява за киното, в което основно място се пада на „впечатлението за истинност“. Между реалистичните случки на братя Люмиер и театралната фантастика на Жорж Мелиес се изгражда симпатично съчетание, белязано с творчеството на Фьойяд. В този манифест, Фьойяд казва, че сцените от „Животът, такъв, какъвто е“ са първи опит за пренасяне на реализма от литературата и театъра на екран. Ричардо Канудо (1877-1923) в своето томче „Фабриката за картини“ отделя специално място за кино размисли. Канудо счита, че киното е тотално изкуство, гордо настанило се на върха на йерархията, на върха на системата от изкуства. След „Манифестът на седемте изкуства“ на Канудо от 28 март, 1911 г. киното се възприема като продължение на изобразителните изкуства, които имат пространствен обем и благодарение на техническия си ресурс добавя своя визуален наратив, развит във времето. Абел

Ганс (1889-1981) също се изразява чрез манифест - статията му „Времето на изображението дойде!“ звучи като лозунг – програма, то е еуфорично изявление в полза на налагащия се кино авангард: „киното надарява човека с едно ново сетиво-той ще слуша през очите си!“¹. Луи Делюк (1890-1924) взимаша идеята на Канудо, че има разлика между фотографското възпроизвеждане и филмовата реалност. Няма знак за равенство, но и няма пропаст между двете повърхности. Той въвежда понятието фотогения, чрез която иска да изгради хармонична свързаност между двете повърхности. Фотогенията е смесване на фотографията с гения на киното. Жан Епщайн (1897-1953) по подобие на предхождащите френски творци преминава през териториите на практиката и теорията. Двата му основни труда от периода на авангарда са „Добър ден, кино“ (1921) и „Кинематографът, видян от Етна“ (1925). В тези текстове се откроява идеята му, че киното е „психично явление“, защото преживяното оставя у нас някаква частица от душевния свят на филма. За него онова, което предава камерата не е равно на онова, което вижда окото, още повече, че може да се употребяват различни ракурси, уголемяване, трикове. Поетът и писател Филипо Маринети (1876-1944) създава свой манифест. Киното според Маринети е идеалното футуристично изкуство: ново е, няма задръжки спрямо старото, киното напълно изразява новата футуристична чувствителност, воюваща с традиционното. Маринети в екип със съмишленици подписват през 1916 г. свой кино манифест „Футуристична кинематография“. Ударната декларативност на манифеста носи посланието, че киното е синтез на всички изкуства, то притежава естетическа автономност и има за задача да се освободи от „наследството на свръх традиционалистическата смет на литературния театър. Интуицията на Маринети и неговите сподвижници не успява да бъде материализирана в конкретно футуристично кино. Италианският футуризм не създава произведения в киното, които веднага да отговарят на революционните си цели, но значението на движението като източник за вдъхновение на всички следващи авангарди е огромно. В Германия филми като „Кабинетът на доктор Калигари“ (1919) или „Метрополис“ (1926) черпят вдъхновение от италианското футуристично движение и същото може да се каже за френските

¹ Знеполски, И. 1986, Из историята на филмовата мисъл, част I, София: Наука и изкуство, с. 94

авангардисти като Рене Клер. За Сергей Айзенщайн (1898-1948) заниманията с теория предхождат професионалната му работа в театъра и киното. През личния си опит чрез теория, той осмисля законите на киното. През 1937 г., когато Айзенщайн започва да пише „Монтажът“ говорещите филми и пеещите актьори са екранна атракция за зрителите. Слепенето на късчетата в определена логическа последователност не е изобретение на младите кинематографисти в следреволюционна Русия. Техни учители са американците, овладяли изкуството на динамичното кино повествование, те майсторски редуват няколко линии на действието с всевъзможни преследвания или пък като снайперисти се спускат в едрия план на лицата, предмети и детайли - те са тотални крале на вниманието и чувствата на публиката. Духовен наставник на проходащите съветски режисьори става Дейвид Уорк Грифит. Във филма си от 1916 г. „Нетърпимост“, той успява да превърне принципа на паралелния монтаж в преплитане на четири места и епохи - древният Вавилон, Йерусалим по времето Христос, Париж по времето на Вартоломеевата нощ и съвременна Америка. Разликата между Грифит и Айзенщайн между съветската и американската школа, надскача идеологията, тук функцията е друга - сюжетната психологическа линия се превръща в структурен смисъл на зрелището. Сергей Айзенщайн нарича серията свързани по между си кадри монтажна фраза. В статията от 1929 г. „Отвъд кадъра“ Айзенщайн сравнява кадрите с йероглифите от японската пиктография и стига до извода: „Кадърът въобще не е елемент на монтажа. Кадърът е ядро на монтажа. От другата страна на диалектичния скок в единния ред кадър-монтаж.“²

Фернан Леже (1881-1955) открива нова пластична техника, която задава нови параметри за разгръщане на живописата. За него киното се родее с века на машината, със скоростта ѝ, с демократизма на новото, което се доближава до ежедневието. В статията си „Един нов реализъм - обектът“³, обосновава ролята на едрия план. Отделни елементи, събрани в една връзка притежават неподозирана стойност. На екрана обектите се превръщат в поезия-това е „нов реализъм“.

² Айзенщайн, С., 2012. Монтажът, София: Изток – Запад, с. 20

³ L'Herbier, M., 1946. Intelligence du cinematographe, Paris, Ed.Corrae, 337-340 pp.

Дзига Вертов (1896-1954) вярва, че неигралният филм е по-завладяващ от всяка измислена картина, точно както реалността, която се оказва по-интересна от фантастиката. Филмът му „Човекът с кинокамерата“ (1929) е един от шедеврите на документалното изкуство за всички времена - той стои отвъд всяка политическа доктрина, защото в него Вертов си е поставил изключително и само кинематографически задачи. „Човекът с кинокамерата“ е ярка и остроумна поезия за града. Камерата се оглежда алчно, сякаш се опитва да погълне целия свят около себе си. Вертов обогатява документалистиката със своята концепция за киноистината („киноправда“), чиито най-важни моменти са следните: художествената истина е истината на факта; обект на изображение в документалното кино е спонтанният, социално значим жест; кинохрониката трябва да запечата непосредственото, неочакваното, „животът в изненада“ („жизнь врасплох“) нейната задача е да извлече от хаоса на жизнените явления същностното; камерата е мощно техническо око, което формира активно емоционално и интелектуално отношение към обектите. Той е първият, който използвал метода на "скритата камера" в документалното кино.

В бележките „Киноки. Преврат“, напечатани в списанието „ЛЕФ“, Вертов пише: „Ние не възразяваме против навлизането на кинематографията в литературата, в театъра, ние напълно подкрепяме навлизането на киното във всички отрасли на науката, но ние определяме тези функции на киното като второстепенни, като негови разклонения.“ Психологическото - душевното пречи на човека да бъде точен като секундомер, пречи на стремежа му да се сроди с машината. Киноокото води до киноправда. Вертов иска да улови живота в едно цяло. Такава е неговата програма за действие. Киноправда се прави от материал, така, както сграда се прави от тухли. Принципната разлика между монтажа в игралния и документалния филм е в следното: в игралния има слепване на кадрите по предварително написан сценарий, а във втория монтажът е организиран на „видимия свят“, на самия живот.

Във „Временната инструкция до кръжоците на „Кинооко“, в пети раздел, посветен на кинооките и сценарият се съдържа принципи близки до „Догма 95“:

„На нас свършено не са ни нужни нито грамадни павилиони, нито грандиозни декори, както не са ни нужни и „грандиозни“ кинорежисьори, „велики“ артисти и „изумителни“ фотогенични жени.

Но затова пък са ни необходими:

- 1) бързи транспортни средства,
- 2) лента с повишена чувствителност,
- 3) лекички ръчни кинокамери,
- 4) също такива леки осветителни уреди

Списъкът от изисквания продължава, по подобие на „Догма 95“ се търси лекота и бързина в техническата обезпеченост на ресурсите.

Андре Базен (1918-1958) счита, че реалистичното изкуство е онова, което създава естетика, която не пресираща реалността, а общува с нея, интегрираща цяло - ето защо неореализмът според Базен е идеален пример за развитие на тази тенденция. Прословутият „комплекс на мумията“ на Базен се състои в това, че киното за разлика от живота е вид надживяване на последния, ако между модела и портрета няма тъждество, то и киното създава реалност, която хем има нещо общо с действителността, но и е автономна. Фотографията мумифицира времето, киното също предпазва от саморазлагане реалността. Техническите нововъведения не задълбочават реалността, а я трансформират. Истинското изкуство е онова, което създава естетика, съставляваща едно цяло с реалността. Режисьорът според неговата естетика от една страна е отстранен, т.е. фабрикува неутралност, от друга притежава висок праг на кипене и индивидуалност-този парадокс, той назовава „парадоксална режисьорска техника“.

Зигфрид Кракауер (1889-1966) смята, че добрият филмов критик е възможен единствено като социален критик. Киното не съществува като вакуум, а сред определени социални, културни и исторически условия. Кракауер е убеден, че всяко художествено произведение, всеки културен факт съдържа много ценна информация за обществените процеси, за промените в социалната психология, за състоянието на масовото съзнание. В „Природата на

филма“ (1960) Кракауер пише, че фотографичността е основата за всеки филм. По подобие на Базен и той говори, че мимолетността на мига се постига именно по този начин. Заснетото е ключ към интерпретирането на скритите духовни процеси. Анализирайки заснетите филми в Германия за периода (1918-1933) и написвайки „От Калигари към Хитлер“ (1947), Кракауер изследва филмите като социологически маркер за събитията в Германия. Истински кинематографични са филмите, които се опират на фотографичността – основните свойства и все пак някаква вторична кинематографичност може да се придобие от техническите свойства. Фотографичността е основен, изходен материал за техническите средства. В тази посока теорията на Кракауер е хибридна.

Александър Астриук (1913-2016) с идеята за „камерата перо“ отразява търсенията на режисьорите от френската нова вълна. Този образ е повече резултат от публицистично и поетично изражение, отколкото дълго изследван теоретичен възглед. Камерата вече свободно може да се движи, да преследва света, тя се е сбoguвала със статиката и като движеща се, тя има всякакъв ракурс за изображение на света. В програмната му публикация от 1948 г. „Раждането на един нов авангард-камера перо“ той казва, че киното ще се изтръгне от тиранията на визуалното, на изображението заради самото изображение, на непосредствения разказ, на конкретното, за да стане едно средство за изказ толкова гъвкаво и толкова фино, колкото е писменият език.“⁴

Неореализмът, новата вълна и немското кино от 60-те и 70-те на XX век, „откритията“, които предвещават появата на „Догма 95“

През 40-те години на миналия век, фашистките режими са в упадък както в Европа, така и в Азия – много артисти се обръщат към нов тип кино. Италианският неореализъм се ражда от тази културна промяна и се стреми да върне правдивото изображение на живота във филма. Този тип стил на правене на филми улавя истории от живота на работническата класа в Италия. Филмите се характеризират с използването на непрофесионални актьори, снимане на място, импровизирани диалози и липса на морална цензура. Неореализмът предопределя появата на режисьори като Франсоа Трюфо и Жан-Люк Годар,

⁴ Знеполски, И., 1988. Из историята на филмовата мисъл, част II, София: Наука и изкуство. с.115

които бяха вдъхновени от строгия стил на италианското кино от този период. Френското филмово движение „Нова вълна“ от края на 50-те години на миналия век нататък черпи силно от този кино жанр с режисьори, следващи стъпките на Де Сика, Робетро Роселини, Федерико Фелини, Лукино Висконти и др. снимащи кино за хората, които се борят с живота.

Френска нова вълна

Френската нова вълна се развива в периода 1958 и 1964 г. Движението приключва около 1973 г. Френската нова вълна е продиктувана от социалните и културни промени, настъпили след Втората световна война. През това време в света има и други направления с подобен нюанс. Те търсят своите начини за прилагане на радикалната промяна, въведена от френската нова вълна и в своите територии. Иван Пасер, Вера Читилова и Милош Форман са едни от водещите филмови деятели, които живеят и творят в Чехословакия по това време. Те предприемат необходимите мерки за популяризиране на френската нова вълна. По същия начин няколко други режисьори от Полша като Йежи Сколимовски и Роман Полански също допринасят за световната популярност на движението. Въпреки желанието им за промяна, предвещана от френската нова вълна, те не успяват да наложат нейните идеали в локалната кинематография. Френската нова вълна е популярна и в Италия. Млади режисьори като Марко Белокио и Бернардо Бертолучи са вдъхновени от радикалните промени, въведени от френските им колеги. В резултат на това те насърчават тези промени в Италия. Френската нова вълна се превърна във филмово движение в Бразилия и Япония. Популярността ѝ в Съединените щати също е забележителна. Филмовата индустрия в САЩ изгражда свое собствено движение, ръководено от Джон Касаветис. Той създава интересни творби като „Лица“ през 1968 г. и „Сенки“ през 1958 г., които оказват огромно влияние върху движението „Нова вълна“. Движението "Нова вълна", инициатирано от Джон Касаветис, и френското движение "Нова вълна" има прилики помежду си. Джон Касаветис проучва много за френската нова вълна по това време. Различни като природа, но обединени в обща цел режисьори като Клод Шаброл, Аниес Варда, Франсоа Трюфо, Жан-Люк Годар, който си сътрудничи с „Кайе дю синаме“, списание, основано през 1951 г. от Андре Базен, и от друга

страна, Ален Рене и Маргьорит Дюрас, които заедно подписват „Хирошима моя любов“ (1959), всички отстояват идеала си за свое кино. В исторически план направлението се отличава с жизненост, която успява да обнови напълно френското кино със създаването на силни произведения, които противоречат на зърното на навиците, търсеци успеха.

Ново немско кино

„Старият филм е мъртъв. Ние вярваме в новия“, заявява група млади, радикални западногермански режисьори в Манифеста на Оберхаузен от 1962 г. С подписването на този кратък и пламенен манифест се ражда новото немско кино.⁵ Режисьори като Александър Клуге, Аро Зенфт и Едгар Райц са сред подписалите, които отхвърлят кичозните, скучни филми, доминиращи в Западна Германия, и се застъпват за новаторска визия на киното. Техните смели амбиции отразяват както артистичната, така и политическата стагнация на Западна Германия от средата на 20-ти век. Немската филмова индустрия е в тежък упадък, продукцията на конвенционални и политически лишени от глас филми е обичайният пейзаж. Западна Германия преживява огромни културни катаклизми през средата на века. Новите режисьори идват с недоволство от ситуацията: Александър Клуге, Райнер Вернер Фасбиндер, Вернер Херцог, Вим Вендерс, Маргарете фон Трота и Хелке Зандер. Тези лидери на новото немско кино, което процъфтява от края на 60-те до началото на 80-те години – отхвърлят стандартния процес на производство на филми; те искат финансова държавна подкрепа, за да облекчат творческите си визии от болезнените ограничения на комерсиално насочената филмова индустрия. Много проекти за ново немско кино получават известно финансиране и разпространение от законите за субсидии, Федералното министерство на вътрешните работи и Kuratorium Junger Deutscher Film (Млад германски филмов комитет), подтикват създателите да експериментират. В мисията си да създадат нов проницателен филмов език, младите немски режисьори отразяват собствените си (често леви) политически позиции и радикално се сблъскват със съвременни проблеми в работата си. Това преплитане на изкуство и политика често критикува

⁵ Delaney, D., A Beginner's Guide to New German Cinema., 2018. [viewed 23 November 2022]. Available from: <https://filmschoolrejects.com/beginners-guide-to-new-german-cinema/>

установените порядки отчуждената младеж, ограниченията на либералната демокрация и журналистическата почтеност – теми, които все още резонират 50 години след подписването на Манифеста от Оберхаузен. Новото немско кино (Neuer Deutscher Film) е дете на манифеста. Повлиян от френската нова вълна, то се стреми да предоставя политическа и социална критика и в началото продуцира арт-хаус филми с ниски бюджети. Най-добрият начин за придобиване на представа за новото немско кино е чрез филмите на основните представители: Райнер Фасбиндер, Вернер Херцог и Вим Вендерс.

Манифестът ускори радикални промени в начина, по който се финансират и правят филми в Западна Германия, и коренно промени уравнението по отношение на въпроса кой ще ги прави, с непосредственост, ярост и упоритост.

Режисьори като Роберто Роселини и Дзига Вертов са вдъхновение за „Догма 95“. Правилата на режисьорите от „Догма 95“ включват забраната за студийно производство, изкуствено осветление и филтри, както и изискването камерата да се държи от ръка. Предполага се, че подчиняването на „Обета за целомъдрие“ на колектива „Догма 95“ гарантира, че създателят на филма остава неопетнен и свободен от това, което Винтерберг описва като „мързел и посредственост както в европейското, така и в американското кино“⁶.

„Догма 95“ отхвърля доминиращите конвенции за правене на филми. В интервю за британски телевизионен документален филм режисьорът Съорен Краг-Якобсен сравнява императива, който движи Манифеста, с този, който подтиква рок и поп музикантите да се „изключат“ и да изпълняват акустично в началото на 90-те⁷. Точно както техническото съвършенство, манията по електронните звуци и скучната музикалност на попа през осемдесетте години доведоха до радикалния отговор на unplugged изпълнението, ексцесиите на Холивуд (очевидно) доведоха до манифеста на „Догма“. По същия начин, свръхопределянето на фигурата на автора/режисьора като звезда (Мартин

⁶ Conrich., I, Tincknel., E., Aspects of Dogma, On The Dogma movement in general Film Purity, the Neo-Bazinian Ideal, and Humanism in Dogma 95. P:OV No.10. 2000. [online] [viewed 21 November 2022]. Available from: https://pov.imv.au.dk/Issue_10/section_4/artc7A.html

⁷ Simons, Jan., Playing the waves. Lars von Trier's Game Cinema. [online] Amsterdam: Amsterdam University Pres. 2007. [viewed 22 November.2022]. Available from:<https://library.oapen.org/handle/20.500.12657/35207>

Скорсезе, Стивън Спилбърг, Куентин Тарантино) се противопоставя на модела на „Догма“ за некредитиране на режисьора.

Манифестът е лансиран с бомбастичност и реторика. Неговата цел е да се противодейства на определени тенденции в киното е изрична препратка към известна статия на Франсоа Трюфо, "Une certaine tendance du cinéma français", публикувана в Cahiers du Cinéma през януари 1954 г., която обезпечава появата на френската нова вълна. Манифестът се прицелва в миналото и възпроизвежда жестовете на протеста. „Догма 95“ даде на критиците и журналистите рамка, в която те можеха да обсъждат нови филми. Една рекламна агенция не би могла да се справи по-добре! Правилата на „Догма 95“ са насочени към опитни филмови професионалисти, готови да се втурнат в авантюрата на Манифеста. Правилата имат за цел да предефинират филмовата продукция като игрова дейност и на практика да принуди режисьорите да се откажат от всички конвенции на жанровите филми и всички нефундаментални помощни средства и техники, които съвременното филмово производство предоставя, така че да могат да преоткрият филмовото производство за себе си.

Глава II е посветена на великолепната „Догма“ четворка, режисьорите, които пренаписват кино процеса чрез своя начин на работа.

В книгата на журналиста Нилс Торсен „Ларс фон Триер - меланхолията на дневника“, Ларс фон Триер разказва, че появата на манифеста „Догма 95“ е случайност - отначало искал да нарече така своя бъдеща книга за това как да се прави кино. Идеята е да се създадат правила, които да са коренно различни от тези на представителите на френската нова вълна, където според режисьорите камерата трябва да е като химикалката за писателите. Повечето правила са измислени като игра на Триер срещу самия него. Когато Винтерберг пристига в офиса на „Центропа“⁸, Триер вече е готов с половината от тях. Триер настоява няколко правила да бъдат измислени от Томас Винтерберг за цвят и автентичност на общото дело. Манифестът е подписан от Съорен-Краг Якобсон и Кристиан Левринг, които се определят като основатели на направлението.

⁸ Zentropa Entertainments е датска филмова компания, основана през 1992 г. от режисьора Ларс фон Триер и продуцента Петер Албек Йенсен. Zentropa е кръстена на влаковата компания Zentropa във филма Еугора, който постави началото на сътрудничеството между фон Триер и Йенсен.

Догматиците предлагат своя „обед за целомъдрие“ – 10 правила, по които ще се създава киното. Тези правила ще изведат киното до произведения, които не са лъжа и трик за публиката, които няма да бъдат с предсказуеми развръзки, ще имат сложен вътрешен живот и ще надскочат повърхностните произведения.

„Обет за целомъдрие

Кълна се да се отдам на следните правила, изготвени и

одобрени от „Догма 95“.

1. Заснимането трябва да се случва на конкретното място. Декори и реквизити не трябва да бъдат носени (ако определен декор е необходим за историята, трябва да бъде избрано място, където може да се намери даденият декор).

2. Озвучаването никога не трябва да бъде записвано отделно от кадрите или обратно. (Музика не трябва да бъде използвана, освен ако не звучи на мястото, където се снима сцената.)

3. Камерата трябва да бъде държана ръчно. Всяко движение или неподвижност, постижими от ръката, са позволени.

4. Лентата трябва да бъде цветна. Специално осветление не се допуска. (Ако няма достатъчно светлина за проявяване, сцената трябва да бъде изрязана или да бъде прикачена една-единствена лампа към камерата.)

5. Оптичната обработка и филтрите са забранени.

6. Във филма не трябва да има неестествено действие. (Убийства, оръжия и т.н. не трябва да присъстват.)

7. Забраняват се времето и пространствено отчуждение. (Защото филмът се случва тук и сега.)

8. Не се допускат жанрови филми.

9. Снима се във формат 35 мм.

10. Името на режисьора не трябва да бъде изписвано никъде. Освен това в ролята си на режисьор се кълна да се въздържа от личните си

предпочитания. Вече не съм артист. Кълна се да се въздържа от създаването на „творба“, защото считам моментното за по-важно от цялото. Голямата ми цел е да извадя истината от героите си и от ситуациите. Кълна се да го направя чрез всички възможни средства, на цената на добрия вкус и спрямо всяко едно естетическо съображение.

Давам обет за целомъдрие.

Копенхаген, понеделник, 13 март 1995

От страна на „Догма 95“

Ларс фон Триер, Томас Винтерберг⁹

Догматиците се отричат от индивидуалния вкус, когато режисират, тяхната висша цел е да извадят истината от персонажите и обстоятелствата.

Четиримата датчани снимат по една екранна продукция според правилата на манифеста, които стават емблематични. Ларс фон Триер създава „Идиотите“ (1998), Томас Винтерберг „Празненство“ (1998), Съорен Краг–Якобсон „Последната песен на Мифуне“ (1999), Кристиан Левринг - „Кралят е жив“ (2000). Сред значимите „Догма“ ленти се числят още „Италиански за начинаещи“ (2000) на Лоне Шерфиг, „Обичам те завинаги“ (2002) на Сузане Биер.

През 2008 г. кино движението е отличено с „Европейската филмова награда“ в категорията за „Най-добър европейски принос в световното кино“.

„Догма 95“ се оказва прекрасен бранд за датското кино. Нискобюджетни продукции, заснети, опирайки се на предизвикателството да се работи с ограничения. Нарушенията са налице и това подтиква много журналисти да заключат, че акцентът върху спазването на правилата в крайна сметка е измама, донякъде цинично средство за генериране на публичност. „Догма 95“ всъщност представлява форма на жанрова конструкция, въпреки че едно от нейните правила изрично забранява жанровите филми. Жестът на опаковане на филмите в униформа води до всичко друго, но не до стандартизирани продукти: макар и

⁹ Литературен вестник., 2018. Манифести, [онлайн]. [прегледан 10 февруари 2022]. бр.20
Достъпен на: https://openartfiles.bg/en/files/download/792/181122-182752_pub_pdf_1600.pdf

уеднаквиени чрез единни правила, първите филми, снабдени с удостоверение „Догма“ са отличими един от друг и отразяват индивидуалността на режисьорите. Правилото, забраняващо географското и времето отчуждение, има ефект на връзка със съвременните сюжети. Освен това забраната за специално осветление и оптична работа и филтри, съчетана с изискването камерата да се държи от ръка, благоприятства за определен естетически стил, съсредоточен около нестабилност и неяснота на изображението. Това, което е важно за този списък от правила, е неговият предимно технически и формален характер; буквално в тях не присъстват политически увещания или изобличения на други филмови творци; това е по-скоро вид скромно ръководство „Направи си сам“; огънят на авангарда от 1960-те е смекчен от искрена практичност. С първите си успехи на фестивална сцена „Догма 95“ постепенно се глобализира: тя разшири своя пространствен обхват на разпространение, придобива известна стабилност във времето, а също така привнася своята социална плътност от Дания в други национални мрежи.

В книгата „Провокация и чистота: Догма 95“ Мет Хьорт (Hjortq, 2003, р. 2) пише, че Юите Хилден, министър на културата през 1995 г. подкрепя идеята на Ларс фон Триер. Колективът „Догма 95“ е поканен да кандидатства за субсидия, към Датския филмов институт, като за целта са подготвени 15 милиона крони. Режисьорите не кандидатстват, считайки, че подобен конкурс подкопава самата идея и осъществимостта на едно авангардно движение. За сметка на това бъдещите проекти се радват на планирано кино разпространение със съдействието на Датската радио и телевизионна корпорация, съседните държави предварително заплащат за правата на продукциите, които са предвидени да бъдат излъчени по техните телевизионни канали – пример за успешно сътрудничество и практика.

Ларс фон Триер

Творчеството на Ларс фон Триер е като учебник за екстремисти в киното. Крайно, скандално, с визуални провокации. През 1982 г. Ларс завършва режисура в Датското филмово училище. През 1981 г. той печели първа награда на Международния фестивал на филмовите училища в Мюнхен с късометражния си филм "Ноктюрно". От дебюта му през 1984 г. с „Елементът

на престъплението“ до трети сезон на сериала му „Кралството“ (2022) със завидно постоянство Триер търси истината за човека, като споделя, че доброто и злото са сиамски близнаци. „Епидемия“ (1987), „Европа“ (1991), „Порейки вълните“ (1996), „Идиотите“ (1998), „Танцьорка в мрака“ (2000), „Догвил“ (2003), „Мандърлей“ (2005), „Големият шеф“ (2006), „Антихрист“ (2009), „Меланхолия“ (2011), „Нимфоманка“ (2013), „Къщата, която Джек построи“ (2018) са колекция от кинематографични примери за това, че общественият договор се нуждае от взривяване, за да се започне отначало. Въпреки стремежите ни да бъдем добри и съвършени в делата си, императивите на социума предлагат други версии за битуване, в които личните избори се разклащат от различни обстоятелства: Пандемия, страсти, нравствен императив, войни, изчезването на Земята. Дали режисьорът ще снима по правилата на „Догма 95“ в „Идиотите“ или пък ще използва технически прием „automavision” – принцип за снимане и записване на звук, при който човешката намеса се намалява до минимум и движението на камерата се осъществява чрез компютър, той успява да ни омагьоса с радикалността на посланията си и сюжетите си. Неговото кино отдавна е преминало националния географски маркер, а участието на актьори като Катрин Денъв, Уилям Дефо, Шарлот Генсбур, Никол Кидмън, Емили Уотсън, Удо Киер, Стелан Сгарсгорд, певицата Бьорк, Дани Глоувър, Лорен Бекол, Мат Дилън, Бруно Ганц и др. в проектите му е знак за смисъла на артистичните му откровения. Във времена на политическа коректност Триер продължава да снима с типичната си безкомпромисност и бруталност това, което е важно за него. А то е, че вече не правим разлика между душа и тяло, между небе и ад, че сме страхливци и чудовища.

Тамас Винтерберг е другият хоризонт, който развива идеята за „Догма 95“ – филмите му се промушват през експеримента умело, комуникират интелигентно както с ценителите, така и с публика, която предпочита разбираеми сюжети. Обедняващото в различните по интензитет на разгръщане на таланта му творби е разрезът на социума, средствата и въздействието се различават от тези на Триер, а резултатът е съсредоточен около същността на датското общество – при наличие на висок стандарт, броят на хуманистите не е правопрпорционална величина. На 19 години

Винтерберг постъпва в кинематографическото датско училище Националната академия в Копенхаген и се оказва, че е най-младият студент. Дебютният му филм „Последен рунд“ печели награди от фестивали в Мюнхен и Тел-Авив, а в телевизията се показва творбата му *Slaget på tasken* „Догадка“. През 1994 г. късометражният му филм „Момчето, което вървеше гърбом“ – история за способността на дете да спира времето след смъртта на първороден брат, предизвиква топъл прием сред кино гилдията и публиката, филмът е показван на фестивалите в Торонто, Клермон-Феран, взима награда от форума за късометражно кино *Nordisk Panorama*. През 1995 г. заедно с Ларс фон Триер поставя подписа си под ново концептуално предизвикателство „Догма 95“. Доказателство за хипотезата е „Празненство“ (1998) – първият „Догма“ отличник от Кан, чрез който Томас Винтерберг проблематизира няколко важни теми за датското съвремие: родителите често се провалят, колкото по-висок е стандартът, толкова по-пародоксални са идеите за разисъм, чувството за пустота и липса на обич често се замества с компромисни решения, от които страдат членовете на семейството, да искаш да бъдеш добър е трудна, а понякога и непостижима задача. „Празненство“ е изключителен пример за това, че вълнуващо кино може да се прави без особени технически трикове, но най-важното за възприемането му е автентичността на енергията, чувството за живота на героите. Юбилярът загубва своя трон. Синът успява да разкрие тайната на добрия баща – като малки децата са сексуално малтретирани от бащата. Камерата, снимаща от ръка ни подтиква да не забравяме, че в изкуството значение имат парчетата живот. Винтерберг екранизира романа на Томас Харди „Далеч от безумната тъпна“ през 2015 г., снима сценарий на Ларс фон Триер и създава своя утопия за приятелството в „Скъпа Уенди“ (2005), съумява да изгради кино свят от журналистическия материал в книгата на Робърт Мур „Време за умиране“ и да удави публиката в катастрофата на едно безмислено разделение между държавите чрез филма си „Курск“ от 2018 г. В тези творби макар и с различен успех, Винтерберг ни показва другото си лице на режисьор, владеещ емоциите на зрителя. Той наблюдава честно нравите в „Подводница“ (2010), „Ловът“ (2012), „Комуната“ (2016), „Още по едно“ (2020). Във филмите му открояващи роли правят датските актьори Мадс Микелсон, Трине Дюрхолм, Паприка Стайн,

Улрих Томсен, Томас Бо Ларсен, Ларс Ранте. По подобие на Ларс фон Триер, Винтерберг работи и със звезди от европейското и холивудското кино като Лея Сейду, Матиас Шьонертс, Колин Фърт, Джейми Бел, Кери Мълигън, Шон Пен, Хоакин Финикс, Клеър Дейнс, Бил Пулман и др.

Струва си да разграничим какво е „Догма 95“ за своите най-ярки създатели. За Ларс фон Триер „Догма 95“ е провокация, а за Томас Винтерберг е експеримент. Осъзнавайки, че животът е тотален експеримент, ние постигаме екзистенциалната си свобода. В киното на Винтерберг експериментите са винаги с морално стойност. Дълоко в душата си той е традиционалист, търсещ етическите параметри на съществуването ни.

Сьорен Краг-Якобсен е ветеранът в четворката от режисьори, изобретили десетте правила на „Догма 95“. Започва своята артистична кариера като музикант през 1975 г., когато издава първия си диск „Motorvjen“. Завършва кинообразованието си в Прага. След дипломирането си се завръща в Дания, където започва работа като режисьор в телевизията и пише сценарии. Дебютът му в киното е през 1978 г. с филма „Искаш ли да видиш прекрасното ми пъпче?“ – романтична история за първите стъпки в любовта. Филмите му за деца: „Гуменият Тарзан“ (1981), „Сянката на Еми“ (1988) и „Дъжд от злато“ (1988) имат голям успех в Дания, а режисьорът печели награди от престижни фестивали – Берлинале, Cinekid – Холандия, датски награди „Роберт“ и др. Сьорен Краг-Якобсен ни въвежда в света на самотни тийнейджъри, които имат нужда не толкова от храна и покрив, а от ласка, усмивка и прегръдка. Филмът „Момчетата от Свети Петър“ (1991) е селектиран за конкурсната програма в Кан. Втората Световна война, освен в този филм, присъства и в „Островът на Птичата улица“ (1997) по книгата на Ури Орлев. Филмът е високо оценен с награди от Берлинале.

Най-интересен и може би най-популярен остава филмът му „Последната песен на Мифуне“, известен като „Догма 3“, заснет през 1999 г. Филмът печели Сребърна мечка за режисура от Берлинале, както и Специалната награда на медията „Berliner Morgenpost“ за режисьорско майсторство. „Последната песен на Мифуне“ е замислен през 1997 г., когато умира японският актьор Тоширо Мифуне, с идея да се уважи неговата памет.

Режисьорът прави списък на своите нарушения, като едно от тях е, че е купил фотография, която е закачена специално във фермата на главния герой, а също така, че доста от мебелировката е преместена и променена, а за някои от снимачните сцени е ползван кран. Все забранени от „Догма“ условности. Съорен Краг-Якобсен участва като режисьор и в екипите на популярни датски сериали, сред които и излъчваният у нас първи сезон на „Борген“.

Всички филми на режисьора с главни герои деца или младежи имат успех вероятно и заради уменията на Съорен-Краг Якобсен да общува с малките актьори и да организира работния процес с лекота. Тези филми показват волята за живот на детето, откриващо своя път през изпитанията, за да израсне и съзрее. Съорен Краг-Якобсен е наставник и треньор, който въвежда децата в света на киното. Заедно извървяват успешно сложните стъпки от снимачната площадка до срещата с публиката.

Филмите, заснети от датския режисьор през периода 2003 – 2020 г., са в различни жанрове. Комедия („Скагерак), крими трилър („Това, което никой не знае“), тягостна драма („Часът на риса“). ни въвличат в истории за биохимично оръжие, самотни жени в Шотландия и изоставено дете. И все пак дали заради експеримента „Догма“ „Последната песен на Мифуне (1999) заема специално място във филмографията на режисьора. По подобие на Лбоне Шерфиг и нейният „Италиански за начинаещи“, „Догма“ експериментът на Съорен Краг-Якобсен е комедия за малките хора, които търсят близост помежду си. Син се завръща у дома след смъртта на баща си, принуден е да се грижи за своя душевно болен брат. Паралелно тази история се прелплива съдбата на компаньонката Лива, която е принудена да търси спасение, заради постоянни телефонни заплахи. Назначена за икономка във фермата на двамата брята, тя печели симпатията им. Мифуне е нещо като Дядо Коледа или Торбалан, който живее в мазето и ако някой не слуша, самураят ще го накаже. „Последната песен на Мифуне“ показва, че правилата на „Догма 95“ са вид бягство от познатото и обичайното, и режисьорът го потвърждава в интервюта: „Ларс фон Триер ме беше попитал дали не съм уморен от тежки машини и от чакане на лампи и кранове. Да, бях уморен. Един ден срещнах него и Винтерберг, които ликуваха и бяха направили стилово упражнение, при

което нищо не трябваше да се изчислява¹⁰. В същото интервю Якобсен казва, как благодарение на Манифеста, датската кинематография се променя – филмите могат да се правят по-бързо и по-евтино. Снимачният период на „Мифуне“ трае само 240 часа, а крайният резултат е неочаквано добър – получила се е весела история за сериозни неща. „Радостта от правенето на филми се завърна след „Последната песен на Мифуне“, казва Съорен Краг-Якобсен.¹¹ С използването на ръчна камера, надписани върху стара стена с маркер имена на участниците, вместо специални титри, липсата на музика, ако не броим финалното живо изпълнение, използването на среда без специална сценография-ферма и растителност – Съорен Краг-Якобсен следва правилата на „Догма 95“, макар да си признава и някои малки отклонения от тях.

Филмите на Съорен Краг-Якобсен не изследват парадоксите, не се занимават с шока, с крайните състояния, които биха предизвикали дискомфорт в киносалона. Те не удрят зрителя, а тихо, с усмивка и приятелска прегръдка го увличат и потапят в свят, изпълнен с дилеми, прозрения, истини. Те са топли истории за победата на малкия човек, чрез които се утвърждава живота в неговата простота и чистота.

Кристиан Левринг – Енигматичният догматик

Докато помага на Датския филмов институт като доброволец по време на фестивала в Кан, озарен от магическата сила на филми като „Шофьор на такси“ Кристиан Левринг, решава да се завърне в Дания - така на осемнайсет години постъпва в датското филмово училище и работи за филмовото студио „Det Danske Filmstudie“ в Когенс Лингбай. Йорген Лет, един от големите в експерименталното датско кино, го приема в екипа си и Кристиан започва да му асистира. В киноучилището Левринг се запознава с Ларс фон Триер. Години по-късно Йорген Лет и Ларс фон Триер се събират, за да направят римейк от пет различни версии на филма „Съвършен човек“, заснет през 1967 от Йорген Лет. Документалният филм „Петте препятствия“ (2003) онагледява същността на експериментите в киното чрез преследване на определени правила. В своята професионална кариера на режисьор, Кристиан Левринг има осем игрални

¹⁰ Benjamin, K. Jeg er til livsbekræftende historier Kristeligt Dagblad. 2014 (viewed 31.11.2022). Available from: <https://www.kristeligt-dagblad.dk/>

¹¹ Пак там.

творби. Експериментът на четиримата автори на манифеста „Денят – Д“ е развит в телевизионен формат.

„Кралят е жив“ (2000) „Догма 95“ упражнението на Левринг е селектирано в „Особен поглед“ - Кан. В него участват утвърдени имена от американското и европейско кино като Дейв Броди, Дженифър Джейсън Лий, Брайън Джеймс, Брус Дейвисън и френската актриса Роман Боранже. Горният ракурс към малките къщи в пустинята, траекторията на снимките над дюните са част от примерите за ползване на друг инструментариум, освен ръчната камера. „Кралят е жив“ съчетава повече от една история. Изоставени в пустинята пътешественици разиграват „Крал Лир“, докато заучават репликите те се опитват да преодолеят страсти и изпитания. Ако съпоставим „Кралят е жив“ с другите три експериментални филма на „Догма 95“, филмът на Левринг притежава най-силен интелектуален заряд, поради своята структура и послания. Може би чрез „Кралят е жив“ Левринг подсказва, че правилата на Манифеста са опит за форматиране на киното, екзотична хрумка, заради която Холивуд ще обърне внимание на датското кино или поне на Ларс фон Триер. Левринг подобно на Хераклит разсъждава, че всичко се променя – манифестите полагат основата, за да бъдат забравени по-късно и да се превърнат в руини, които с любопитство преоткриваме.

„Предназначението“ на Левринг (2002), е вид продължение на „Догма“ експеримента „Кралят е жив“. Сценарият е написан от Левринг и актрисата Джанет Мактиър, която играе една от централните роли във филма. През миналия век предприемачи с дух на авантюристи заживяват в джунглите, за да изградят малки общности в осигуряване на ценния ресурс. Тук всеки е срещу всеки и това нагнетява обстановката. Прекриват се моралните граници заради пари и власт. Лудост, пороци, болест, обединяват съдбите на персонажите в общата им трагедия. По отношение на операторската работа в „Предназначеното“ се усеща влиянието на „Догма 95“ – камерата снима от ръка и често създава усещането, че героите ще се сблъскат. Във филма няма оригинална авторска музика – в определени епизоди Уилям пуска своя грамофон. Левринг и Мактиър създават ноар приказка за любовта. В детството си Левринг е запленил от уестърните. След време на мрачни, трудни филми като „Кралят е мъртъв“ (2000), завръщането към особен вид простота е добър

преход и „Спасението“ от 2014 г. съумява да насочи любопитството на публиката към киното на Левринг, защото в него участват датски и английски актьори, а присъствието на Мадс Микелсен като Джон е магнетично. „Много исках да направя митичен класически уестърн“ – споделя Кристиан Левринг.¹² Отмъщения, смърт, разплата и Ева Грийн, която забележително се справя с ролята на няма жена – без думи, но със заразяващо присъствие.

Общият проект на четиримата режисьори „Денят – Д“ (2000) ни въвежда в студиото, където Ларс фон Триер, Томас Винтерберг, Сьорен Краг-Якобсен и Кристиан Левринг се уговарят, кой в какъв момент да дава инструкции на своя герой. Всеки от тях отговаря за персонаж от филма. Героят на Левринг е Карл, датчанин на средна възраст, който организира групата по ограбването на банката. Идеята на проекта е: зрителят да е петият режисьор, организиращ последователността на историите според личните си потребности и възприятия. През 2001 г. излиза редактирана версия, наречена „Денят – Д – завършен филм“, съставена от филмите на всеки режисьор. Филмът следва стриктно правилата на „Догма 95“, като всмуква зрителя в своята суматоха – героите идват от различни точки на Копенхаген, за да влязат в банката. Празничното вълнение, фойерверките обогатяват очакването с напрежение. Касата е празна. Догма“ правилата се просмукват в съспенса на филма от една страна, а от друга, благодарение на този кинематографичен хаос, зрителят осъзнава, че посрещането на Нова година, приготвянията, фойерверките, официалните дрехи, шампанското са патетични подробности от пейзажа, които предизвикват смях и иронични бележки.

Оке Сандгрен – герои между мечти и сътресенията

Оке Сандгрен завършва режисура като възпитаник на Националното филмово училище в Дания през 1982 г. Преди филмовото училище в Дания, Сандгрен има диплома, свързана с теория на киното в Стокхолмския университет. От дебютния си игрален филм „Чудото във Валби“ (1989 г.) до днес Оке Сандгрен работи като режисьор, сценарист и продуцент.

¹² Лященко, В., Кристиан Левринг: „Не вижу смысла снимать артхаусный вестерн“, Искусство кино, 2014. [прегледан на 10 November 2022]. Достъпен на: <https://old.kinoart.ru/archive/2014/11/kristian-levring-ne-vizhu-smysla-snimat-artkhausnyj-vestern>.

Сандгрен е сценарист и режисира филма „Истински човек“ (2001), в стилистиката на „Догма“, а през 2005 г. снима политическия трилър „Мухи на стената“, където ключът към визуалните решения е правило от манифеста на догматиците. Оке Сандгрен е продуцент на „Стрелецът“ - филм от творческата биография на Анет Олесен, а също и така е продуцент на един от най-успешните датски фестивални отличници „Реконструкция“ на режисьора Кристофър Бое. През 2014 г. Оке Сандгрен е назначен за филмов комисар в Датския филмов институт.

Оке Сандгрен снима няколко творби, посветени на децата. „Чудото във Валби“ (1989), „Прашката“ (1993) са истории, в които малките успяват да намерят своето място сред големите, докато играят и невинно грешат.

„Да обичаш някого“ (2007) е последният засега филм на Оке Сандгрен като режисьор. Темата на филма за съжаление винаги е актуална – домашното насилие. Насилникът изтърпява наказанието си, а жертвата отново се връща към познатия статус. Филмът предизвиква интересен дебат в родината на Оке, оказва се, че девет от десет насилника, подложили се на терапия срещу своята агресия имат положителни резултати. С добър психологически разрез на поведението на персонажите. На ръба между драмата и мелодрамата филмът на Оке Сандгрен задържа вниманието на зрителя.

В „Истински човек“ (2001) се съдържа всичко, към което „Догма 95“ се стреми. Същевременно финалът на филма предсказва и развитието на „Догма“. Как се става истински човек, ако не си жив? Оке Сандгрен задава този въпрос заради претенцията на обществото, че има ясни отговори за съществуването ни. Шестгодишната Лиза е изобретила невидим приятел, за да компенсира факта, че родителите ѝ винаги са толкова заети. След автомобилна катастрофа приятелят се материализира. Млад мъж без майчин език и национална идентичност, но с изключително желание да учи е хвърлен в живота. Оке Сандгрен развива интересна концепция след авантюрата си „Истински човек“ - Nordisk Film, представя през 2003 г. собствената си идея за бързо продуцирани нискобюджетни филми, т. нар. програма Directors Cut (саркастично описвана сред филмовите хора като „Догма без правила“). „Философията зад Directors Cut беше: „колкото по-евтин е филмът, толкова

по-добър е филмът.“ Сандгрен казва: „Идеята е, че целият процес около създаването на филм трябва да се ускори. Снимките трябва да отнеме около шест седмици и да се провеждат в реалния свят, така че да избегнем всички скъпи декори. Но противно на „Догма“, ние не сме направили никакви ограничения в нашата концепция, освен това, че трябва да бъде евтино. Затова харесваме цялата модерна техника, която може да ни помогне да правим зрелищни филми. Резултатът е четири датски филма и един шведски.“¹³ Логично е да се направи връзка между пораждането на тази практика и придобитият опит на Оке по заснемането на „Истински човек“, защото осъзнава кои точки от Манифеста, могат да се употребяват извън параметрите на „Догма 95“.

Оке Сандгрен спазва правилата на Манифеста педантично, единствено на финала на филма използва музикална композиция - оригинална авторска музика. Камера, осветление, игра, декор, шум на средата са в стандартите на правилата, дори много повече от това, което виждаме при Томас Винтерберг и Ларс фон Триер. „Догма 95“ вдъхновява следващия проект на режисьора „Мухи на стената“. Четири години след „Истински човек“, Оке Сандгрен разказва за корупционните практики в управлението и за дейна журналистика, която търси истината с цената на всякакви средства. Целият филм е решен с камера в ръка, познат прием. По този начин Оке Сандгрен реализира своята втора „Догма без правила“. Филмите на Оке Сандгрен са доказателство, че правилата могат да бъдат предизвикателство, мотивация за предприемането на рискове. Режисиращ предимно попадащи в мейнстрийм потока творби, Оке Сандгрен съумява да сътвори филми с експериментален, дори преднамерено подчертан „Догма“ – стил.

Жените режисьорки в „Догма 95“

В тази част на изследването се открояват три очарователни възпитанички на Датското кино училище, които имат богата творческа биография и също така участват в експеримента „Догма“. Филмите в стилистиката на „Догма 95“, заснети от Лоне Шерфиг, Анет Олесен и Сузане

¹³ Бекк, R., 2008. Sandgren: „Voldelige forhold er ofte mere passionerede“, [online]. [viewed 08 Mart 2023]. Available from: https://politiken.dk/kultur/film_og_tv/art4728694/Sandgren-%C2%BBVoldelige-forhold-er-ofte-mere-passionerede%C2%AB

Биер демонстрират не само умения, а и талант да се изгражда вълнуваща история в режим на технически ограничения, обусловени от автора - той организира като статус творческия екзистенц - минимум.

3.1 Лоне Шерфиг – романтичният „Догма 95“ хоризонт

Филмът на Лоне Шерфиг „Италиански за начинаещи“ (2000) е първият с жена режисьорка в стила на „Догма 95“. Лоне ни въвежда в света на обикновените хора от малкия град, търсещи обич. С уроците по италиански език те разнообразяват скучното си ежедневие и сътворяват малък остров на надеждата за заслужено късче щастие. Преди да завърши Датско висше кино училище през 1984 г., Шерфиг има възможност да учи в Сорбоната. В дебютния ѝ филм „Пътешествие за рожден ден“ (1990) главният герой става на 40 години и със своите приятели празнува като отива на екскурзия в Полша. Във филма се открояват характерните черти на бъдещите ѝ творби: лекота и деликатност, всички търсят хармонията и любовта. „Италиански за начинаещи“ напълно съответства на правилата на догматиците. Разбира се, не е сниман на лента, а с дигиталната камера, но структурата, работата със светлината, озвучаването, създаването на сценария - изцяло дело на Шерфиг и т.н. компоненти от „Догма 95“ са намерили своето място във филма. Внезапната смърт на преподавател по италиански сближава група от седем курсисти. Всички жадуват да намерят своята половинка, но са притихнали в копнежи по другия. Спасението е в пътуването към Италия, към непознатото, към сладостта на романтиката. Колкото по-силно мечтаят героите на Шерфиг, толкова по-симпатични ни стават със своята непохватност, искреност и чистота.

В интервю за „Литературен вестник“ Шерфиг казва следното: „в този филм много неща, които обикновено решавам аз, бяха решавани от другите. Например костюмите. Актьорите идваха за снимки, облечени в някакви дрехи и казваха: "Ето така изглежда героят ми" (Атанасова и Симеонов. 2001). Имаше една сцена във Венеция, в която по сценарий трябваше да грее слънце. Но заваля и аз промених сцената. Но пък всичко става по-лесно, защото работата на режисьора е непрекъснатата поредица от решения, постоянно трябва да правиш избор. А когато работиш с "Догма", има много решения, които не се налага да вземаш. Просто приемаш избора на изпълнителите.“ (Атанасова и

Симеонов. 2001), а в интервю на руския кино критик Антон Долин, Лоне продължава да анализира мястото на „Догма 95“ в изграждането ѝ като творец по следния начин: „Догма ми предостави възможността да създам нещо абсолютно мое. Тук никой не ми е влиял, имах пълната свобода на работа“ (Долин, 2019). По-долу четем също така: „Догма“ направи моя филм истински, правдив. Именно „Догма“. Често ме питат как бих реагирала, ако се снима римейк на „Италиански за начинаещи“? Не съм против, но считам, че благодарение на „Догма“ драматургичните недостатъци се превърнаха в ефект. Например в църквата не звучаха музикални меси, както си му е редът, а това е направено заради правилата на „Догма“, т.е. във филма има детайли, съобразени с правилата, които при други обстоятелства нямаше да имат смисъл.“ (Долин, 2019). Лоне Шерфирг не снима повече по правилата на „Догма 95“ след „Италиански за начинаещи“, но за нея всеки филм благодарение на „Догма 95“ се превръща в спонтанна красота!

Как се прилагат правилата на „Догма 95“ във филма на Лоне Шерфирг? Снима се от ръка. Начинът на изписване на екипа е с ръкописни букви без титри, подложени на видеообработка. Удостоверението „Догма“, че филмът е заснет по правилата присъства в началото на филма. Няма музика, ако не броим композицията при финалните надписи и пеенето на Олимпия, докато кара велосипед. Актьорите импровизират и стоят естествено пред камерата. По отношението на средата локациите са малко и запомнящи се: църква, ресторант, хотел, фризьорски салон и болница, залата за уроци по италиански. Оказва се, че нискобюджетният експеримент е един от най-печелившите филми на Шерфирг. При съпоставка на разходите и приходите, ситуацията се променя при англоезичните ѝ заглавия и особено след номинирания с три Оскара филм „Съзряване“ – „An education“ (2006). „Италиански за начинаещи“ е с 21 награди и 22 номинации, като само от Берлинале при наличие на пет номинации се завръща с 4 награди от фестивала - Сребърна мечка, Награда на екуменическото жури, Награда FIPRESCI, Награда на читателите на "Berliner Morgenpost".

Другите филми на Лоне Шерфиг

„Уилбър иска да се самоубие“ (2002), „Като у дома“ (2007) „Съзряване“ (2009), „Винаги в същия ден“ (2011), „Клубът на бунтарите“ (2014), „Тялото най-добро“ (2016) и „Добротата на непознатите“ (2019) са заснети след включването ѝ в експеримента „Догма 95“. С изключение на „Като у дома“ филмите са англоезични и са копродукция между няколко партньори-Франция, Англия, САЩ, Швеция и Дания. Повечето от тях запазват посоката на емоции от „Италиански за начинаещи“. Някои като „Винаги на същия ден“ и „Клубът на бунтарите“ са екранни адаптации на литературни произведения-роман¹⁴, пиеса¹⁵. Във филмите ѝ участват звезди като Кери Мълигън, Алфред Молина, Ема Томпсън, Питър Саарсгаард, Розамунда Пайк, Ан Хатауей, Джим Стърджис, Бил Най, Тахар Рахим, Кейлъб Ландри Джоунс и др. Филмите на Шерфиг са мъдри и красиво заснети, предлагат на зрителя романтика, емпатия и вяра, че хармонията е възможна. С леки изключения в тях диалогът е премерен, закачлив, персонажите са симпатични мъже и жени, които притежават разнородни таланти и от тях можем да научим нещо за живота, без да ни сочат с пръст кое е правилно и кое не струва. И въпреки че светлият хумор преобладава, в киното ѝ откриваме пронизващо чувство за трагизъм. Тук „малките хора“ са най-главните герои!

3.2. Анет Олесен - киното като морален коректив

Филмите на Анет Олесен се различават от творбите на Лоне Шерфиг – в сюжетната линия Анет изследва социални теми, анализиращи датската действителност. Анет тръгва от частния случай, а на финала на всяка история ни предлага обобщение за света, в който пребиваваме. Анет Олесен завършва Датското филмово училище през 1991 г. Тя е режисьор и сценарист на редица късометражни филми, игрални филми и телевизионни продукции, сред които нейният международен пробив е с „Малки злополуки“ (2002), „В твоите ръце“

¹⁴ „Винаги в същия ден“ е филмова адаптация на едноименния роман от Дейвид Никълъс. Книгата през 2010 г. предизвиква фурор сред англоезичната критика с продадените си над 650 хиляди копия. „Винаги в същия ден“ е филмова адаптация на едноименния роман от Дейвид Никълъс. Книгата през 2010 г. предизвиква фурор сред англоезичната критика с продадените си над 650 хиляди копия.

¹⁵ Лоне Шерфиг адаптира пиеса на Лора Уейд за „Клубът на бунтарите“.

(2004) и „Малкият войник“ (2008) са сред акцентите на Берлинале. Последният ѝ филм, „Въпрос на доверие“, има световна премиера в Tribeca през пролетта на 2022. Освен, че режисира, Анет Олесен е преподавател в Националното филмово училище на Дания, член е на борда на датските режисьори и на Националната телевизия TV 2. А от тази година е един от комисарите-консултанти в Датския филмов институт- тя е от екипа, който помага на кандидатите за субсидия към филмовия институт.

„Чрез „Малки злополуки“ разработих начин на работа с актьори, който идеално хармонизира с подхода на „Догма 95“. „Малки злополуки“ ме научиха, че дълбоката връзка на актьора с героя почти винаги е по-интересна от личното ми мнение за този герой. Ако актьорите са работили старателно върху своите герои, тогава тяхното разбиране за героя се превръща в онзи начин да гарантирам, че изпълненията във филма, а оттам и филмът, имат известна истинност и автентичност. Не е нужно да съм всезнаеща като режисьор. Не е нужно да знам всичко за всеки герой или за историята. Правилата на „Догма“ подкрепят този подход към режисурата - споделя Анет Олесен. (Danish Film Institute. 2012). „Малки злополуки“ е носител на наградата „Син Ангел“ от Берлинале, а „Малкият войник“ на 4 награди от фестивала във Валядолид. „Малки злополуки“ Анет започва своя диалог с публиката за семейството и неговите малки и големи кризи - от кухнята в дома, до страховете, свързани с престъпността, темата за аборта и т.н.

„Да се занимаваш с кино като режисьор е предизвикателство, съсредоточено в обстоятелството, че не трябва да се повтаряш. Най-забавното е да предефинираш така нещата, че дори и да не си подготвен, да съумееш да се справиш с трудностите. Например едно от правилата на „Догма“ изисква липсата на специално подготвен реквизит, ето липсата на един рафт или бюро в ситуацията на снимките на „Малки злополуки“ ми предложи провокация - как една среда да изглежда по различен начин, съобразявайки се с правилото. Възниква въпросът: как да го снимам, за да не изглежда плоско?“ (Philipsen, H. (2004).

„Догма 95“ предлага възможност за докосване до автентичност при изграждането на персонажите. За тази автентичност и реалността Анет споделя

в разговор с младата изследователка Хейди Филипсен следното: „Да приемем, че в датското кино няма толкова пари, както е в блок бастърите. Тогава се насочваме да правим филми, изпълнени с реализма на ежедневието-така постигаме също добри резултати, вместо да се чудим откъде да намерим хобити, за да пръцкат в страната на чудесата. Имаме голям късмет, че можем да „приближим“ ежедневието ни и така да открием нашия свят. При условие, че имахме проблеми с финансирането на филми, „Догма 95“ зададе свои параметри, които заобикалят нервите и отговор на въпроса как да се осигури бюджет от 60 или 100 милиона. И тогава си казваш, че всъщност имаме много пари и ни остава само да произвеждаме кино. Начинът, по който живеем или не живеем заедно, тези драми на делника, тяхната автентичност всъщност струват цяло състояние. Ние се отдалечихме от историята, от 70-те, 80-те, 90-те и вероятно с тези правила успяхме да се приближим към човешките взаимоотношения“. (Philipsen, H. (2004). В „Малки злополуки“ семейството е акцентът, центърът на историята. Смъртта на майката и разпадането статуса са посоки за развитие на сюжета, но по подобие на „Празникът“ на Томас Винтерберг и в „Малки злополуки“ има скрита нишка, тайна, а може би само подозрение. Оказва се, че баща и дъщеря са в по-специфични от обичайното отношения, дали?

„В твоите ръце“ (2004). Две силни жени, Анна (Ан Елеонора Йоргенсен) и Кейт (Трине Дюрхолм), се срещат зад вратите на женски затвор. Анна е току-що дипломирала се за свещеник, а Кейт е в затвора заради ужасно престъпление. Във всички филми, които са снабдени с „Догма“ удостоверение, прави впечатление формата на кадъра, съотношението на кадъра 4:3, също така и начина на разполагане на шрифта на титрите - сякаш е написан на ръка, напуснал илюзията, че трябва да изглежда зашеметяващо като комерсиален продукт. „В твоите ръце“ носи подобни характеристики.

Другите филми на Анет Олесен

Напускайки параметрите на „Догма 95“, но с развитие по посока на т.нар. етос „Малкият войник“ (2008) представлява постфеминистично есе върху „Шофьор на такси“. Лоте (Трине Дюрхолм) е бяла жена, а Лили (Лорна Браун) е от Нигерия. Белият човек е този, който доминира, експлоатира, а хората с другия

цвят са слуги на белия, в случая Лили е проститутка, която работи за фирмата на бащата на Лоте. Лоте е платен войник, но сбогувала се с униформата. Намира работа като шофьор при баща си, оказва се, че тя трябва да охранява и вози любимата проститутка на своя родител. Между двете жени пламва особена искра, в резултат на общо премеждие.

Моралният императив намира повод за развитие в зрелищния екшън „Стрелецът“ (2013). Главните герои са журналистка и снайперист. Всеки със своята кауза и безспорно всеки отстоява своята идея за справедливост и истина. Тук основният въпрос е, ако за спасението на милиони трябва да умрат пет-шест души, дали смъртта им може да се оправдае? Разгневен геофизик установява наличието на екологична катастрофа при наличието на нова договореност между правителствата на САЩ и Дания за нефтени сондажи в североизточната част на Гренландия. Той постепенно започва да организира акции, които насочват вниманието на обществото към проблема. Анет Олесен критически преосмисля чрез средствата на киното обществения живот и мястото на Дания в пейзажа на ЕС.

„Въпрос на доверие“ от 2022 г. е последната творба на Анетк Олесен, в която зрителят е свидетел на пет истории, развиващи се едновременно без връзка между персонажите. Обединява ги темата за доверието. Пет разказа са в основата на сценария. „Въпрос на доверие“ е продуциран от Йонас Фредериксен за Nimbus Film с подкрепата на Датския филмов институт. Идеята идва от проект между датски и американски икономисти, изследващи живота в Дания и Америка. Американските учени задават въпрос на своя колега: как Дания постига своя разцвет, като не притежава полезни изкопаеми, няма петрол, няма диаманти, защото тогава Дания е богата. И той отговорил с анекдотично, че в Дания хората живеят в доверие. Датчаните имат термин за това - икономика на доверието. В подобно общество няма нужда от контрол, корупцията е относително по-малка от тази на други европейски страни. Анет поставя задача случките трябва да се развиват в рамките на 24 часа. В жанрово отношение историите предлагат различни подходи на интерпретиране на темата: трилър, комедия, мелодрама и пр. Морални дилеми в полюсни ситуации - доверието се оказва крехка категория, но въпреки пропукванията има нещо, което движи битието на героите - идеята за смисъла да бъдеш с

другия, да го поддържа, дори в грешките. Във „Въпрос на доверие“ Анет Олесен продължава изследването за морала на датчаните.

3.3. Сузана Биер - между авторското кино и Холивуд

Сузана Биер като фокусник преминава през различни жанрове и модели на снимане. В Холивуд нейната работа се възприема като авторско кино, докато в Дания като мейнстрим. Може би тези възприятия на датската критика и публика са резултат от обстоятелството, че в последните години името ѝ попада в светлините на прожектора около сериали и световно известни актьори. При съпоставка на тематичните предпочитания в творбите ѝ се откроява семейството като ценност, чийто организъм е подложен различни изпитания. Една от основните причини е в биографията на Сузана Биер. Тя е с еврейски произход, което предполага всички онези белези: обременяващи или пък съдействащи за развитието ѝ като творец. След гимназията, Биер обновява принадлежността си към корените и учи изкуство в Академията за изкуства и дизайн Бецалел в Йерусалим. По-късно тя заминава за Лондон, за да изучава архитектура и на финала се завръща в Дания, където финализира своето образование в Националното филмово училище през 1987 г. „De Saliges“ (1987), дипломният филм на Биер, печели първа награда на фестивала за филмово училище в Мюнхен и впоследствие е разпространен от „Channel Four“ Биер прави пробив в родната си Дания с филма „The One and Only“ през 1999 г. - романтична комедия за крехкостта на живота, филмът печели наградите на Датската филмова академия, а Биер интензивно работи с актрисата Паприка Стайн. „Отворени сърца“ (Open Hearts, 2002) носи на Биер по-широко международно признание. Биер и Андерс Томас Йенсън са сценаристи на „Отворени сърца“ или по-известен в Дания като „Elsker dig for evigt“. Той е проницателно и болезнено изследване на прекъснати животи и взаимосвързани трагедии. Създаден съгласно правилата на „Догма 95“, филмът бележи развитие към по-минималистична естетика. След „Отворени сърца“, Биер снима мъчителния Brødre („Братя“, 2004) и емоционално ангажиращия „Efter Brylluppet“ („След сватбата“, 2006), номиниран за най-добър чуждозичен филм за наградите Оскар през 2007 г. След първия си американски филм, „Нещата, които изгубихме в пожара“ (2008) с участието на Бенисио дел Торо и Холи Бери, Биер печели Оскар за най-добър чуждозичен филм за „В един по-

добър свят“ (2010). През 2012 г. тя се завръща към комедийния жанр с датския хит *Den skaldede frisør* („Любовта е всичко, от което се нуждаем“) с участието на Трине Дюрхолм и Пиърс Броснан. А през 2014 г. Биер режисира втория си американски игрален филм, тъмна романтична драма „Серена“ с участието на Дженифър Лорънс и Брэдли Купър, и малко след това последва датската драма „Втори шанс“ с участието на Николай Костер-Валдау, Улрих Томсен, Николай Ли Каас и Мария Боневие. С „Кутия за птици“ от 2018 г., излъчван по Netflix Биер прави завой към хорор естетиката, а актрисата Сандра Бълок се потапя в ново актьорско амплуа, различно от романтичните комедийни роли, в които сме свикнали да я гледаме. Под влиянието на манифеста „Догма 95“, Биер режисира филма „Отворени сърца“ през 2002 г. Тя получава наградата на международната критика на Международния филмов фестивал в Торонто през 2002 г. и доказва, че „Догма 95“ е съзряла в мощен кинематографичен език, умело улавящ истинските емоции, създадени от екстремни преживявания. Филмът печели наградите „Бодил“ и „Робърт“ за най-добър датски филм през 2003 г. Камерата снима без стативи, без помощни средства - т.е. ръката държи камерата. Фигурата на режисьора липсва - не се изписва. За разлика от други „Догма“ филми, този има специален музикален саундтрак „*Anggun - Elsker Dig For Evigt*“, съдържащ 9 композиции, композиран от съпруга на Сузане Биер Йеспер Униг Лейснер. В началото около 30 секунди и във финала на филма около 2 минути звучат две композиции от албума на филма. Екранът отново е форматирен и разположен в центъра на зрителното поле. Има техническа намеса в цветовете параметри в началото и при финала на филма, пешеходците са обработени с програма и се получило усещането за движещи се негативи, като че ли околният свят свети - душите светят. Може би това са хората с „отворени сърца“. „Догма“ удостоверение в началото на филма липсва.

„Братя“ е встрани от „Догма“, след заглавието е изписано, че това е „един филм на Сузане Биер“. Във филма има убийство и насилие - т.е. нарушаване на „Догма“ правило - Микаел е принуден да убие колега, за да се спаси, а у дома се превръща в насилник. Янник братът на Микаел излиза от затвора, изтърпял присъдата си за банков обир, по-късно изрядният, дисциплиниран майор признава своя грях пред съпругата си Сара на свиждане в затвора. Филмът изневерява на правилото за ненасилие, но пък е заснет от ръка, зрителят

забелязва специфичната екранна визия: от центъра към краищата на кадъра има замъгляване и героите са разположени сякаш в рамка. В „След сватбата“ (2006) Якоб работи в сиропиталище в Индия, където се грижи за сирачета, не харесва модерният свят, но заради възможността да намери финансова подкрепа от Юрген се завръща в Дания. Юрген го кани на сватбата на своята дъщеря, където открива, че съпругата на Юрген е Хелене, с която преди две десетилетия Якоб е имал връзка. Якоб разбира, че той е бащата на Анна. В „След сватбата“ редуването на едър план, с общ и среден е с изключителен ритъм. По отношение на правилото за естеството на декора - всичко в Индия е част от битието, улицата, боклука, ровенето из кофите, рикшите - автентичност и неподправеност. Филмът е без „Догма“ удостоверение, въпреки, че за зрителя въздействието му е като „Догма“. В „След сватбата“, „Братя“, „В един по-добър свят“ (2010), мъжът се отправя отвъд границата на семейството, отвъд границата на родното място в друг, трети свят, за да разреши чужди кризи, но завръщайки се у дома се оказва без сили за разрешаване на личните проблеми.

4. Сериалите в творческия път на режисьори от „Догма 95“

Режисьорите от „Догма 95“ тръгват с идеята, че датското кино училище задължава, изисква дисциплина и повтаряне на преподавани клишета. Манифестът „Догма 95“ и киното, което се ражда под диктовката на правилата се оказва за т.нар. догматици лъч светлина - „Догма 95“ е артистична приумица на творци, които си разрешават да правят фокуси с датското кино, при това с международен, фестивален отзвук. Ларс фон Триер, Анет Олесен и Сузане Биер освен, че са изявени лица на направлението „Догма 95“, се открояват с работата си върху продукции за малкия екран. Те са различни като характер и колорит: Ларс фон Триер е ексцентрикът, Сузане Биер предизвиква възхита в Америка с работохолизма си, а Анет Олесен изследва политическия и социален пейзаж на Дания.

През 1994 г., ексцентричният датски режисьор **Ларс фон Триер** заедно с колегата си Мортен Анфред предприемат сюрреалистично пътуване в света на хора и призраци, обитаващи на странно място – болница Rigshospitalet в Копенхаген, наречена “Riget” („кралството“). Видения, сънища и реалност се преплитат до неузнаваемост, след като е изгледал първия сезон на „Кралството“

зрителят е обладан от неистово желание да види новите приключения на докторите Стик Хелмер (Ернст-Хуго Ярегорд), Мортен „Моге“ Моесгаард (Питър Мигинд), Ригмор Мортенсен (Гита Норби), Пале Бондо (Баард Оу) и госпожа Сигрид Друссе (Кирстен Рофелс) – „танцуващата“ с демони пациентка. До появата на „Кралството“ Триер е заснел игралната трилогия „Европа“ („The Europe Trilogy“): „Елемент на престъплението“ (1984) г., „Епидемично“ (1987) г. и „Европа“ (1991) г. Вторият сезон на „Кралството“ се появява през 1997 г., Ларс фон Триер все още не е заснел филма „Идиотите“, но вече е предизвикал скандал в Париж, замервайки зрители и режисьори от ранга на Клер Дени, Коста Гаврас, Абиас Киаростами, Кшищоф Зануси с червени картончета, на които е запечатал как трябва да се прави кино според „Догма 95“. Старото кино е отпадък, новото кино е „Догма 95“! Вдъхновен от сериала на Дейвид Линч „Туин Пийкс“ и френския сериал от 1965 г. „Белфегор или Фантомът от Лувъра“, Ларс фон Триер превръща болница в Копенхаген в зомби град-държава, отразяваща всички черти на съвременното общество, претендиращо, че е постигнало напредък. Ларс фон Триер подпомага един от безспорните магове в литературата Стивън Кинг при адаптацията на сюжета в подходящ формат за американската публика. През 2004 г. американският сериал „Kingdom Hospital“ е факт.

Първите два сезона се състоят от по 4 епизода, като в производството им участват Дания, Швеция и Германия. В новия сезон сериите са пет. Всяка една от тях е с продължителност от 75-80 минути. Сюжетът предизвиква любопитство с разнообразните си ситуации. Болницата е построена на интересно място - в древни времена на това място жителите на града са избелвали прането си, което подсказва, че аурата на пространството е предразположена към токсичност. „Кралството“ е в плен на демони, а Пандемията е логичен изход. Сериалът започва с две важни събития: пристигането на нов доктор - шведът Стик Хелмер и присъствието на пациентката Сигрид Друссе. Доктор Хелмер по време на операция е предизвикал вреда и неговата малка пациентка Мона загубва част от умствените си способности. Майка ѝ се опитва да докаже вината му като повдига разследване. Госпожа Друссе чрез силата си на медиум открива в асансьора на болницата странно енергийно присъствие - в „Кралството“ някога е било убито момиченце. Доктор Джутит Петерсон (Бригит Рааберг) очаква дете, като на

третия месец от бременността се ражда Голямото бебе с главата на убиеца на Мари. От покрива на болницата се вижда шведската атомна електроцентрала. „Благодаря ви, шведски стражеви кули“, е поздравът на Хелмер към ядрените реактори, „с плутоний ще победим датчанина“. Една година след първото излъчване на „Кралството“ започва строителството на моста Йоресунд, който свързва Швеция и Дания и развива нов етап от регионалната интеграция в ЕС. По-късно реакторите са изведени от експлоатация. Сериалът е сниман в традицията на едно от бъдещите правила на „Догма 95“ - камерата се държи от ръка и това прави впечатление особено при резките сцени на планове. На финала на всеки епизод Ларс фон Триер благодари на зрителите и подсказва, че лавината от странности ще връхлита и в другите серии. Двайсет и осем години след премиерата на първия сезон на „Кралството“ настъпва нова ера за героите му - първите два сезона са реставрирани, а през есента на 2022 излиза третият, чиято премиера бе на фестивала във Венеция и на Международния филмов фестивал в Торонто. За съжаление двама от водещите актьори умират: през 1998 г. Ернст Хуго Яргерод (д-р Стиг Хелмер), две години по-късно и Кирстен Ролфис - нейната Госпожа Друсе е мостът между света на живите и мъртвите.

Във третия сезон отново доброто и злото се конкурират, Карен (Бодил Йоргенсен) трябва да намери Малкият брат, превърнал се в гигантска човешка глава, да го утеши и да открие изхода към другия свят. Сатаната (Уилям Дефо) преследва героите и най-вече Карен. Научни работници от болничната конференция танцуват пред входа на „Кралството“, хванати за ръце като герои от „Седмият печат“ на Бергман, водач им е Сатаната. Призраците на болницата не преминават през правилния изход, Карен обърква посоките, болницата се срутва, Сатаната посреща своя господар - от хеликоптер слиза самият Ларс фон Триер. „Кралството“ е комедия за призраци, пациенти и лекари, предизвикваща освобождаващо въздействие - „Кралството“ се превръща в любимо шоу, а третият сезон ни убеждава, че макар и страдащ от паркинсон, Триер е в страхотна творческа форма.

„Борген“ е един от най-добрите политически сериали в Дания, чийто последен 4 сезон се появи през юни 2022 в платформата „Нетфликс“. **Анет Олесен** има участие в заснемането на повечето епизоди от първия сезон през 2010 г.

Сериалът е излъчван в много европейски държави както и в САЩ, Канада, Мексико, Южна Корея, Япония, Израел, Индия, Австралия и Нова Зеландия. Биргит Ниборг Кристенсен (в ролята е Сидсе Бабет Кнудсен) – второстепенен центристски политик – става първата жена министър-председател на Дания и през всички епизоди търси баланса между политическите интриги на своите опоненти, семейството и кариерата. Адам Прайс е съсценарист заедно с Йеппе Джервиг Грам и Тобиас Линдхолм. „Vorgen“ е продуциран от DR, датската обществена телевизия. В превод от датски „Vorgen“ означава „Замъкът“. Това е неофициалното име на двореца Кристиансборг, където се намират трите клона на датския политически механизъм: парламентът, кабинетът на министър-председателя и Върховният съд. В началото, критиците го сравняват с американския сериал „Западното крило“. През 2011 г., малко след като са излъчени първите серии, в Дания се избира първата жена министър-председател Хеле Торнинг-Шмид, в Исландия, Швеция, Финландия и Естония политическите лидери са жени. „Беше страшно забавно и много удовлетворяващо да работя в добре дефинираната жанрова линия на сериал. Това е малко като да снимате филм „Догма“: подчинявате се на набор от правила, в този случай определени жанрови конвенции.“¹⁶ Въпреки краткия срок и притеснението ѝ, дали ще успее да разработи добре епизодите, Анет все пак успява: „Но всъщност бях изненадана колко добре се получи всичко. Актьорите бяха свършили по-голямата част от работата по картографирането на миналото на своите герои. Говорих с тях за това през какво са минали героите им и какви са били мечтите им. Това се оказа много подходящо за телевизионен сериал“¹⁷.

Анет Олесен има зад гърба си още два сериала, които не са популярни за българската публика: „Банкрут“ от 2014-2015, от който снима 6 епизода и последната ѝ авантюра е „Камикадзе“. В „Банкрут“ зрителят попада на комедия, с драматични развръзки, където Томас (Мартин Бух) и Дион (Есбен Далгорд) са стари приятели в тежко финансово положение. Въпреки трудностите те се опитват да отворят ресторант. „Камикадзе“ е в платформата

¹⁶ Det Danske Filminstitut. Annette K. Olesen directs new film, 2012 [прегледан 17 юли 2022]. Достъпен на: <https://www.dfi.dk/en/english/annette-k-olesen-directs-new-film>

¹⁷Пак там.

на „НВО“ през 2021. Адаптация на романа на Ерленд Ло „Мулеум“, сериалът разказва историята на Джули, чиито родители и брат загиват при самолетна катастрофа-единственият спомен от тях е смс: „Ние се разбиваме. Обичам те. Прави каквото искаш. Татко.“¹⁸

Ако съпоставим творческата активност на **Сузане Биер** с работата на предхождащите ѝ колеги, безспорно тя има най-голям опит сред актьорската гилдия в Америка в работата по телевизионни продукции. Сериалите ѝ черпят вдъхновение от художествената литература и биографиите на известни личности. Биер насочва за първи път творческия си поглед към телевизията с режисьорския проект „Нощният управител“, премиерата на сериала е през 2016. „Нощният управител“ е адаптация на романа на Джон Лео Каре с участието на Хю Лори и Том Хидълстън в главните роли.

„Отмяната“ (2020). Сериалът е създаден по романа на Джийн Ханф Корелиц “You should have known”. В света на уважавана фамилия - детският онколог Джонатан Сакс (Хю Грант), жена му, психотерапевтката Грейс Фрейзър (Никол Кидман) и синът им Хенри Сакс (Ноа Джуп) се случва брутално убийство. По време на престъплението Джонатан изчезва, оставяйки телефона си вкъщи. Бляскавият свят на Грейс се разпада, когато научава, че съпругът ѝ е имал афера с майката на негов пациент и че именно тя е жертвата на жестокото убийство. В интервю за „New York Times“ британският актьор Хю Грант споделя, че той самият вече е искал да напусне типичните романтични роли. "Чувствам се по-комфортно да играя персонаж, който е далеч от предишните ми версии. Това беше тема, която дискутирахме и със Сузане Биер - тя искаше да изиграя едновременно предишния и сегашния Хю Грант - променящият се“¹⁹. Сузане Биер споделя: "Колко може да е забавен този тип. Хората ще кажат: Не, убиецът не може да е момчето от "Нотинг Хил" или от "Наистина любов". Той не би могъл да замахне 14 пъти с чук в лицето на някого."²⁰ Величествена в своята вещерска красота, в този минисериал Кидман се връща към образа си от

¹⁸ Пак там.

¹⁹ Vineyard, J. Hugh Grant and David E. Kelley Discuss the ‘Undoing’ Finale, 2020 Kelley, who created the murder mystery, and the star Grant also tie up some loose ends. [прегледан на 17 юли 2022] Достъпен на: <https://www.nytimes.com/2020/11/30/arts/television/the-undoing-finale-hugh-grant.html?searchResultPosition=1>

²⁰ Пак там.

"Широко затворени очи" на Стенли Кубрик, където играе също привлекателна съпруга. "Отмяната" се превърща в хитов сериал с многомилionни гледания по цял свят именно заради въздействието си в отрязъка от седемте дни, в които зрителите очакват следващия епизод.

През пролетта на 2022 г. Сузана Биер изненада отново своята публика със сериала „Първата дама“. Главните роли са поверени на актрисите Мишел Пфайфър, Джилиън Андерсън и Виола Дейвис. Звездата от „Досиетата Х“ Джилиън Андерсън е в ролята на съпругата на 32-ия президент на САЩ Франклин Делано Рузвелт – Елинол, а Мишел Пфайфър влиза под кожата на една от най-ексцентричните и скандални жени, прекрачвали прага на Белия дом – Бети Форд. Виола Дейвис играе Мишел Обама. Сузана Биер обеща на зрителите „истинско телевизионно бижу“²¹. Невероятно е, че Сузана Биер е една от малкото режисьори, които се радват на доверието да режисират цял сезон. Първият сезон на телевизионната продукция започва с 1933 г., когато племенницата на 26-ия президент Теодор Рузвелт - Елинол Рузвелт, застава гордо до съпруга си Франклин Делано Рузвелт. Близкото приятелство на Елинол и легендарната авиаторка Амелия Еърхарт дава повод да се говори, че дружбата им е любовен флирт. Ролята на Франклин Рузвелт е поверена на актьора Кийфър Съдърланд, за когото режисьорката Сузана Биер не пести суперлативите си. „Трябва да призная, че работата върху първия сезон на „Първата дама“ ме вдъхнови особено много, защото усетих силата на жени, които избират не просто да бъдат първи дами до съпрузите си, а първи дами, които искат да оставят следа в живота на другите!“²² И докато историите на Елинол Рузвелт и Мишел Обама са изпълнени с обществени и светски събития, фокусът в телевизионния разказ за Бети Форд са отношенията в семейството ѝ. Предишните сериали са трилъри, в които фантазията може дори да развихри, докато в „Първата дама“ историите изискват дисциплина - главните герои са обременени с исторически оценки - в този смисъл, една от посоките в процеса е да се разкаже не само за жените, които са стояли до велики мъже, а да се

²¹ Canfield, D. 2022 Susanne Bier on Directing Showtime's The First Lady: "This Was Grueling". [прегледан 17 юли 2022]. Достъпен на: <https://www.vanityfair.com/hollywood/2022/04/awards-insider-susanne-bier-directing-the-first-lady>

²² Ruiz, T. Susanne Bier ('The First Lady' director): 'I got to deal with American royalty | Gold Derby, 2022 [прегледан 17 юли 2022]. Достъпен на: <https://www.youtube.com/watch?v=G110yu4Idf0>

разкаже въобще за мястото на всички жени в обществения живот на Америка. Каква е връзката между „Догма 95“ и сериалите? На първи прочит между комерсиалното и експерименталното не съществува връзка. Ако възприемем идеята, че за всеки творец сериалите са предизвикателство, случващо се в специфични, екстремни условия, то връзката е ясна.

6. Ларс фон Триер, Томас Винтерберг и българският онлайн спектър на отразяване на „Догма95“

„Догма 95“ има своите познавачи, почитатели и отрицатели. В родното онлайн пространство най-много се пише за творчеството на Ларс фон Триер и Томас Витенберг при наличие на нова тяхна творба, фестивално участие или награда. Разбира се аналитичните текстове, в които се правят съпоставки между филми, творчески намерения, авторско кредо, технически постижения са по-малко като количество. Добрата новина е, че се увеличава броят на автори, които се изкушават да пишат за кино без да са експерти в тесния смисъл на думата при това любовта им към киното не води до странични ефекти. Определено у нас има публика, която търси и се интересува от творчеството на Ларс фон Триер и Томас Винтерберг - режисьорите не са ъндърграунд, а автори с мисия. Медийният онлайн спектър в случая е съвкупност от: медии с автори-професионални кинокритици и арт журналисти, отразяващи кино събития, премиери и пр. Макар последните да не познават в детайли филмите на режисьорите, арт журналистите пишат с хъс и с текстовете си информират публиката. Трета група „автори“ работят на принципа „копи – пейст“ – без да развиват критично мислене, без да навлизат в дълбокото, те стоят встрани от посредничеството за среща на филма с публиката. И обратно има ценители на изкуството, които въпреки че не практикуват професията на кинокритика публикуват интересни текстове за Ларс фон Триер и Томас Винтерберг.

Глава III от изследването обхваща определени български филмови заглавия, реализирани в периода 2014-2023. В „Българско игрално кино. От Калин Орелът до „Мисия Лондон“²³, Ингеборг Братоева – Даракчиева, задава следния въпрос, дали младото българско кино показва ново мислене? Според

²³ Братоева-Даркчиева, И., Българското игрално кино. От Калин Орелът до „Мисията „Лондон“. София: Институт за изследвания на изкуствата, 2013, с.337.

нея, въпреки проблемите на младостта и обема на майсторството новите кинематографисти завладяват екрана с решимостта си не да обясняват причините лошия живот на своите герои, а да демонстрират с решителността и откровенността на възрастта си истината за живота чрез кинематографичните си наблюдения. Предложените творби, предмет на дискурс в тази глава са: „Урок“, „Безбог“, „Ирина“, „Уроци по немски“, „Жените наистина плачат“, „Добрният шофьор“. Това са драми на и за съвременното българско общество, които показват резултатите на прехода - действащите лица се опитват да останат човешки същества, въпреки битието на омерзение и липса на обич. Героите в тези истории предизвикат емпатия и състрадание. До каква степен изследваните заглавия са посредници на определена тенденция в киното? Дали режисьорите на българските филми снимат кино в стилистиката на „Догма 95“ или ни предлагат своя интерпретация на тема как се прави кино? Ще се опитаме да влезем в диалог с новото българско кино и да потърсим отговорите.

1.1. „Урок“ (2014)

Вторият пълнометражен филм на режисьорския тандем Грозева - Вълчанов от 2014 г. притежава допирни точки с начина за реализация на манифеста „Догма 95“. Без оригинална музика, използвайки звуците на околната среда и с камерата на Крум Родригес, „Урок“ проследява съдбата на учителката по английски език Надежда (Маргита Гошева). Надежда иска да спаси дома си от неизплатени кредити. „Урок“ не флиртува с ефекти, с велики обобщения и послания. Филмът е своеобразен отговор на постиженията на Братя Дарден и Кен Лоуч, чието кино е в диалог с действителността и парадоксите на делника. Дълъг е списъкът от награди, които оценяват достойнствата на филма, ще посочим общия им брой според IMDb: 27 отличия от престижни фестивали.

„Урок“ притежава безспорни качества в различни посоки: сценарий, режисура, актьорска игра. Кристина Грозева и Петър Вълчанов работят в следващите си проекти с актьорите от „Урок“, в „Слава“ (2016) Стефан Денолюбов и Маргита Гошева заемат позицията на протагонист-антагонист, а в „Баштата“ (2019) Иван Савов и Иван Бърнев са актьорите, които защитават своите позиции, преминавайки през различни прекеждия. „Урок“ започва със

звук от тебешир, изписващ изречения на дъската-учениците превеждат от английски на български език написаното-някой е откраднал пари от портфейл на съученик, при финалния кадър на филма Надежда диктува на своите ученици, звукът на тебешира е вид рамка на историята - след множество уроци е ясно, че да се нарушават правилата е част от играта, в която една учителка се чувства неуютно, но дали има друг избор? В същината си българските филми предмет на настоящото изследване носят нещо от белезите на хиперреализма - максимално ни удрят в реалността, зрителят и героите сякаш дишат чрез парадоксите, според мен подобен пейзаж режисьорите от „Догма 95“ постигат чрез изпълнение на своите манифестни задачи, в румънската вълна от началото на новия век също се долавя подобен емоционален заряд – сякаш части Манифеста мутират по специфичен начин. И ето един възможен отговор за появата на подобен род кинематографичен език - локалното в търсене на истината за себе си се явява на конкурси с големите бюджетни филми. Тук обаче никой не пише манифести, режисьорите се оказаха по-тихи и по-скромни от датската четворка. В разговор с Ирина Канушева операторът Крум Родригес споделя за игралното кино на Кристина Грозева и Петър Вълчанов, че то се снима като документално и обратното-в документалното подходът е като за игрално кино.²⁴ „Урок“ показва на какво е способен човек, когато е притиснат и няма време за правилни избори. Противоречията са ясни, но създателите на филма са избегнали категоризацията на постъпката на Надежда. Истинският проблем на Надежда е в това, че тя предприема трудния избор: вместо да преглътне етичeskото си безпокойство и да вземе пари назаем от баща си, тя ограбва банка. Да съпоставим обета за целомъдрие и техническите параметри на работа в „Урок“ от общо десет правила, има съвпадение по няколко точки. Липсва оригинална авторска музика, в „Урок“ всичко е в съчетание със звуци на средата, донакъде с конкретика на местата - провинциално училище, дома на Надежда, автогара - т.е. освен реквизит и декор, осигурени по необходимост, филмът се характеризира и с автентични пространства, камерата често се държи от ръка, липсва смърт и убийства, можем да кажем, че освен драматичното - има и леки елементи на комедия и трилър-т.е. жанрово разграничение може да

²⁴ Канушева, И., Кристина Грозева и Петър Вълчанов: Искане да продължаваме да снимаме филми. Artday.bg. [онлайн]. 2021. [прегледан на 31.12.2022]. Достъпен на: <https://www.artday.bg/index.php/spots/movies2/4748-2021-06-25-10-23-40>

се направи. От общо десет правила се проявяват три с нюанси. „Урок“ не е „Догма“ филм, но той носи нещо от рецепорите на „Догма 95“, филмът не е финансиран от НФЦ, а е българо-гръцка продукция. В „Урок“ парадоксалното е с белезите на живота, на лишена от право на избор логика за живот. В този смисъл „Урок“ в сравнение с последващите филми на Кристина Грозева и Петър Вълчанов е по-аскетичен като изображение и звукова партитура, по-податлив на идеята за първичност на експеримента в сравнение със следващите филми на режисьорския дует. Като технически наратив следващите проекти се обогатяват, стават по-комуникативни за публиката.

1.2. „Безбог“ (2016)

За пълнометражния дебют на Ралица Петрова, която е получила своето кино образование в Англия, може да се споделят полюсни мнения, но за мен най-важното са фестивалните отличия: 26 награди според IMDb, а фестивалите са възможен път за опознаване на новото българско кино. Гана (Ирена Иванова) работи като медицинска сестра. Тя продава на черния пазар лични карти на пациенти-самотни старци, страдащи от деменция. Тя не изпитва чувства, живее на автопилот, докато не се запознава с възрастен диригент на църковен хор – старецът Иван. Камерата снима от ръка, а липсата на фокус, който постепенно се превръща в акцент е доста добър знак за мястото, хората и битието. Безпомощността и празнотата се долавя в едрия щрих на големите лица-в погледите е пусто и няма Бог. Форматът на разположение на кадъра е като в датските филми по системата на „Догма 95“ в съотношение 4:3. Липсва специално осветление, дори се наблюдава прогресия на тъмното. Като методология на работа „Безбог“ се доближава до системата „Догма 95“, без в това да е умишлено търсен ефект. Оператор е Крум Родригес - камерата снима от ръка. Стремешът е да се поразии зрителя, публиката да бъде потресена, да се осъзнае, че сме в подножието на своя безбожен живот. Ралица Петрова сблъсква зрителя с невъзможната промяна. За нея всеки опит за съпротива срещу лъжата е обречен. Във филма има убийство, в отличие от правилата на „Догма 95“, защото „всеки, който прояви сантимент или любов, или дори само копнее за нея, е осъден...“²⁵ В титрите на филма са упоменати участието на хор

²⁵ Ковачев., Т. София филм фест 2017 Безбог. Filmsociety. [онлайн]. [прегледан 10 август 2022]. Достъпен на: <https://filmsociety.bg/filmi/balgarski-filmi/sofiya-film-fest-2017-bezbog>

„Св. Мъченица Параскева“, мъжки хор „Православные певчие“ и Илия Луков. В своята хипертревожност финалът на филма предлага и обрат в духа на Моисеевия закон за всяко посегателство срещу човешко същество възмездие е „счупена кост за счупена кост, око за око, зъб за зъб“ - поръчителят на убийството на Гана е наказан - синът на поръчителя изчезва без диря в планината.

1.3. „Ирина“ (2018)

Пълнометражният дебют на Надежда Косева се оказва едно от най-стойностните според мен заглавия за периода 2018-2019, предизвикващо не само симпатиите на родната критика, но и високите отличия от международни фестивали. За разлика от „Безбог“ „Ирина“ показва зрялост в драматургията си - съидейниците на Надежда Косева са Светослав Овчаров и Боян Вулетич – автори с опит и позиция. Драматургията е гъвкава, с добър диалог, без излишни дължини и благодарение на нея, филмът не потъва в някои от епизодите си както се случва при „Безбог“ или в по-късния като производство, включен в дисертационния труд „Жените наистина плачат“. Ирина изхранва семейството си, тя е единствената, която работи и така се грижи за съпруг, дете и сестра. Мъжът ѝ загубва краката си, тя разбира, че той ѝ изневерява със сестра ѝ, Ирина остава без работа - внезапни и неочаквани обрати настъпват в живота ѝ. В екстремната обстановка тя решава да стане сурогатна майка срещу пари. В началото на разказа Ирина не иска да е жива - тя го заявява пред съпруга си, на финала тя знае, че всичко се случва, за да намерим път към себе си и другите в живота, в този път се състои смисълът. Музиката на филма е авторска – дело на Петър Дундаков, две композиции, като първата трае по-малко от минута при екранното изписване на заглавието на филма, а втората е на финала, когато Ирина се завръща у дома - навън е бяло, има надежда. Композициите се характеризират с минималистично организиране на мелодията - няколко акорда, обвързани с емоционалния свят на филма. В някои епизоди операторът Кирил Проданов снима от ръка. Разположението на кадъра е класическо, бихме го сравнили с това, което прави като решение Сузана Биер в „Братя“ и „След сватбата“- това типично „Догма“ сплескване в съотношение 4:3 на кадъра липсва в „Ирина“, липсва и при Сузана Биер. За мен в сравнение с „Безбог“, „Ирина“ е по-цялостен като концепция, изпълнение и заряд филм. В него

социалният вик за помощ е деликатно изведен. И може би в тази посока, рефлексите на „Догма“ са най-интуитивно осъзнати без да са търсени или налагани. Оказва се, че колкото по-отдалечен от „Догма 95“ е филмът „Ирина“, то толкова по-силно се родее с идеите на великолепната четворка, а именно да се създава кино, което променя нагласите на публиката. Ирина също преминава през своите кризи и демони, за да открие силата в себе си, но и да повярва, че хората могат да се променят, ако се отключат за света и погледнат с отворени сърца един към друг. Филмът е носител на 16 отличия от различни фестивални форуми.

1.4. „Жените наистина плачат“ (2021)

„Жените наистина плачат“ получава от престижния фонд за кино „Евроимаж“ наградата Audentia и статуетка с тежест 3.5 килограма, със следна аргументация: „Авторите умело овладяват необузданата сила на женския актьорски състав от няколко поколения и представят едно кинематографично манифесто, пълно с гняв и нежност, емпатия и хумор. Присъждаме наградата за уникалност на кинематографичния стил на филма и за неговата смелост и решителност.“²⁶. Филмът е носител на 6 отличия.

Мина Милева и Весела Казакова са също пример за стабилен режисьорски дует в новото българско кино. Асоциативно това, което правят Весела Казакова и Мина Милева с „Жените наистина плачат“ ми напомня на ранните творби на Жан-Люк Годар – „До последен дъх“ и „Лудият Пиеро“ – Мина Милева и Весела Казакова предлагат свое кино, което удря плесница на обществото с темите, героите и ситуациите. Плесницата понякога е леко маниерна, демонстративна и целяща разклащане на зоната на комфорт. Мина Милева и Весела Казакова искат да ни въвлекат в своята идея за кино на автентичността, което не възприемаме само като изкуство, но и като социален агитатор и провокатор, осмеляващ се да изкрещи, да ни нахока, че живеем зле, че не сме добри. „Жените наистина плачат“ изисква от зрителя да бъде непримирим с действителността. „Жените наистина плачат“ е филм за статута на жената в бедна, малка държава, с емоционално оголен и ограбен от

²⁶ Jazz FM radio. Филмът „Жените наистина плачат“ получи наградата Audentia на „Евроимаж“ 2022. [прегледан 16 август.2022]. Достъпен на: <https://jazzfm.bg/novini/filmat-zhenite-naistina-plachat-poluchi-nagrada-audentia-na-evroimazh-v-razmer-na-30-hiljadi-evro.html>

реалността социум. Тук героите - по-точно героините са заседнали в тресавище от ситуации и се опитват по подобие на Барон Мюнхаузен да се спасят от потъване, като сами се издърпат над повърхността. Спин, Истанбулска конвенция, проблемите на ЛГБТ общността в България, мястото на българската жена в съвремието (между кухнята и отглеждането на децата), тягостното усещане за присъствието на призраците от 9 септември 1944 г. са малка част от проблемите, за които филмът разказва. Между всичко това извадено накуп се появява и идеята за пречистването, за жертвоприношението и чудото. По отношение на препратките или връзката с „Догма 95“ екранът търси документа на делника в онази изнервеност на тесния формат. В същината си този характерен „Догма“ формат има функцията да ни подсказва, че историята, която ще видим е свързана с дискомфорт, а „дишането“ на екрана, т.е. свободните валенции се постигат, която екранът промени обема си, резолюцията. Малкото съотношение ни съгва в напрегнатия свят на героите, сякаш се опитва от първо лице да извика, вместо тях. Операторът Димитър Костов също не се отказва от въздействието да снима от ръка. Има сцени, важни за филма, в които персонажите не са на фокус – при важни обстоятелства фокусът се променя - например при финалния монолог на бащата, когато разказва за издевателствата над млади войници в казармата - лицето на героя излиза от фокус, за да се отвори фигурата на дъщеря му в дъното на екрана. Що се отнася до озвучаването, встрани от правилата на „Догма“ филмът ни поднася оригинална авторска музика с електронен бийт, а на финала последният се смесва с българска народна песен - автор на музиката е Анди Каутън. Надписите на филма са интересна идея – сякаш са подредени върху бял картон, който като печат се залепва върху изображението. В отличие от датските режисьори, екипът е с ясното съзнание за творческа идентичност – Весела Казакова и Мина Милева се артикулират като автори - в случая като две непремирими авторки, наричани от някои „демоничното дуо“²⁷.

²⁷ Булавард България. Весела Казакова и Мина Милева и „Наказателният вот“ срещу филмите им в България. [онлайн]. 2021. [прегледан 16 август.2022] Достъпен на: <https://boulevardbulgaria.bg/filmite-im-v-balgariya>

1.5. „Уроци по немски“, (2021)

Пълнометражният дебют на режисьора Павел Веснаков „Уроци по немски“ в копродукция с Германия (Movimiento и Heimathafen Film & Media) от 2020 категорично демонстрира присъствието на ново поколение режисьори, усвоили тайните на добрата драматургия, позволяваща им да развият своите умения като режисьори. „Уроци по немски“ се оказва едно от най-стойностните премиерни заглавия през 2021. Филмът е носител на 15 награди. Във всеки късометражни творби откриваме връзката-материя-душевен свят. Героите на Веснаков са враждебни на средата, средата също не им отговаря с любов. Тези Сизифовци от крайния квартал, осъзнато играят с жребия си, предчувствайки развоя на събитията. „Уроци по немски“ предлага следната версия за невъзможната съвместимост с реалността. Никола е на 50, винаги е искал да напусне България, но е пропуснал тази възможност, изгърпявайки условна присъда, разведен с две деца, с родители, които също живеят разделено един от друг. Никола и приятелят му Пламен се опитват да съберат пари за кола, с която да отпътуват за Германия. В рамките на два дни, Никола преминава през различни изпитания, за зрителя става ясно, че колкото повече той се стреми към мястото на евентуалното му благополучие, толкова по-сигурно е, че промяната няма да се осъществи. И все пак Никола съумява да потърси прошка от ближните си и да се смири, защото е научил най-важните уроци. Всички филми на Веснаков се характеризират с липсата на музика и с употребата на камера, която снима от ръка. Павел Веснаков в тандем с оператора Орлин Руевски през годините съумява да изгради свой артистичен език. Режисьорът в различни интервюта казва, че е под влияние на съвременната румънска кино вълна, а по отношението на липсващата музика споделя: “Никога не съм използвал музика във филмите си, защото стилът, в който работя, не допуска нейното присъствие. Наличието ѝ би потъпкало принципите, които са изградили творческия ми светоглед и които ме карат да се чувствам като автор, без значение какво мислят другите. От концептуална гледна точка смятам и че е въпрос на вкус. Музиката отнема от актьорските превъплъщения и често се превръща в извинение, в нещо прибавено, което помага на някой, който не си е свършил

работата.“²⁸ Във филма има сцени, които се състоят от един кадър, с времетраене 6-7 минути, които изискват абсолютна концентрация и яснота в последователността на действията, така че това, което е плод на актьорски предложения подлежи и на проверка, репетиция, за да се достигне конкретния краен резултат. Приближаването до реалността е резултат на много работа и добра технология. Дългите кадри снимани без прекъсване с проследяване на героите в пространството също се прецизират внимателно, за да се избегнат възможни грешки. В този аспект работата на оператора Орлин Руевски изисква не само физически сили, но и прецизно отработен механизъм на снимките. Камерата често използва гърба на актьора, чрез гърба средата „говори“. И в късометражните филми на Павел Веснаков присъстват подобни сцени в гръб-тялото в пространството, дори без лице показва емоции.

В „Уроци по немски“ суровостта, грубостта, агресията се преосмислят, катарзисът е възможен в смирението и отказа от натрупания гняв. В същината си приемите, които използва Павел Веснаков имат допирни точки с някои от правилата на „Догма 95“. Павел Веснаков чрез своя кинематографичен език актуализира намерението си да ни разкаже за реалността през личната си творческа философия за битието на съвременника.

1.6. „Добрият шофьор“ (2023)

С професионалната си работа като режисьор на документални филми и с дебют в игралното кино, пътят на Тонислав Христов е пример за това как може да се разказва чрез средствата на документалното кино със заряда и емоцията на игралното и обратно: игралното да осъществи хармонично общуване с наратива на документалното. През есента на 2023 г. „Добрият шофьор“ тръгна към своите български зрители, но преди това той е носител на 4 награди. В продукцията освен България участват Финландия и Швеция. Режисьорът Константин Божанов, Карле Ахо и Тонислав Христов са сценаристи на филма. Диалозите са кратки, но въздействащи с минимализма си. Звучат делнично, в тях има сурова истина, набръчкана като лицето на Иван, персонажът на Малин Кръстев. Зрителят попада на погребението на майката на

²⁸ Статулов, Д. Проклятието на съвременето. Разговор с Павел Веснаков., сп. Култура [онлайн] . 2021 [прегледан на 20.06. 2023]. Достъпен на: <https://www.kultura.bg/article/735-proklyatiето-na-syvremieto-razgovor-s-pavel-vesnakov>

Иван. Той е сред роднини и приятели в родното си село, наблюдателният зрител открива познанията от документалната творба на Тонислав Христов „Пощальонът“. Автентичността, която носи „Добрият шофьор“, се дължи на аскетичната атмосфера – в сдържаната естетика на актьорска игра, във визуалната и звукова среда: предметният свят, обектите изграждат художествено пространство, доближавашо се до естеството на живота. В тази посока, филмът на Тонислав Христов е с импулса на „Догма 95“. Камерата на Орлин Руевски ни сграбчва с едрия план на лицата на героите Людмил (Герасим Георгиев) и Иван. Началото на филма – смърт и финалът една надежда затварят цикъла, разкриват смисъла на живота: да мислиш за доброто на другите.

Представените филми показват социална ангажираност на поколение режисьори, предлагащи сериозно кино-те се вглеждат в дълбочината на живота- тъжно и трудно се живее, но може би има светлина в тунела. Герои на ръба на настоящето с въпроси и несигурност към бъдещето. Художественото опоектизира драмата на делничното. Метологията на техниката на изразяване е в няколко посоки - във всеки филм операторите снимат с камера от ръка. В повечето от тях се търси звука на улицата, шума на конкретната среда: в „Урок“ и в „Уроци по немски“ средата като музикална партитура се използва изцяло. В „Безбог“ и в „Ирина“ – музиката е сведена до минута-две. Оригинална авторска музика е написана за филмите: „Ирина“, „Жените наистина плачат“, „Добрият шофьор“. В един от филмите има убийство, в другите филми героите извършват морално укорима постъпка. В „Безбог“ и в „Жените наистина плачат“ екранът е в различно от 16:9 съотношение. „Догма 95“ е експеримент, в който всички работят по един и същ начин, обединени от обща задача, датските режисьори регистрират бедния модел на работа с идеята да покажат, че добро национално кино може да се създава с малко средства. „Догма 95“ е преди всичко експеримент-волеизявление за същността на датската кино идентичност. В „Догма 95“ прозира кинематографична възбуда да се снима в името на националната кауза с цел: да се забележи датското кино. За разлика от тези намерения, ситуацията в българските продукции е по-прозаична: използва се наратив, който кореспондира с авторските възбуди на режисьорите. Използваните средства работят в полза на концептуалните намерения. В етико-

естетически план тези своеобразни хибриди-художествени документи са като филмите на режисьорите, дръзнали да снимат по системата на „Догма 95“ – те не спестяват нищо от живота, те търсят истината, към която великолепната четворка от „Догма 95“ се стреми - истината отвъд ситациите, истината за човека.

III. ИЗВОДИ И ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Манифестите в света на изкуството са възможност за свободно волеизявление на определени идеи от сферата на творческия процес, свързани с перспективите на изкуството. В сферата на киното те тръгват от реалността, защото то ползва живота като основа на своите търсения. Без знание за интелектуално-естетическата, етическата, философската, социалната и пр. проникателност на манифестите, теорията за киното и кинопроцесът не са в състояние правдиво да осмислят и анализират своето развитие и бъдеща посока. Изключвайки подобно проучване, много трудно би се постигнала пълнота в осъзнаването на киното като област, която има свои цели и задачи, надскачащи обичайното разбиране за изкуството като развлекателна индустрия. Поради тази причина опознаването на манифестите е добър подход за правдивото интерпретиране на датския манифест от 1995 г. По отношение на естетиката, начините на производство, разпространението и дигитализирането на кино процеса, датският манифест предлага своя идея за промяна на киното в края на първия му век. Със своите правила „Догма 95“ очертава нова територия, която въпреки отричането на класическите тенденции, чувства носталгия за това, че киното не притежава трепета на откривателството, на първите стъпки, на пионерското начало. Дисертационният труд търси връзката във възприятията на теоритици, практикуващи кинематографисти и „Догма 95“ – по между им съществуват общи полета за същността на киното. Фестивалите, оценяващи с отличия произведенията на „Догма 95“ са отговор на усилието на Манифеста за промяна, за нова естетика на кино процеса. „Догма 95“ търси свои съмишленици извън Дания, датските режисьори приканват свои изявени колеги да се включат. Бергман не отговаря на поканата на Ларс фон Триер, макар че в интервю между Бергман и шведския писател, кинокретик Стиг Бьормагн, Бергман казва следното: „Понякога ми е трудно да вникна в

правилата на техническия им процес, макар че според мен „Празненство“ е един от най-добрите филми, които съм гледал.“ Ако Акира Куросава, Вим Вендерс, Стенли Кубрик и бяха откликнали на идеята на Ларс фон Триер, то със сигурност щяхме да сме свидетели на нова кино идентичност. „Догма 95“ няма претенции за авторски постижения, но е разпознаваема като методология и именно затова предложените филми от най-новото българско кино, предмет на изследването показват, че „Догма“ като естетика притежава очарование и визуално влияе над новите поколения режисьори, независимо техния произход. „Догма 95“ е манифест, роден от малка кинематография, а българското кино по подобие датските колеги създава филмите си в трудна среда и с малки бюджети. Примерите показват своеобразна приемственост, макар българските режисьори никога да не са изговаряли по този начин работата си в публичното пространство.

В есето си „Разпадът на киното“ (Zontac, 1996), публикувано в The New York Times на 2 февруари 1996 г., Сюзан Зонтаг пише, че над киното се стоварва мрачният гнет на пазарната икономика. По подобие на Ларс фон Триер и неговите съмишленици от „Догма 95“, тя предчувства нуждата от съпротива. Днес в условията на нови усъвършенствани технологии всеки може да заснеме и монтира с телефона си качествена картина. Големият проблем е как да се разкаже с тази картина вълнуваща история, която да ни направи по-добри? Киното изпитва дефицит на искрени чувства и спонтанност. „Догма 95“ владее този разказ. Българските филми, представени в дисертационния труд притежават подобни качества, макар да са далечно ехо на „Догма 95“. Следвайки думите на Зонтаг киното все още е живо, макар и в условията на липсващия Омир.

IV. СПРАВКА ЗА ПРИНОСИТЕ НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД

В хода на работата по настоящото изследване се откриха следните приносни моменти:

1. Направен е теоретичен модел на анализ чрез литературни, документални и научни източници. За осъществяването на систематичния обзор на изследваната проблематика се използва като метод ретроспекция,

съдействаща за пълноценното разгръщане на историческия подход при решаването на поставените задачи.

2. Систематизиране на манифестите в киното

3. Портрети на отделните режисьори, някои не толкова познати, споменавани в анализирани в българските медии

4. Изследването анализира мястото и значението на експеримента като дисциплиниращо предизвикателство с утилитарен резултат за кинематографичния процес. Разглежда се връзката между „Догма 95“ и сериалите – правилата в помощ на кино процеса.

5. Изследването може да послужи на студенти и преподаватели, на кино организации и зрители, които се интересуват от кино изкуството и биха искали да обогатят своите познания в областта на теория на киното, кино режисурата и кино практиката.

Задълбоченото проучване на редица кино манифести, свързани със същността на теоретичната мисъл и философия на киното не само обогатява, но и осветлява перспективите на киното - то е не само индустрия, а и архив на живота, интерпретиран през погледа на любознателния изследовател – артист. „Догма 95“ предлага иновативен подход към развитието на нискобюджетното кино у нас като практика и система за осъществяване на техническия процес.

V. БИБЛИОГРАФИЯ:

Книги на кирилица:

Айзенщайн, С., 2012. *Монтажът*. София: Изток-запад. ISBN 978-619-152-116-6, с.20.

Братоева-Даракчиева, И., 2013. *Българско кино. От „Калин Орелът“ до „Мисия Лондон“*. София: Институт за изследване на изкуствата. ISBN 978-954-8594-35-6. 337.

Вертов, Дзига., 1977. *Статии. Дневници. Замисли*. София: Наука и изкуство. с.26, 70, 218.

Знеполски, Ивайло., 1986. *Из историята на филмовата мисъл. Антология. Част I.* София: Наука и изкуство. с.51-52, 56, 85, 88, 94, 96, 102,103,120,151,153,157,169,183,185.

Знеполски, Ивайло., 1988. *Из историята на филмовата мисъл. Антология. Част II.* София: Наука и изкуство. с.18, 23, 41,44,49,56,77,81,85,86, 115,116, 137,174.

Кракауер, Зигфрид., 1991. *От Калигари към Хитлер.* София: Наука и изкуство.

Торсен, Н., 2013. Ларс фон Триер. *Меланхолия Гения.*, Рипол Класик, ISBN:978-5-386-06464-8с. 359.

Книги на латиница:

Hill, J., Church, P., 1998.*The Oxford Guide to film Studies.*, London: Oxford-New York Oxford university press, ISBN 0-19-871115-8, ISBN 0-19-871124-7

Hjort. M., Mackenzie, S., 2003. *Purity and Provocation: Dogma '95.* London: Bloomsbury Academic. ISBN 0851709524, 9780851709529

Mette, H., Lindqvist, U., *A Companion to Nordic Cinema.* New Jersey: John Wiley & Sons, Inc. 2016, p425. ISBN:9781118475256. ISBN:9781118475300

MacKenzie, S. 2021., *Film Manifestos and Global Cinema Cultures. A Critical Anthology.* California: University of California Press. ISBN: 9780520377479

Електронни източници:

Александрова, С. (2021). Томас Винтерберг Още по едно. Filmsociety [online]. [прегледан 9 април 2022].

Достъпен на: <https://www.filmsociety.bg/filmi/avtori/oshte-edno>

Атанасова, К., Симеонов, И., (2001). Ще ми се да съм палтото на Шон Пен.

Литературен вестник.[онлайн] [прегледан 16 юни 2022].

Достъпен на: <https://www.slovo.bg/old/litvestnik/115/lv0115019.htm>.

Базен, А., 1972. *Что такое кино?* Москва: Искусство. [онлайн] [прегледан 20 ноември 2022]. Достъпен на: <https://predanie.ru/bazen-andre/chto-takoe-kino/chitat/>

Булевард България., 2021. Весела Казакова и Мина Милева и „Наказателният вот“ срещу филмите им в България. [онлайн]. [прегледан 16 август.2022]. Достъпен на: <https://boulevardbulgaria.bg/articles/vesela-kazakova-mina-mileva-i->

Джаз FM radio. [онлайн] 2022. Филмът „Жените наистина плачат“ получи наградата Audentia на „Евроимаж“ в размер на 30 хиляди евро 2022. [онлайн]. [прегледан 16.08.2022]. Достъпен на: <https://jazzfm.bg/novini/filmat-zhenite-naistina-plachat-poluchi-nagrada-audentia-na-evroimazh-v-razmer-na-30-hiljadi-evro.html>

Долин, А., (2019). Режиссер Лоне Шерфиг Догма 95, разбира се, участва против любого догматизма. *Искусство Кино*. [онлайн] [прегледан 16 юни 2022]. Достъпен на: <https://kinoart.ru/interviews/rezhisser-lone-sherfig-dogma-95-razumeetsya-vystupaet-protiv-lyubogo-dogmatizma>.

Канушева, И., (2021). Кристина Грозева и Петър Вълчанов: Искане да продължаваме да снимаме филми. *Artday.bg* [онлайн]. [прегледан 31 декември 2022]. Достъпен на: <https://www.artday.bg/index.php/spots/movies2/>

Лимончева, Е., (2015). В плен на сантименталното кино, *Портал Култура*. [онлайн]. [прегледан 4 август 2023]. Достъпен на: <https://kultura.bg>.

Лимончева, Е., (2013). На лов за истината. *Портал Култура* [онлайн]. [прегледан 21 април 2022]. Достъпане на: <https://kultura.bg/>.

Литературен весник. 2018. Манифести. Догма 95. *Литературен вестник* [онлайн]. [прегледан 16 юни.2022]. Достъпен на: <https://openartfiles.bg/en/files>

Лященко, В., Кристиан Левринг: „Не вижу смысла снимать артхаусный вестерн“, *Искусство кино*, 2014. [прегледан 10 ноември 2022]. Достъпен на: <https://old.kinoart.ru/archive/2014/11/kristian-levring-ne-vizhu-smysla-snimat-artkhausnyj-vestern>.

Мартонова, А., 2016. Безславната арогантност на властта. *Платформа за изкуства*. [онлайн]. Институт за изследване на изкуствата. БАН. [прегледан 31 декември 2022]. Достъпен на: <https://artstudies.bg/>

Присяжная. Ж., Томас Винтерберг о съемках „Курска“, русских подводниках и смерти. 2019. [прегледан 12 ноември 2021]. Достъпен на: <https://daily.afisha.ru/cinema/12297-tomas-vinterberg-o-semkah-kurska-russkih->

Семенов, М., 2021. Дзига Вертов: как начать смотреть его фильмы, *Еврейский музей и центр толерантности*. [онлайн]. [прегледан 13 октомври 2021]. Достъпен : <https://web.archive.org/web/20220208210557/https://arzamas.academy/5>

Електронни източници на латиница:

Бекк, R., 2008. Sandgren: „Voldelige forhold er ofte mere passionerede“, *Politiken* [online].[viewed 8 March 2023]. Available from:

https://politiken.dk/kultur/film_og_tv/art4728694/Sandgren-%C2%BBVoldelige-

Benjamin, K. Jeg er til livsbekræftende historier. *Kristeligt Dagblad*. [online] 2014. [viewed 31 November 2022]. Available from: <https://www.kristeligt-dagblad.dk/kultur/2014>.

Brookover, S., 2022. Why Everyone in the World Is Obsessed With ‘Borgen’. *Dayly beast*. [online]. [viewed 17 July 2002].

Available from: <https://www.thedailybeast.com/why-everyone-in-the-world-is-obsessed>.

Canfield, D., 2022. Susanne Bier on Directing Showtime’s The First Lady: “This Was Grueling”. *Vanityfair*. [online]. [viewed 17 July 2022]. Available from: <https://www.vanityfair.com/hollywood/2022/04/awards-insider-susanne-bier>

Conrich., I, Tincknel., E., 2000. Aspects of Dogma, On The Dogma movement in general Film Purity, the Neo-Bazinian Ideal, and Humanism in Dogma 95. *P:OV* No.10. [online]. [viewed 21 November.2022]. Available from: <https://pov.imv.au.dk>.

Dam, F., 2015. Dogme Revisited, *Det danske filminstitut*. [online]. [viewed 08 March 2023]. Available from: <https://www.dfi.dk/en/english/dogme-revisited>

Det Danske Filminstitut., 2012. Annette K. Olesen directs new film. *Det Danske Filminstitut*. [online]. [viewed 17 July 2022]. Available from: <https://www.dfi.dk/en/english/annette-k-olesen>

Delaney, D., 2018 . A Beginner's Guide to New German Cinema. *Film School Rejects*. [online]. [viewed 21 november 2022]. Available from: <https://filmschoolrejects.com/beginners-guide->

Harries, S., Dogme 95 films: A complete list (1995-2004). *Movements in film* [online]. [viewed 08.03.2023]. Available

from: <https://www.movementsinfilm.com/blog/dogme95-films-1995-2005>

Heidmann, P. (2020). Susanne Bier I never looked back. *The talks*. [online] [viewed 06.06.2022]. Available from: <https://the-talks.com/interview/susanne-bier/>

Jensen, N., 2008. Den voldsomme kærlighed - interview med Åke Sandgren. *Cinema On Line* [online]. [viewed 8 March 2023]. Available from: <https://cinemaonline.dk/Anmeldelse/>

Kelley, who created the murder mystery, and the star Grant also tie up some loose ends. *The New York Times*. [online]. [viewed 17 July 2022]. Available from: <https://www.nytimes.com>

Lindberg, C., 2014. Cannes-instruktør Kristian Levring: Film er også en leg. *Berlingske* [online] [viewed 10 November 2022]. Available from: <https://www.berlingske.dk/aok/cannes-instruktoer-kristian-levring-film-er>

Marek, M., 2009. Papas Kino ist tot! - Das Oberhausener Manifest. *DW*. [online] [viewed 21 November 2022]. Available from: <https://www.dw.com/de/papas-kino-ist-tot-das-oberhausener-manifest/a-4315391>

Marinetti, Filippo, The Futurist Cinema, 1916. Obelisk [online]. [viewed 1 May 2022], Available from: <https://arthistoryproject.com/artists/filippo-tommaso-marinetti/the->

Oxfeldt, E. (2018). White guilt and racial imagery in Annette K. Olesen's Little Soldier. *Taylor and Francis online* [online] [viewed 6 July 2022]. Available from: <https://www.tandfonline.com/>

Philipsen, H. (2004). Nye danske 'don't feel good-film' - Et interview med Annette K. Olesen. 16:9 Filmdissscrift [online] [viewed 6 June 2022]. Available from: http://www.16-9.dk/2004-04/side06_annetteolesen.htm

Pomeranz, M. (2009). When a man's wife dies in an accident, his children return home.SBS.[online].[viewed 6 July 2022]. Available from: <https://www.sbs.com.au/movies/review/when-mans-wife-dies-accident-his>

Ratner, M., 2022.Italian neorealism cinema. *A4P* [viewed 23 November 2022]. Available from: <https://www.autocraticforthepeople.com/p/italian-neo-realism-cinema.html>

Rentschler , E., 2012. Declaration of independents: the 50th anniversary of the Oberhausen manifesto. *Artforum*.[viewed 21 November 2022]. Available from: <https://www.artforum.com/print/201206/declaration-of-independents-the-50th->

Ruiz, T., 2022. Susanne Bier ('The First Lady' director): 'I got to deal with American royalty *Gold Derby*.[online].[viewed 17 July 2022]. Available from: <https://www.youtube.com/watch?v=G110yu4Idf0>

Simons, Jan., 2007. Playing the waves. Lars von Trier's Game Cinema. [online] Amsterdam: *Amsterdam University Pres.* [viewed 22 November 2022]. Available from: <https://library.oapen.org/handle/20.500.12657/35207>

Søndergaard, T., 2003. Billige film har success, *Berlingske* [online].[viewed 8 March 2023]. Available from: <https://www.berlingske.dk/kultur/billige-film-har-succes>

Travers, B., 2021. ‘Kamikaze’ Review: A Breakout Turn Gets HBO Max’s Melancholic Half-Hour Drama Off the Ground [online].[viewed 17 July 2022]. Available from: <https://www.indiewire.com/2021/11/hbo-max-kamikaze-review-danish-drama-1234678948/>

Vineyard, J., 2020. Hugh Grant and David E. Kelley Discuss the ‘Undoing’ Finale. *The New York Times* [online]. [viewed 7 July 2022].

Филмография:

„Анадалузкото куче“. *Un chien andalou*, 1929, реж. Луис Бунюел, Салвадор Дали, Франция, 21 мин.

„Антихрист“. *Antichrist*, 2009, реж. Ларс фон Триер, France, Germany, Italy, Sweden, 108 мин.

„Банкрут“. Bankerot, 2014-2015 [tv series], реж. Анет Олесен, Хенрик Рубин, Дания.

„Бащата“, 2014. реж. Кристина Грозева, Петър Вълчанов, България, Гърция, 87 мин.

„Безбог“, 2019. реж. Ралица Петрова, България, Дания, Франция, 99 мин.

„Борген“. Vorgen, 2010-2022 [tv series], реж. Анет Олесен, Пер Флай, Яспер Нелсен, Дания.

„Братовчедите“. Les Cousins, 1959, реж. Клод Шаброл, Франция, 112 мин.

„Броненосецът Патъомкин“ Броненосец „Потёмкин, 1925, реж. Сергей Айзенщайн, СССР, 74 мин.

„Винаги в един и същи ден“. One day, 2011, реж. Лоне Шерфиг, Великобритания, 108 мин.

„Волният ездач“. Easy Rider, 1969, реж. Денис Хопър, САЩ, 95 мин.

„Всичко за любовта“. It's All About Love, 2003, реж. Томас Винтерберг, Дания, 106 мин.

„В твоите ръце“. Forbrydelser, 2004, реж. Анет Олесен, Дания, 101 мин.

„Вчерашно момиче“. Abschied von gestern, 1966, реж. Александър Клуге, Германия, 88 мин.

„Въпрос на доверие“. Ingen kender dagen, 2022, реж. Анет Олесен, Дания, 105 мин.

„Големият шеф“. Direktøren for det hele, реж. Ларс фон Триер, Дания, Германия, Франция, Исландия, 98 мин.

„Гуменият Тарзан“. Gummi-Tarzan, 1981, реж. Сьорен Краг-Якобсон, Дания, 98 мин.

„Да обичаш някого“. Den man älskar, 2007, реж. Оке Сандгрен, Швеция, 92 мин.

„Далеч от безумната тълпа“. Far from the Madding Crowd, 2015, реж. Томас Винтерберг, Дания, Великобритания, 119 мин.

„Денят – Д“. D-dag - Den færdige film, 2001, реж. Сьорен Краг-Якобсон Кристиан Левринг, Томас Винтерберг, Ларс фон Триер, Дания, 65 мин.

„Добрият шофьор“, 2022. реж. Тонислав Христов, България, Финландия, Швеция, 97 мин.

„Добротата на непознатите“. The Kindness of Strangers, 2019, Реж. Лоне Шерфиг, Scherfig, Великобритания, САЩ, Франция, Канада, Германия, Швеция, 114 мин.

„Догвил“. Dogville, 2003, реж Ларс фон Триер. Дания, Великобритания, Швеция, Франция, Германия Denmark, 178 мин.

„Европа“. Evropa“, 1991. реж. Ларс фон Триер, Дания, Швеция, Франция, Германия, Швейцария, Великобритания, 114 мин.

„Европа. Европа“. Evropa, Evropa, 1990, реж. Агнешка Холанд, Германия, Полша, Франция, 113 мин.

„Европа '51“. Europa '51, 1952, реж. Роберто Роселини, Италия, 113 мин.

„Единственият“. Den eneste ene, 1999, реж. Сузане Биер, Дания 106 мин.

„Елементът на престъплението“. The Element of Crime, 1984, реж. Ларс фон Триер von Trier, Дания, САЩ, 103 мин.

„Епидемично“. Epidemic, 1987. реж. Ларс фон Триер, Дания, 106 мин.

„Жените наистина плачат“, 2021. реж. Весела Казакова, Мина Милева, България, Франция, 107 мин.

„Животът, такъв, какъвто е“. La vie telle qu'elle est, 1911-1913, реж. Луи Фейад , Франция. 117 мин.

„Златен дъжд“. Guldregn, 1988, реж. Сьорен Краг-Якобсон, Дания, 94 мин.

„Идиотите“. Idioterne, 1998. реж. Ларс фон Триер, Франция, Швеция, Испания, Нидерландия, Италия, 117 мин.

„Ирина“, 2018. реж. Надежда Косева, България. 96 мин.

„Испански празник“. La fête espagnole, 1919, реж. Жерман Дюлак, Франция, 67 мин.

„Италиански за начинаещи“. Italiensk for begyndere, реж. Лоне Шерфиг
Италиански за начинаещи, Дания, 112 мин.

„Кабинетът на Доктор Калигари“. Das Cabinet des Dr. Caligari, 1919, реж.
Робърт Вине, Ваймарска Република, 77 мин.

„Камикадзе“. Kamikaze, 2021 [tv series]. реж. Филип Максимилиан, Каспар
Мунк, Дания.

„Като у дома“. Hjemve, 2007, реж. Лоне Шерфиг, Дания, 97 мин.

„Клубът на бунта“. The Riot Club, 2014, реж. Лоне Шерфиг, Великобритания,
107 мин.

„Крадци на велосипеди“. Ladri di biciclette, 1948, реж. Виторио Де Сика Sica,
Италия, 93 мин.

„Къщата, която Джак построи“. The House That Jack Built 2018, реж. Ларс фон
Триер, Швеция, Германия, Франция, 151 мин.

„Кралството“. Riget, 1994-2022 [tv series]. реж. Ларс фон Триер, Мортен
Анфред, Дания.

„Кралят е жив“. The King Is Alive, 2000, реж. Кристиан Левринг, Дания, 109
мин.

„Курск“. Kursk, 2018, реж. Томас Винтерберг, Франция, Белгия, Люксембург.,
117 мин.

„Лица“. Faces, 1968, реж. Джон Касаветис, САЩ, 130 мин.

„Ловът“. Jagten, 2012, реж. Томас Винтерберг, Дания, 115 мин.

„Лудостта на Доктор Тюб“. La Folie du docteur Tube, 1915, реж. Абел Ганс,
Франция, 10 мин.

„Мандерлей“. Manderlay, 2005, реж. Ларс фон Триер, Дания, 138 мин.

„Малка пеперуда“. Lille sommerfugl, 2020, реж. Съорен Краг-Якобсон, Дания,
102 мин.

„Малки неприятности“. Små ulykker, 2002, реж. Анет Олесен, Дания, 109 мин.

„Малкият войник“. Lille soldat, 2008, реж. Анет Олесен, Дания, 100 мин.

„Меланхолия“. Melancholia, 2011, реж. Ларс фон Триер, Дания, 135 мин.

„Механичен балет“. Ballet mécanique, 1924, реж. Фернан Леже, Франция, 19 мин.

„Мидата и духовникът“. La Coquille et le clerguiman, 1928, реж. Жермен Дюлак Dulac, Франция, 44 мин.

„Моана“. Moana, 1926, реж. Робърт Флаерти,САЩ, 85 мин.

„Муха на стената“. Fluerne på væggen, 2005, реж. Оке Сангрен, Дания, 92 мин.

„Мълчанието на морето“. Le silence de la mer, 1949, реж. Жан Пиер Мелвил Melville, Франция, 87 мин.

„Наполеон“. Napoléon, 1927, реж. Абел Ганс, Франция, 330 мин.

„Небеса“. Nævnen, 2010, реж. Сузане Биер, Дания, Швеция, 118 мин.

„Нетърпимост“. Intolerance, 1916, реж. Дейвид Грифит, САЩ, 210 мин.

„Нечовекът“. L'Inhumaine, 1924, реж. Марсёл Л'Ербиё, Франция, 135 мин.

„Нещата, които изгубихме в огъня“. Things We Lost in the Fire, 2007, реж. Сузане Биер, САЩ, 118 мин.

„Нимфоманка“. Nymphomaniac: Vol. I, 2013, реж. Ларс фон Триер, Дания, Германия, Франция, Белгия, 117 мин.

„Нимфоманка – част 2“. Nymphomaniac: Vol. II, 2013, реж. Ларс фон Триер, Дания, Германия, Франция, Белгия, 124 мин.

„Няма време за стрелба на лисици“. Schonzeit für Füchse, 1966, реж. Петер Шамони, Германия, 92 мин.

„Октомври“, „Октябрь“, 1927, реж. Сергей Айзенщайн, СССР, 104 мин.

„Отворени сърца“. Elsker dig for evigt, 2002, реж. Сузане Биер, 103 мин.

„Отмяната“. The Undoing, 2020 [tv series]. реж. Сузане Биер, САЩ

„Още по едно“. Druk, 2020, реж. Томас Винтерберг, Дания, Швеция, Нидерландия, 116 мин.

„Паиза“. Paisà, 1946, реж. Роберто Роселини, Италия, 124 мин.

„Перфидно очарование“. Perfido incanto, 1918, Реж. Антон Брагалия Anton, Италия, 105 мин.

„Петте препятствия“. De fem bensprænd, 2003, реж. Ларс фон Триер, Йорген Лет, Дания, 90 мин.

„Подводница“. Submarino, 2010, реж. Томас Винтерберг, Дания, 110 мин.

„Последната песен на Мифуне“. Mifunes sidste sang, 1999, реж. Сьорен Краг-Якобсон, Дания, Швеция, 98 мин.

„Посоки“, 2017. реж. Стефан Командарев, България, Германия, Северна Македония, 103 мин.

„Празненство“. Festen, 1998. реж Томас Винтерберг, Дания. 105 мин.

Прашка. Kådisbellan, 1993, реж. Оке Сангрен, Sweden, Швеция, 102 мин.

„Предназначението“. The Intended, 2002, реж. Кристиан Левринг, Великобритания. 110 мин.

„Проклятието Блеър“. The Blair Witch Project, 1999, реж. Едуардо Санчес, Даниел Мирик, САЩ, 81 мин.

„Пуент-Курт“. La Pointe Courte, 1954, реж. Аниес Варда, Франция, 86 мин.

„Първата дама“. The First Lady, 2022 [tv series].реж. Сузана Биер, САЩ

„Рим открит град“. Roma città aperta, 1945, реж.Роберто Роселини, Италия, 100 мин.

„Световъртеж“. Vertigo, 1958, реж. Алфред Хичкок, САЩ, 128 мин.

„Сенки“. Shadows 1959, реж. Джон Касаветис, САЩ, 87 мин.

„Скагерак“. Skagerrak, 2003, реж. Сьорен Краг-Якобсон, Дания, 104 мин.

„Скитници“. Drifters, 1929, реж. Джон Гриърсън, Великобритания, 61мин.

„Скъпа Уенди“. Dear Wendy, 2005, реж. Томас Винтерберг, Великобритания, Дания, Германия, Франция, 105 мин.

„Слава“, 2016. реж. Кристина Грозева, Петър Вълчанов, България, Гърция, 101 мин.

„След сватбата“. Efter brylluppet, 2006, реж. Сузане Биер, Дания, Швеция, 124 мин.

„Спасението“. The Salvation, 2014, реж. Кристиан Левринг, Дания, Великобритания, Южна Африка, 92 мин.

„Стачка“, 1925, реж. Сергей Айзенщайн, СССР, 82 мин.

„Стрелецът. Skytten“, 2013, реж. Анет Олесен, Дания, 90 мин.

„Стромболи“. Stromboli, 1950, реж. Роберто Роселини, Италия, 107 мин.

„Сянката на Ема“. Skyggen af Emma, 1988, реж. Сьорен Краг-Якобсон, Дания, 99 мин.

„Съзряване“. Education, 2009, реж. Лоне Шерфиг, Великобритания, САЩ, 100 мин.

„То“. Es, 1966, реж. Улрих Шамони, Германия, 86 мин.

„Това, което никой не знае“. Det som ingen ved, 2008, реж. Сьорен Краг-Якобсон, Дания, Швеция, 99 мин.

„Тяхното най-добро“. Their Finest, 2016, реж. Лоне Шерфиг, Великобритания, 117 мин.

„Уилбър иска да се самоубие“. Wilbur Wants to Kill Himself, 2002, реж. Лоне Шерфиг, Дания, Великобритания, 111 мин.

„Умберто Д.“. Umberto D, 1952, реж. Виторио Де Сика, Италия, 89 мин.

„Урок“, 2014. реж. Кристина Грозева, Петър Вълчанов, България, Гърция, 105 мин.

„Уроци по немски“. 2020. реж. Павел Веснаков, България, Германия, 100 мин.

„Футуристичен живот“. *Vita Futurista*, 1916, реж. Арналдо Джина, Италия, 3 мин.

„Хирошима, моя любов“. *Hiroshima mon amour*, 1959, реж. Ален Рене, Франция, Япония, 90 мин.

„Хубавият Серж“. *Le Beau Serge*, 1958, реж. Клод Шаброл, Франция, 99 мин.

„Часът на риса“. *I lossens time*, 2013, реж. Съорен Краг-Якобсон, Дания, 93 мин.

„Черният Орфей“. *Orfeu Negro*, 1959, реж. Марсел Камю, Бразилия, Франция, Италия, 100 мин.

„400-те удара“. *Les Quatre Cents Coups*, 1959, реж. Франсоа Трюфо, France. 99 мин.

„Човекът с камерата“. *Человек с киноапаратом*, 1929, реж. Дзига Вергов, СССР, 68 мин.

„Чудото във Валби“. *Miraklet i Valby*, 1989, Оке Сандгрен, Дания, Швеция, 85 мин.

„Чудото в Милано“. *Miracolo a Milano*, 1951, реж. Виторио Де Сика, Италия, 97 мин.

VI. СПРАВКА НА НАУЧНИТЕ ПУБЛИКАЦИИ НА АВТОРА

1. Матеева, Елица. Творчеството на Ларс фон Триер и Томас Винтерберг в българския медиен онлайн спектър. *Медиалог* [online]. София: СУ „Св. Климент Охридски“, 2022.[прегледан 30 август 2022],ISSN 2535-0846. Достъпен на <https://www.medialog-bg.com/?p=4409>
2. Матеева, Е., 2022. Когато „ДОГМА 95“ бе извън матрицата. *Кино* [online].[прегледан 1 май 2022]. Достъпен на: <http://spisaniekino.com/archive-kino/spisaniekino-april-2022>.
3. Матеева, Е., 2022. The Kingdon Exodus. *Кино* [online].[прегледан 31 август 2022]. Достъпен на: <https://spisaniekino.com/archive-kino/spisaniekino-avgust-2022/the-kingdom-exodus.html>

4. Матеева, Е., 2023. Съорен Краг-Якобсон-между киното за деца и „Догма 95“ . *Кино* [online], [последно посетен на 1 август 2023]. Достъпен на: <https://spisaniekino.com/>
5. Матеева, Е., 2023. Кристиан Левринг-енимгатиичният догматик. *Кино* [online].[прегледан 1 август 2023].
Достъпен на: <https://spisaniekino.com/archive-kino/spisaniekino-fevruari>
6. Матеева, Е., 2023. Тонислав Христов – из живота на добрите хора. *Кино* [online],[прегледан 1 август 2023].
Достъпен на :<https://spisaniekino.com/archive-kino/spisaniekino-iuli>