

ЗРИМ ЗВУК

Филмите *Визуална музика* в история на авангардното и експерименталното кино

Анджела Гоцис

Резюме: Текстът представя различни кинематографисти (авангардисти от първата половина на миналия век, както и съвременни експериментатори) и техните филми в опит да изясни понятието визуална музика в киното. Историческият преглед подпомага търсенето на корените на идеята за изкуство, в което звукът е зрим. Стремешът на авангардните кинематографисти да освободят киното от влиянието на останалите изкуства, не застига музиката, тъй като тя притежава сходна характеристика с подвижното изображение – развитие във времето. Хармоничното или хаотичното взаимодействие на музиката с кинематографичния образ провокира въображението на зрителите, които имат възможност за досег с кино, което се простира отвъд рамката на развлечението. Утвърдени в кинематографичния хронотоп техники съдействат за формиране на общи и разпознаваеми естетически белези на филмите визуална музика, макар и да не се изчерпват с тях. Поставен в полето на дигиталните технологии, филмът визуална музика едновременно е историческо наследство, образец за безпределността на въображението, и съвременна творческа практика.

Ключови думи: авангардно кино, експериментално кино, безкамерни техники, визуална музика

Естетиката на филмовия жанр *визуална музика* води своето начало още от първите стъпки на киноавангарда: „Визуалните творци смятали музиката за най-висша форма на изкуството, вярвайки че тя е идеал за нематериална художествена форма“.¹ Авангардните кинематографисти търсят киното отвъд влиянието на всички останали изкуства освен музиката, която: „... със своя език е способна не само да изразява, но и да изобразява всичко – чувства, мисли, идеи, природни картини и литературни сюжети.“² Киното и музиката имат сходства,

¹ **Сампен**, Cretien van. *The Hidden Sense: Synesthesia in Art and Science*. MIT Press, 2007, p.54.

² **Янова**, Кристина. Музикалната естетика като тема от филм. В: *Изкуствоведски*

които правят взаимодействието им възможно. И в двете изкуства има движение във времето. Движение на звуци, движение на образи, в ритъм. Ако звуците не бъдат организирани в композиция, ако образите не бъдат композирани в кадър, иначе казано организирани от творческата мисъл на твореца, то изкуство не съществува: „Това, че благодарение на организацията си художествените произведения са нещо повече не само от организираното, а и от организационния принцип – защото като организирани придобиват привидността на несътвореното, – е тяхно духовно определение.“³ Авангардистите сравняват киното с музиката, търсейки възможности за досег с публиката отвъд тези на наратива. Жермен Дюлак нарича киното „визуална симфония“⁴. Визуалният изказ е сравним с този на музиката – поредица от впечатления, които биха могли да включват или да не включват актьорци, декори, наратив. Киното е изкуство по-сродно с поезията и музиката, отколкото със сценичните изкуства и литературата.

Филмовият жанр *визуална музика* притежава собствена естетика, идеи, език, базиран на прилагането на различни похвати – издраскване на филмовата емулсия и директното рисуване върху филма с разнообразни пигменти (мастило, перманентни маркери), класически анимационни техники, *stop motion*. Във филмите *визуална музика* преобладават абстрактните изображения. Те формират отделно разклонение в авангардното и експерименталното кино, което обаче в известна степен се разтваря и дори изгубва в резултат на развитието на технологиите и на платформите за видеосподеляне в интернет: „Авангардността на медийна територия е менлива величина, съответстваща на неопределимата в ясни граници във времето медийна специфика.“⁵ В хронотопа на авангардните (и впоследствие на експерименталните кино прояви) се отличават не малко кинематографисти, които отвеждат естетиката на раздвижените картини до идеята за „интегрално кино“⁶, формулирана теоретично от пионерите на авангарда – Жермен Дюлак, Жан Епщайн, Абел Ганс и др. Реализацията на идеи в киното се обуславя от техническите

четения. С.: ИИИЗк – БАН, 2010, с. 344. [Yarova, Kristina. Muzikalnata estetika kato tema ot film („Hauards End“ na Dzheym Ayvari). In: *Art Readings*. Sofia: Institute of Art Studies – BAS, 2010, p. 344.].

³ **Агорно**, Теодор. *Естетическа теория*. София: Агата-А, 2019, с. 193. [Adorno, Teodor. *Esteticheska teoriya*. Sofia: Agata-A, 2019, p. 193.].

⁴ **Dulac**, Germaine. *Writings on Cinema (1919-1937)* [e-book]. Paris Expérimental, 2018.

⁵ Пак там, с. 7-8. [Ibid., p. 7-8.].

⁶ Според Дюлак „интегралното кино“ е същността, ядрото на киноизкуството. То е композирано от визуална ритмика, лишено е от каквото и да е литературно значение, то е най-интимната причина за съществуването на киното въобще. Интегралното кино може да включва натурни и абстрактни изображения. (**Dulac**, Germaine. *Writings on Cinema (1919-1937)* [e-book]. Paris Expérimental, 2018.)

възможности към гадения момент.

Самото понятие *визуална музика* е спекулативно и включва в себе си множество смисли и определения. Терминът е използван за пръв път от Роджър Фрай през 1912 г., за да опише цветовете контрасти в абстрактните картини на Василий Кандински. Последващото му приложение в киното съвсем не е случайно, тъй като пионерите на абстрактния филм черпят вдъхновение от опита си в живописа и графичното изкуство. В голяма степен филмът *визуална музика* се опитва да представи идеята за подвижна живопис. Не случайно Оскар Фишингер назовава един от филмите си „Подвижна картина №1“ (1947) – в него позвучите на „Бранденбургски концерти“ на Йохан Себастиан Бах Фишингер рисува върху стъкло своята подвижна картина. Живописа и киното преплитат своите пътища още в първите кинематографични опити на европейските авангардисти. Валтер Рутман, Ман Рей, Ханс Рихтер и Викинг Егелинг създават филми с абстрактно изображение и музика, използвайки разнообразни похвати – анимационни техники, фотोगрами и безкамерни техники като издраскване на филмовата повърхност. Филмите *визуална музика* са едновременно естетическо разклонение на авангардното кино и съвременна кинематографична практика. От една страна, те са наследство от вече приключил период в история на киното, а от друга, поради развитието на дигиталните технологии, са съвременна кинематографична практика, прилагана в творчеството на различни кинематографисти. Отличителна характеристика на кинематографистите, допринесли за развитието на визуалната музика като самостоятелна жанр, е споделената им историческа позиция. Голяма част от филмовите образци *визуална музика* са създадени до 60-те години на миналия век, а авторите им са или представители на европейския авангард или начинаещи кинематографисти, вдъхновени от идеите за „абсолютно кино“ – термин, използван от кинокритиците през 20-те години на XX в. при анализ на филмите на Валтер Рутман, Викинг Егелинг и Ханс Рихтер.⁷ Естетическото разнообразие на филмите е споено от идеята на отделните автори за кино, в което равнопоставени изразни средства са движението, светлината, цветът и формата. През 30-те и 40-те години редица европейски кинематографисти емигрират в САЩ. С тях се премества и фокусът на авангардното кино от Европа към новия континент, където авангардът ще се влее в друг визуален поток. Европейските пионери на авангарда съдействат за формирането на различна кинематографична култура в САЩ.

Филмът общува със сетивата, чувствата и подсъзнанието. Егелинг и Рихтер прилагат различни техники, като акцент в техните филми са

⁷ Mollaghan, Aimee. *The Visual Music Film*. Palgrave Macmillan, 2015, p. 35.

взаимоотношенията между визуалните елементи на екрана. Във филма от 1924 г. „Диагонална симфония“ на Егелинг елементи от геометрични фигури се появяват и изчезват. Отсъствието или присъствието на който и да е от тях води до формирането на съвсем нова фигура. Важно е да се отбележи, че дефиницията за тези филми като образци на *визуалната музика* е дадена постфактум и не принадлежи на самите автори. Въпреки неизброимите възможности за създаване на подвижна картина, ключова естетическа характеристика на филмите *визуална музика* е приложението на ръчни техники⁸ за създаване на киноизображение – рисуване върху светлочувствителната емулсия, нейното издраскване, осветяване, преекспониране, дори приложението на фотографски техники като цианотипия. Това съвсем не означава, че филм, изпълнен с други техники, не би могъл да бъде съотнесен към филмите *визуална музика*. Пример в това отношение е „Пинбол“ (2013) на Сузан Пит. Филмът е определен като *визуална музика* от автора и представлява бързо сменящи се образи, а музиката е „Механичен балет“ (редакцията от 50-те години) на Джордж Ентайл. Откроява се илюзия за движение в дълбочина, сякаш всички повърхности от цветове и графични елементи се разминават, подобно на филма на Норман Макларен и Евелин Ломбарт от 1949 г. „Цветна фантазия“. Историята на експерименталното кино познава и други примери, които могат да бъдат определени като *визуална музика* и са създадени с натурни кадри – такъв е „Настроения на морето“ (1941) на Славко Воркапич, който определя филма си като „фантазия в картини“ (на англ. език pictorial fantasy).

Не рядко филмите *визуална музика* биват сравнявани със синестезията – когнитивен феномен, при който възприятията от едно сетиво провокират неволни възприятия в друго, напр. музиката се вижда, звукът се вкухва и т.н. Преживяванията на синестетиците са причудливи, често пъти комплексни системи, които понякога могат да бъдат донякъде контролирани. Анализирайки своите преживявания синестетик забелязва, че вижда всеки музикален звук в цветен мотив, но тъй като музиката се състои от множество различни тонове, музикалните му образи са сложни плетеници от цветове.⁹ В киноизкуството обаче синестезията е преднамерена. Обособяване на филма *визуална музика* като самостоятелен жанр на експерименталното кино е резултат от артистичната смелост в творчеството на кинематографисти като Лен Лай, Норман Макларън, Мери Елън Бют, Оскар Фишингер и др., които със

⁸ Ръчните техники се обозначават и с понятията „безкамерни техники“, „директна анимация“, като най-новото сред тях е „Направи си сам“ кино (DIY cinema), под чиято шапка се включват всички горепосочени техники включително фотографските техники.

⁹ **Campen**, Cretien van C. Op.cit., p.13.

съвсем различни естетически идеи и техническа изобретателност се опитват да достигнат до една и съща цел – кино отвъд мимезиса. Това немиметично кино не би могло да бъде разгърнато без музика, в която липсата на подражание е иманентна. „Ние свързваме изображения със звуци в нашия мозък и кинематографистите могат да експериментират с тези връзки, не съществува закон, според който изображенията и звуците се свързват естествено.“¹⁰

Лен Лай (1901–1980) е художник, кинематографист, скулптор, теоретик, пионер в техниката за рисуване и издраскване на целулоидния материал. Във филмите си търси кинетичното взаимодействие между форма, цвят, текстура и музика. Роден в Нова Зеландия, Лай живее и работи в Лондон от 1926 до 1944 г., бидейки част от групата авангардни творци „7&5 Society“. В тези години той създава анимационния филм „Тусалава“ (1926), в който се преплитат образни елементи от аборигенския фолклор с такива от модернизма. „Тусалава“ е създаден с класически анимационни техники. Лай рисува и заснема филма сам, като използва техниката на полиекрана, разделяйки екрана на две части (понякога равни, понякога не), в които първоначално необезпокоявани едно от друго се движат създания, които са геометризирани. Той намалява до минимум монтажа, който по онова време е наложен в киното благодарение на работата на Сергей Айзенщайн.¹¹ В анотацията към премиерата на филма Лай пише, че „Тусалава“ е рисуван филм, чийто смисъл изцяло се опира на формите, а не на приложението на монтажни и снимачни техники: „По-скоро формата се развива по протежение на първичния мотив... без мотивът да напуска екрана.“¹² Фигурата на ларва, образувана от прикачени кръгове, е традиционна за аборигенското изкуство. По протежение на филма сравнително простите геометрични форми се обединяват в комплексни образи, напр. змия, ембрион, механизмирана човешка фигура. Филмът е проектиран под съпровода на изпълнявана на живо музика, подобно на останалите филми от немия период. Оригиналната музика към него е изгубена, което се оказва причина за непрестанното звуково преобразяване на творбата.

Първият безкамерен филм на Лай е от 1935 г. – „Цветна кутия“. В него кадри, наподобяващи пчелна пита, формират разнообразни геометрични форми – триъгълници, спирали, зигзагообразни линии и др. придружени от кубинска музика. Лай продължава да работи с безкамерни техники и създава десетки филми с движещи се цветове: „В органичното звуко-

¹⁰ **Pisters**, Patricia. *The Matrix of Visual Culture: Working with Deleuze in Film Theory (Cultural Memory in the Present)*. Stanford: Stanford University Press, 2003. p. 178.

¹¹ **Horrocks**, Roger. *Art That Moves: The Work of Len Lye*. Auckland University Press, 2013, p. 142.

¹² Пак там, с. 142. [Ibid., p.142.].

зримо кино цветът вече се използва в цялото му богатство.¹³

Лай рисува върху лентата с четка с камилски косъм, с гребен за коса, с който прави вълнообразни линии и с други предмети. Филмите „Цветен полет“ (1938), „Калейдоскоп“ (1935), и „Музикален постер №1“ (1940) се отличават с ярки цветове, бързо сменящи се кадри, за чийто ритъм Лай се опира на монтажни техники и танцувална музика. На екрана се разтваря експлозия от цветове и форми, които преливат едни в други, влизат в хармонични или дисхармонични отношения. Лай открива собствен процес на работа – след като е разработил първоначалната визуална идея започва да търси подходяща музика. Освен че композицията трябва да се отличава със съответния ритъм, тя трябва да отговаря на още две изисквания – да е сравнително популярна и с финансово достъпни авторски права. В онези години Лондон е завладян от кубинска и карибска музика. Освен в „Цветна кутия“ Лай използва кубински ритми и в друг филм от същия период – „Калейдоскоп“. В „Цветен полет“ авторът използва джаз теми. След избора на музика Лай работи с композитори, които му помагат в анализа на ритъма и разкадровката на филма. Той не се опитва да илюстрира музиката с раздвижени изображения, за него киното предоставя възможност за комуникация между образа и звука.¹⁴ Лай често използва повторения и вариации на даден графичен елемент – често прилагана в експерименталното кино визуално-артистична практика. През 1944 г. Лай се премества в Ню Йорк, където остава до смъртта си през 1980 г. Въпреки различните страни, в които изкуството го отвежда, той не загубва връзка с Нова Зеландия и често пътува дотам, за да се срещне с местни артисти. В Ню Йорк създава най-популярните си филми „Цветен плач“ (1953) и „Свободни радикали“ (1958). „Свободни радикали“ е създаден върху осветена черно-бяла 16 мм лента, използвайки игла, с която издрасква филмовата повърхност. Филмът е: „...екстатично празненство от енергия, която се отказва от всякаква фигуралност и наместо това придобива извънредна хаотична абстракция.“¹⁵ Техниката, при която филмовата повърхност се издрасква, е изключително трудна за изпълнение, тъй като работното пространство е с малки размери, а иглата трябва да бъде държана под определен ъгъл. Впоследствие Лай се заема с изследване на движението чрез скулптурни произведения (т.нар. кинетични скулптури).

Вилхелм Оскар Фишингер (1900 – 1967) е роден в град Гелнхаузен, Германия. През 1916 г. той започва работа във фабрика, преминавайки през

¹³ **Милев**, Неделчо. *Теория на елементите на киното*. С.: Университетско издателство „Св. Климент Охридски“, 1998, с. 369. [**Milev**, Nedelcho. *Teoriya na elementite na kinoto*. Sofia: University Press St. Kliment Ohridski, 1998, p. 369.].

¹⁴ **Horrocks**, Roger. *Art That Moves ...*, p. 144 - 145.

¹⁵ **Beckman**, Karen (ed.). *Animating Film Theory*. Duke University Press, 2014, p. 167.

различните производства. Впоследствие натрупаното знание за различни механизми му помага при изобретяването на собствено оборудване за анимация, звукозапис, специални ефекти.¹⁶ Поради финансови затруднения семейството се премества в беден квартал на Франкфурт. Големият град се оказва за Оскар наситен с възможности за срещи с изкуство дори по време на войната. Там за първи път гледа прожекция на филми на Валтер Рутман и се запознава с пионера на абстрактното кино. Твърдо решен да направи филм *визуална музика*, Фишингер започва да експериментира с различни бои, восък и глина. От тези опити се ражда уред за специални ефекти, при който гилотина за рязане (подобна на тези за рязане на сирене и месо) е синхронизирана със затвор на камера. Използва форма от смес от восък и глина, като при всеки срез заснема по един кадър, разкривайки различното съотношение между материалите. По-късно се премества в Берлин, където създава специални ефекти за редица филми на УФА, сред които е и „Жена на Луната“ (реж. Фриц Ланг, 1929). Фишингер заснема 17 абстрактни филма, наречени „Разучаване №1, 2, 3...“, но за съжаление голяма част от тях са изгубени. По покана на Ернст Любич заминава за Холивуд, където сключва договор с Парамаунт и остава в САЩ до края на живота си.

Един от неговите най-впечатляващи филми *визуална музика* е „Оптическа поема“ (1938), поръчан от MGM, по музика на Ференц Лист („Унгарска рапсодия № 2“). В първоначалните надписи Фишингер споделя със зрителите, че посредством експерименти се опитва да представи кинематографично менталните образи, които човек преживява, слушайки музиката. Авторът избира цветния контраст между фона и движещите се по екрана фигури: „Оптическа поема“ е инструмент за медитация – микроскопичен, универсален, личен.¹⁷

Норман Макларън (1914 – 1987) е кинематографист, който експериментира с разнообразни техники, сред които *stop motion* анимация, безкамерни техники, а също и натурни снимки. Той е роден и израснал в Стърлинг, Шотландия. Учи в училището по изкуства в Глазгоу, където се докосва за първи път до киноизкуството. През 1941 г. по покана на Джон Григърсън той започва работа в Канадския филмов център. Макларън работи с безкамерни техники, които усъвършенства до края на живота си. Въображението, прозиращо през разнообразните кинематографични техники, позволява на автора да реализира идеята за единение на звук и образ. „Консонансното или дисонансното синхронно пулсиране на видимия и чуваемия свят при Макларън като че ли идва да постави знак за равенство между акустичната

¹⁶ Moritz, William. *Optical Poetry: The Life and Work of Oskar Fischinger*. John Libbey Publishing, 2004, p. 2-3.

¹⁷ Пак там, с. 229. [Ibid., p.229.].

и оптическата вълнова природа.¹⁸

Често си сътрудничи с Евелин Ламбарт. Съвместно създават филма „Цветна фантазия“ (1949) – *визуална музика*, в която цветовете композиции се движат една зад друга, издрасканите по повърхността на филмовия материал графични елементи се преследват, оставяйки редица цветни петна. Музикалната композиция е дело на джаз групата „Оскар Петерсон трио“. В „Цигулка“ (Fiddle-de-dee, 1947) Макларън рисува директно върху лентата, цветовете са ярки, текстурата на рисунъка се дължи на следите от четките и инструментите, с които авторът образно интерпретира музиката – популярната песен от 19. век „Чуй присмехулника“, изпълнена с цигулка, без вокал. Филмът е образец за *визуална музика* – динамиката във взаимоотношенията между елементите в изображението е в синхрон с музиката. Кинематографистът рисува всеки кадър с лека вариация от предходния, създавайки илюзия за движение на елементите, включително и за движението на четката. „Филмите на Норман Макларън са като предвестник на едно ново течение и поколение изкуство, което ще се зароди през 70-те години и което ще стъпи основно върху най-различни подобни ефекти за визуализация. Това ново течение получава името Video art.“¹⁹

Мери Елън Бют (1906 – 1983), подобно на други експериментирани кинематографисти, тръгва от живописата към подвижното изображение. Според Бют в живописата от зрителя се очаква да изпитва наслада от съвършената имитация на природата, докато киното е изкуство, чиито изразни средства са светлината и движението. Бют открива прилика между слуховото и зрително възприятие, като смята, че не са необходими наратив, символи и репрезентация.²⁰

Бют използва в кинематографичната си практика осцилоскоп. Електронно-генерираното изображение на осцилоскопа дава възможност на авторката да създава *визуална музика* със съвсем нова техника, при това десет години преди бащата на видеоарта Нам Джун Пайк. Според Мери Елън човешкият род е достигнал до високо ниво на интелектуално развитие, което обаче е намалило способността за интензивна емоционална реакция. За да бъде събуден сетивният апарат на съвременния зрител, са необходими силни дразнителни, каквито могат да бъдат само хибридни форми на изкуство.²¹

¹⁸ **Маринчевска**, Надежда. *Квадрати на възображението. Естетика на анимационните техники*. София: Колибри, 2005, с. 124-125. [**Marinchevska**, Nadezhda. *Kvadrati na vaobrazhenieto. Estetika na animatsionnite tehniki*. Sofia: Kolibri, 2005, p. 124-125.].

¹⁹ **Аструков**, Йосиф. *VideoDance*. София: Сдружение „Танц БГ“, 2015, с. 22. [**Astrukov**, Yosif. *VideoDance*. Sofia: Sdruzhenie “Tants BG”, 2015, p. 22.].

²⁰ **Horak**, Jan-Christopher (ed.). *Lovers of Cinema. American avant-garde 1919-1945*. The University of Wisconsin Press, 1995, p. 315-316.

²¹ Пак там, с. 320. [*Ibid.*, p.320.].

Интересът на Мери Елън Бют към мултимедийно синестетично изкуство достига своя връх в цветните филми, които снима. Първият от тях е „Бягство“ (1937), познат също и под името „Синхромия № 4“. Базиран е върху кратък сюжет, чието действие се разгръща върху токата от „Токата и фуза в ре минор“ на Йохан Себастиан Бах, а персонажите са геометрични фигури. Главната роля е поверена на оранжев триъгълник, който преминава през различни геометрични обстоятелства – черна решетка, перпендикуляри, квадрати, криви и спирали. Цветният филм приближава Бют все повече към визията ѝ за кино, което съчетава наука и изкуство. След Втората световна война международните филмови фестивали придобиват все по-голяма значимост. Филмът ѝ „Полка графика“ (1947) печели награда от Венецианския филмов фестивал, а „Контрастни настроения“ (1953) е обявен за най-добър късометражен филм на Международния фестивал за експериментално кино в Брюксел през 1958 г. Въпреки признанието, Бют остава встрани от кипящия нюйоркски филмов авангард, който в онези години набира все по-широк кръг почитатели.²²

Стивън Улошен е автор, значително повлиян от Лен Лай, Норман Макларън и Оскар Фишингер. Известен с множеството си филми визуална музика, Улошен публикува голяма част от тях в интернет пространство в платформата *vimeo*. Сред използваните техника са рисуване върху филмовата емулсия, издраскване, варене, гниене на лентата и др. Материалите, с които Улошен работи, са цветни перманентни маркери, мастило, макетни ножчета и прозрачна целулоидна ролка, върху която лепи различни кадри.

Мишел Шион прави опити за формиране на теория на звука в киното. Според автора музиката в киното може да бъде *емпатийна* (т.е. да участва във формирането на културно закодирани емоции като тъга, щастие и пр.) или музика, която се противопоставя на образа.²³ Шион представя идея за влиянието на звука върху възприятието за движение и скорост. За разлика от изображението, звукът не би могъл да е статичен. Той освобождава кинематографичната логика от правила и изобразителният словоред се формира изцяло спрямо творческото усещане на автора. По презумпция звукът се отличава с по-висока скорост на възприятие отколкото зрението. Причината се крие в това, че слухът има способността да изолира детайл от звуковия пейзаж и да го проследи във времето, докато очите изследват твърде много неща, при това едновременно. Във филмите *визуална музика* звукът задава ритъм на взаимоотношенията между отделните кадри и между елементите в тях: „...звук, наложен върху изображението, има способността да направлява нашето внимание в конкретна визуална

²² Пак там, с. 328. [Ibid., p.328.].

²³ **Chion**, Michel. *Audio-Vision: Sound on Screen*. Columbia University Press, 1990, p. 8.

посока.²⁴ Уолошен представя два безкамерни филма, в които музикалната композиция е една и съща, а изображенията са различни – „Котки от Краков“ (2019) и „Втифф“ (2018). Макар и със споделена музика, филмите всъщност са коренно различни. Музиката създава както естетически, така и хронологичен контекст на изображенията – „темпорализация на изображенията.“²⁵ Времето в отделения кадър може да се възприема като конкретно, относително, плаващо, обширно. Усещането на темпорална линейност, което музиката създава, е от изключително значение за кинообраза. И, разбира се, звукът има способността да създаде емоции у зрителя, които са ориентирани към бъдещето, напр. напрежение, очакване. „Фiesta Брава“ (2017) съвместява две обичайни за творчеството на автора техники: тази на изписването на букви, думи, в кадъра и практиката за работа върху вече заснет материал. Трансформацията на лента с натурни кадри е смела, тъй като естетически утвърдилите се филми *визуална музика* са създадени с абстрактни изображения. Навярно една от причините за предпочитане на абстрактно изображение пред натурното са безбройните акустични характеристики, които притежава всеки обект, поставен в ситуация и във взаимоотношения с други. Абстрактното изображение по презумпция няма звук и всяка нота може да формира връзка с него. „И сякаш единствената цел на творците остава зрителят да приеме и да повярва изцяло на магията на визията, без да прави каквото и да било разграничение на различните ѝ разновидности.“²⁶ „Време за игра“ (2010) е създаден от ленти с трейлъри на стари холивудски филми, подложени на деструктивни визуално-артистични практики и други безкамерни техники. Уолошен създава филмите си в модуса на промяна на възприятието по отношение на миналото и бъдещето посредством творческа намеса в настоящето. Акцентът е поставен върху органичната природа на филмовото произведение както във физически аспект (целулоидния материал остарява, загубва качества, придобива несъвършенства), така и в духовен (естетически).

Филмите *визуална музика* са естетическо наследство от модернизма и са артистичен подход, присъстващ в произведенията на съвременни кинематографисти. Независимо от контекста, филмът *визуална музика* е опит за екранно единение на две сетива, играта между които би могла да доведе до развитие на различна възприятелна чувствителност.

²⁴ Пак там, с. 11. [Ibid., p.11.]

²⁵ Пак там, с. 13. [Ibid., p.13.]

²⁶ **Нейкова**, Радостина. Комиксът и киното. В: *Изкуствоведски четения*. София: Институт за изследване на изкуствата – БАН, 2007, с. 328. [Neykova, Radostina. Komiksat i kinoto. In: *Art Readings*. Sofia: Institute of Art Studies – BAS, 2007, p. 328.]

БИБЛИОГРАФИЯ

- Адорно**, Теодор. *Естетическа теория*. София: Агата-А, 2019. [Adorno, Teodor. *Esteticheska teoriya*. Sofia: Agata-A, 2019.].
- Аструков**, Йосиф. *VideoDance*. София: Сдружение „Танц БГ“, 2015. [Astrukov, Yo. *VideoDance*. Sofia: Sdruzhenie “Tants BG”, 2015.].
- Маринчевска**, Надежда. *Квадрати на възображението*. Естетика на анимационните техники. София: Колибри, 2005. [Marinchevska, Nadezhda. *Kvadrati na vaobrazhenieto*. *Estetika na animatsionnite tehniki*. Sofia: Kolibri, 2005.].
- Милев**, Неделчо. *Теория на елементите на киното*. София: Университетско издателство „Св. Климент Охридски“, 1998. [Milev, Nedelcho. *Teoriya na elementite na kinoto*. Sofia: University Press St. Kliment Ohridski, 1998.].
- Нейкова**, Радостина. *Комиксът и киното*. В: *Изкуствоведски четения*. София: Институт за изследване на изкуствата – БАН, 2007, с. 324 – 328. [Neykova, Radostina. *Komiksat i kinoto*. In: *Art Readings*. Sofia: Institute of Art Studies – BAS, 2007, p. 324 – 328.].
- Янова**, Кристина. *Музикалната естетика като тема от филм („Хауардс Енд“ на Джеймс Айвъри)*. В: *Изкуствоведски четения*. София: Институт за изследване на изкуствата – БАН, 2010, с. 344 – 349. [Yanova, Kristina. *Muzikalnata estetika kato tema ot film („Hauards End“ na Dzheyms Ayvari)*. In: *Art Readings*. Sofia: Institute of Art Studies – BAS, 2010, p. 344 – 349.].
- Beckman**, Karen (ed.). *Animating Film Theory*. Duke University Press, 2014.
- Campen**, Cretien van. *The Hidden Sense: Synesthesia in Art and Science*. MIT Press, 2007.
- Chion**, Michel. *Audio-Vision: Sound on Screen*. Columbia University Press, 1990.
- Dulac**, Germaine. *Writings on Cinema (1919–1937)* [e-book]. Paris Expérimental, 2018.
- Horak**, Jan-Christopher (ed.). *Lovers of Cinema. American avant-garde 1919–1945*. The University of Wisconsin Press, 1995.
- Horrocks**, Roger. *Art That Moves: The Work of Len Lye*. Auckland University Press, 2013.
- Mollaghan**, Aimee. *The Visual Music Film*. Palgrave Macmillan, 2015.
- Moritz**, William. *Optical Poetry: The Life and Work of Oskar Fischinger*. John Libbey Publishing, 2004.
- Pisters**, Patricia. *The Matrix of Visual Culture: Working with Deleuze in Film Theory (Cultural Memory in the Present)*. Stanford: Stanford University Press, 2003.

VISUAL SOUND

Visual music films in the history of avant-garde and experimental film

Andzhela Gotsis

Abstract: Various cinematographers (avant-garde artists of the first half of the last century, as well as modern experimenters) and their films are discussed in the article in an attempt the concept of visual music in film to be clarified. Historical review supports the search for the roots of the idea of art in which sound is visible. The aspiration of avant-garde cinematographers to free filmmaking from the influence of other arts does not concern music, as it has a similar feature to the moving image - development over time. The harmonious or chaotic interaction of music with the cinematic image provokes the imagination of the spectators, who have the opportunity to touch a film that extends beyond the framework of entertainment. The chronotope techniques, which are well known in the cinematic, contribute to the formation of common and recognizable aesthetic features of the visual music films, although they are not limited to them. Located in the field of digital technology, the visual music film is both a historical heritage, a model for the infinity of imagination, and a contemporary creative practice.

Keywords: avant-garde film, experimental film, cameraless techniques, visual music