

НАЦИОНАЛНА АКАДЕМИЯ
ЗА ТЕАТРАЛНО И ФИЛМОВО ИЗКУСТВО
„КРЪСТЪО САРАФОВ”
ФАКУЛТЕТ „ЕКРАННИ ИЗКУСТВА”,
КАТЕДРА „ФИЛМОВО И ТЕЛЕВИЗИОННО ОПЕРАТОРСТВО И
ФОТОГРАФИЯ”

АВТОРЕФЕРАТ

на

ДИСЕРТАЦИОНЕН ТРУД
за придобиване на образователна и научна степен
„ДОКТОР”

на тема:

**«РОЛЯТА НА ОПЕРАТОРА ПРИ ИЗГРАЖДАНЕ НА ФИЛМОВИЯ
ТЕМПОРИТЪМ»**

Красимир Панев Стоичков

Научен ръководител: проф. д-р Емилия Стоева

2020 г.

Дисертационният текст е обсъден и предложен за публична защита на заседание на Катедрата по Филмово и Телевизионно операторство и Фотография към Факултет “Екранни изкуства” на НАТФИЗ „Кр. Сарафов” от 19. 06. 2020г. Публичната защита на труда е насрочена за

Дисертационният текст „Ролята на оператора при изграждане на филмовия темпоритъм” се състои от въведение, две глави, заключение и библиография. Обемът му е 153 страници, от тях 7 страници са библиография, съставена от 89 заглавия.

СЪДЪРЖАНИЕ

ВЪВЕДЕНИЕ.....	4
Аспект на състоянието на изследвания проблем	4
Актуалност на темата	4
Работна хипотеза, цел, обект на изследването	5
За времето, пространството и ритъма в кино изображението.....	8
ГЛАВА ПЪРВА.....	12
Появата на киното като нова форма на изкуство.....	12
1. Развитие на филмовия темпоритъм	12
2. Развитие на операторските изразни средства	13
Основни изобразителни средства на филма	18
2.1. Рамка на кадъра. Композиция, гледна точка и ракурс	19
2.2. Ракурс	21
2.3. Снимачни планове.....	22
2.4. Оптическа намеса.....	23
2.5. Светлина.....	25
2.6. Движението на камерата като едно от основните изобразителни средства на филма	26
2.8. Кинетичен режим и неговата роля в изграждане на филмовия ритъм	29
ГЛАВА ВТОРА	29
1. Неореализъм в италианското кино – нов темпоритъм.....	29
2. Новата екранна пластика в американското и руското кино от края на 60- те до края на 70-те години	30
3. Американско реалистично кино.....	30
4. Киното на протеста през 80-те години. Новите медии на 90-те години .	31
5. Модерното кино в Западна Европа. Свободата на изразяване в авторското кино. Нова вълна и нейното влияние в Европа	31
6. Догма 95	32
Визуален език и стил на филмовия оператор	33
ОБОБЩЕНИЯ.....	34
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	36
ПРИНОСИ.....	38
БИБЛИОГРАФИЯ	39

ВЪВЕДЕНИЕ

АСПЕКТ НА СЪСТОЯНИЕТО НА ИЗСЛЕДВАНИЯ ПРОБЛЕМ

С появата на нови технически средства, по-специално с навлизането на дигиталната технология в киното, значително се разширяват възможностите на седмото изкуство за създаване на художествена реалност чрез преобразяване на докадровата действителност. Изразните средства се променят и от там и възможностите за работа с времето и пространството. Различни исторически епохи се комбинират, времето се удължава или намалява или свободно тече през кадъра, движи се в кръг или стои неподвижно в едно изключително наситено или празно пространство. Времето става обект на образа и художествено отражение на многообразието и сложността на времевите форми, демонстрирано не само в авторското, но и в комерсиалното кино. Всичко това развива и обогатява темпоритъма на филмовите произведения.

Изображението в киното има своя собствена граматика, синтаксис, собствен речник, борави с технически и естетически изразни средства за постигане на естетическа изразителност при създаване на визуален стил и естетика на филмовото произведение. Това предопределя специфичния език на киното.

АКТУАЛНОСТ НА ТЕМАТА

Технологиите в телевизията и в киноиндустрията са сред най-бързо остаряващите, **най-бързо обновяващите се и са сред челните иновативни приложения на дигитализацията.** Динамиката им е изключителна. Ускореното развитие на информационните и комуникационните технологии тласна към многообразие платформите, чрез които се разпространява аудиовизуално съдържание. **Конструира се ново пространство, обогатено с възможностите на интернет.** Вътре в него киното и телевизията са неразделна част от всекидневието на съвременния човек.

Налице е немалък брой трудове, ориентирани към историята на киното и многоаспектността на проблематиката. Най-често се проучва част или етап от развоя на киноиндустрията, като особен интерес представлява творческият компонент, личностното авторско присъствие или креативното развитие на твореца под влиянието на различни естетически възгледи, духовни и обществени течения. Рядко се включва **технологичният аспект и съвместяването му с предварително поставената цел от автора.** Въпреки че се признава екипността в създаването на един филм, на заден план остават немалко дейности, които всъщност изграждат цялостния облик на кинопродукцията.

Настоящото изследване като цяло навлиза в проблемни творчески и научни области, които са слабо изследвани и разработени в България.

РАБОТНА ХИПОТЕЗА, ЦЕЛ, ОБЕКТ НА ИЗСЛЕДВАНЕТО

Цел – Целта на това изследване е да разгледа начина на работа на операторите при използването от тях изразни и технически средства, влияещи върху **изграждане на филмовия темпоритъм и времево-пространствените характеристики на филмовото произведение.**

За да постигна тази цел, съм разгледал развитието на операторското творчество през годините на еволюция на филмовото изкуство, през школите и теченията в световен мащаб, както и появата и развитието на техническите средства, с които операторът си служи. В исторически план художественото осмисляне и използване в драматургичния разказ на изразните средства отличават киното от другите визуални изкуства. С развитието и използването на техниката и технологията в киноиндустрията за създаване на киноизображение, неминуемо участват операторските изразни средства.

Рамката на кадъра, гледната точка и ракурсът, езикът на оптиката, светлината в кадъра, цветът със своето физическо присъствие са участници в драматургичното действие. Следват изразните средства, които имат пряко отношение към темпоритъма на кадъра, а от там и на филма като цяло завършено произведение.

Движението на камерата в пространството е както за проследяване на пластичните форми в кадъра, така и възможност за „освобождение“ на зрителското въображение. Единствено чрез средствата на киното зрителят може да бъде пренасян във времето и пространството в един и същ момент. Чрез промяна в кинетичния режим на камерата при заснемане с различна скорост зрителят може да проследи бързо движение на забавен ход или дългослучващи се процеси да бъдат видяни за няколко секунди.

Така дисертационният труд в неговата теоретична и практическа насоченост изследва и описва възможните **взаимовръзки между операторските изразни средства и темпоритъма на филма** като равноправни елементи в киното, и по-специално в работата на филмовия оператор.

Задачи – Поставените в това изследване задачи са да бъдат описани и диагностицирани операторските изразни средства, които имат отношение към формирането на филмовия темпоритъм. Тяхното използване в драматургичната завършеност на филмовото произведение.

Методите ми на работа в изследването ще бъдат – анализиране на операторските изразни средства в контекста на теорията на киното и съдържателен анализ в игралните филми. Посредством интервюта ще използвам и експертната оценка от филмови оператори от игралното кино.

Чрез непосредствен конкретен анализ на художествени филмови произведения, които са **подчинени на общо естетически и жанрови закономерности**, е дадена възможност за разкриване на природата и спецификата на темпоритъма за съответния жанр.

Ритъмът изпълнява едновременно функцията на разчленение и на интеграция на естетическото впечатление. Художественият ритъм има начало и край,

кулминационен център и развитие. Той се характеризира с наличието на акценти и пропуски в система от повтарящи се форми и интервали, активизиращ принципа на съотношение с цялата изразителност на определен художествен замисъл, разрушаващ монотонността и еднообразието на художествения текст.

Категорията на ритъма в изкуството е тясно свързана с категорията на метъра, която изразява подреденост, основаваща се на спазването на мерките. Това е език, модел или художествена норма за всяка система на повторение във всеки вид изкуство. Единството на нарушенията и ненарушенията на тази норма създава определен ритъм.

Художественият ритъм е фокусиран върху ритмичните модели, които съществуват в обективния свят, но той корелира с психо-физиологичната природа на човешкото възприятие. В пространствено-времевите изкуства основата на ритмичната конструкция е **съотношението на темпото вътре в кадъра, епизода и филма като цяло.**

Ритъмът в пространствено-времевите изкуства е движение, координирано във времето и пространството, редуване и пропорционалност на всички елементи и изразителни средства за сценично действие. Свързва се с покачване или падане, ускорение или забавяне, плавен поток или бързо развитие на действието.

Търсенето на мизансцен е в основата на ритмичното решение на продукцията. Движенията на актьорите се превръщат във физическо представяне на ритъма. **Ритъмът в киното е визуализация на времето в пространството.**

Темп е термин, заимстван от драматичното изкуство в теорията на музиката. Темп – скоростта на движение на отделни елементи от сценичната композиция в отделен период от време. Той показва интензивността и скоростта на изпълнение. Тълкуването на темпото в драматичното изкуство е изцяло отговорност на режисьора. Съществуващата музикална класификация на темпото не е еквивалентна на скоростта на пластично движение и не е много подходяща за пространствено-времевите изкуства.

Ритмично правилното редуване на темпото се нарича темпоритъм. Тъй като ритъмът в драматичните изкуства изглежда се слива с темпото, комбинирайки се с него, Станиславски въвежда термина „темпо – ритъм“, съчетавайки тези понятия. Той разграничава темповите ритми на цялата пиеса, всяка отделна роля, действие и сценична реч. Станиславски установява сложни взаимодействия на вътрешния (осезаем от актьора, свързан с психологическата задача и настроението на епизода) темпови ритъм и външния (видим от зрителя, възплетен в характера, в движенията на персонажа, в неговото поведение).

Възможни са различни вътрешни ритмични акценти при едно и също външно темпо (например, състоянието на персонажа се променя забележимо – походка, жест по време на разходка, погребално шествие, военен поход). С контрастите, несъответствията между външните и вътрешните темпо-ритми възниква комедиен ефект или драматично напрежение.

Още в епохата на **Ренесанса**, първоначално в живописата, а след това и за други видове изкуство, е **изведено правилото за темпоритмичната организация на произведението – правилото на „Златното сечение“**.

Всички явления имат ритъм. Лицето на персонажа, пейзажът, интензивността на светлината, създаваща асоциации. А построеното пред камерата е първата инсталация чрез участие на индивидуални качества на обекти или предмети.

При анализа на филма много често се използва и работи с понятието „темпоритъм“. Очевидно е, че този термин не е заимстван директно от музикалната терминология, където имаме отделни дефиниции за темпо, ритъм, метрум и други понятия, свързани с разполагането на определени елементи във времето. За да обясня определението, прибягвам до дефинициите използвани в музиката. В музиката ритъм означава организирано, логично редуване на тонови трайности.

„Метрум е пулсацията, която възниква от периодическото редуване на групи, наречени метрични групи, съставени от равноправни, силни и слаби (акцентирани и неакцентирани, тежки и леки) моменти, наречени метрични времена.“¹

„Темпо – това е бързината, с която се редуват метричните времена. Човек възприема едно темпо като бързо, умерено или бавно, като неволно сравнява честотата на метричните времена с нормалния пулс. Ако метричните времена се редуват с честота близка до нормалния пулс – темпото е умерено; ако се редуват с честота по голяма или по малка от тази на нормалния пулс – темпото се възприема съответно като бързо или бавно“.²

При използването на операторските изразни средства от творец с добра професионална подготовка „превеждането“ на музикалната терминология на кино език и нейното успешно използване е улеснено и контролируемо. Киното като пространствено-времево изкуство, си позволява да променя темпоритъма си и да „пренася“ зрителя в разказа, без да се спазва хронологията на случващите се събития.

Темпоритъм е понятие, което обединява скоростта и интензитета на провеждане на действието – физическо и психологическо. Откриването на верния темпоритъм за изпълнение на физическите действия има огромна роля в търсената органика (правдивост) на операторските изразни средства.

Станиславски дава следните определения: „Темпо – това значи бързо или бавно. Темпото съкращава или удължава действието, ускорява или забавя речта. За да се извърши едно действие, за да се произнесе една дума, нужно е време. Да ускоряваш темпото – ще рече да определяш по малко време за действието или за речта и това те кара да действаш или да говориш по-бързо. Да забавяш темпото – ще рече да освобождаваш повече време за действието и за

¹ Хаджиев П. (1994) с. 118

² Хаджиев, П., Колев, Й., Чобанова, Й. Учебник по елементарна теория на музиката и солфедж, Просвета, София, 1994

речта и да си даваш възможност още по-добре да довършиш и да доизкажеш важното.”³

„Ако темпоритъмът се вземе вярно, правилното чувство и преживяване се създават естествено, от само себе си. Но ако темпоритъмът е неверен, по същия начин на същото място на ролята ще се родят неправилно чувство и преживяване, които не могат да се поправят, без да се измени неправилният темпоритъм.“⁴

Принципът на Станиславски за темпоритъма се базира на взаимодействието и напрежението между вътрешния и външния темпоритъм. Външният темпоритъм се проявява във физическите действия, защото тогава става видим, а вътрешният е само осезаем, свързан с преживяването, което се извършва невидимо.

Киното е изкуство на раздвижения образ. Завършената образност преследва последователно две задачи: първата се отнася само до отделния кадър като статичен момент в поредица от раздвижени образи, а втората до самото движение, до самото организиране на хиляди отделни кадри. Тук имам предвид не движение в механичен смисъл, а нека го наречем движение в художествен смисъл – ритъма.

Законите на ритъма, които се отнасят и за музиката, живописата, литературата и танца, са определящи и за движението в киното, само тяхното приложение е различно.

При приложението на тези закони, както във всяко изкуство, така и в киното, се включва силата на художественото въображение. „Ние се стремим да приложим законите на ритъма в киното без влиянието на литературата, живописата, театъра и т.н., т.е. стремим се към наша, собствена кинематографична ритмика, с присъщи категории за време и пространство.“⁵

ЗА ВРЕМЕТО, ПРОСТРАНСТВОТО И РИТЪМА В КИНО ИЗОБРАЖЕНИЕТО

Пространството и времето в изображението с тяхната специфика са същински базови категории, без които е невъзможно да се разбере същността на филмовото произведение. Времето и пространството са най-съществените понятия, които определят структурата на екранната творба и нейното художествено съдържание.

Киното, както всяко друго изкуство, е невъзможно извън пространствено-времевата организация. Освен това, тези категории в него понякога имат по-голямо семантично натоварване, отколкото в другите видове изкуства, поради **специалната връзка на киноизкуството с реалното пространство и време.**

³ Една от основните идеи на Станиславски, че тялото и съзнанието представляват психофизическа цялост. Николова, (2007) с. 28

⁴ Станиславски К. (1982) с. 150

⁵ Петров Е. (1973) с. 323

Киното симулира живота и света, в който живеем. Най-важните характеристики на този свят принадлежат на пространството и времето. Съотношението на пространствено-времените характеристики на даден обект и пространствено-времения характер на модела до голяма степен определя както неговата същност, така и неговата познавателна стойност.

Киното дължи съществуването си на „движещите се изображения”. Тази основна същностна характеристика на природата на киното е толкова очевидна, че не е възможно да остане незабелязана. Жермен Дюлак описва новия феномен така: „...киното, едно механично откритие, създадено, за да улови живота в неговото точно и непрекъснато движение, а също така е и творец на комбинирани движения...”, а Жан Епщайн допълва: **„Киното прибавя към елементите на перспективата, употребявани от рисуващия, една нова перспектива – времето”**.⁶

Основата на кинопространството е илюзорното пространство на фотографията. Изкуството на киното разполага с пространство, недостъпно за другите форми на изкуството. Това пространство се разполага в разкадровката, т.е. в рамката на кадъра. При смяна на кадъра – плавно, постепенно или неочаквано – ориентацията на обектива или местоположението в пространството на цялата филмова камера, то винаги се променя. И това пространствено движение е придружено от специално усещане в съзнанието на зрителя – илюзорно усещане за движение на самия зрител.

Киното, както и другите изкуства, има изобразително-визуална структура, пластичен ред, който се възприема визуално. С появата на звука, концепцията на визуалния ред се разширява и сега, когато говорим за изображението, имаме предвид неговата синтетична текстура – звуково-визуална, която се възприема цялостно и едновременно, визуално и фонетично. Това е така, защото звукът във всичките му форми не е направил значителни промени в природата и характера на изображението. Той по-скоро е повлиял на предишните елементи от пластичния ред, изменил е функциите като част от цялото, но не е повлиял на същността.

Но изображението не само регистрира обектите, то е и субективно, в него се отразява и авторовата концепция. Изображението е обективно, доколкото то се определя от обекта. Но то също така е субективно до такава степен на обективност, че достига до степен на детерминацията, която е опосредствана от съзнанието на субекта.

Филмовият кадър е феномен на киноизкуството и изцяло принадлежи на неговата сфера, изцяло е подчинен на неговите закони. И като феномен на изкуството, филмовият образ изобщо не е механичен, автоматичен, независим от обекта, улавящ външния облик на реалния свят. Напротив, както във всяко изкуство, задачата и тук е да не се направи механично копие на обект (такова копие по принцип е невъзможно; всяко изображение неизбежно ще

⁶ Из историята на филмовата мисъл. Антология, т. I, с. 124, 159

трансформира реалността), а да се изрази оригиналното виждане на автора, личното му тълкуване на момента на реалността, да се открият нови аспекти, страни, качества, за да се разкрие по-задълбочено същността и типичността на явлението. Филмовият образ последователно се стреми да бъде възприет като феномен на изкуството, като нещо специално създадено в специален художествен ред.

Реалността, която киното възпроизвежда и организира в какъвто и да е обем, е реалността на света, в който участваме, тя е чувствената приемственост, заснета върху филма, както в пространствено, така и във времево отношение.

Ритъмът, който се счита за „основния формиращ елемент в киното”, е съставен от „времето напрежение вътре в кадрите” и тяхната последователност в монтажа, свързана с движението, което определя единството и взаимозависимостта на изображението и звука, времето и пространство. Необходимите характеристики на реалното движение са реалното пространство и време.

С настъпването на ерата на звуковото кино, звуковият и визуалният ред се свързват формално (т.е. на екрана може да се види говорещият човек и в същото време да се чуе неговата реч в синхрон). Но връзката е просто формална: поради двойствената природа на звуковото пространство звукът всъщност е свободен от изображението, той е само условно свързан с пространството на рамката, но в действителност принадлежи на реалното пространство.

Така в **екранните изкуства се е оформила сложна, многостепенна и уникална пространствено-времева система** от нов тип, спецификата на която се дължи на особения характер на материала на тези изкуства. Това е наличието на собствена, дълбоко специфична пространствено-времева структура, която позволява на киното и телевизията да общуват с другите изкуства. Тяхното взаимодействие може да се опише като резонанс на различни художествени организми, когато по-широката система усвоява основните качества на другите системи.

Пространството в киното се формира чрез използването на всички средства за изобразителна илюзия, включително и изразните средства, с които работи операторът. Пространството в киното е по-специално в посока на движението. Основата на кинопространството е илюзорното пространство на фотографията. В същото време изкуството на киното разполага с още една форма на пространство, характерна само за него. Това пространство се дава от техниката на разказването, от самия кино език. При смяна на гледната точка на кадъра или снимачния план ориентацията на филмовата камера винаги се променя. **Това пространствено движение е придружено от специално усещане в съзнанието на зрителя – илюзорно усещане за движението на зрителя.**

Развитието на проблема с времето в киното ни позволява да мислим, че в киното има три потока от време: действието, което се случва в миналото, „изобразителното” време, което се случва в момента, и времето на възприемачия

субект, успоредно на предходния времеви ред. Тази сложна конфигурация предоставя богати възможности за изобразителните средства на киното.

Ритъмът, който изразява протичането на времето в кадъра, е властващата доминанта на кинематографичния образ. А протичането на времето се разкрива и в поведението на героите, и в изобразителните решения, и в звуците, които са само съпътстващи съставки, а ако разсъждаваме теоретично, може и въобще да ги няма.

Тарковски в книгата си „Уловеното време” разсъждава така: „Ритъмът на филма се ражда в съответствие с характера на времето, което тече в кадъра. **Сиреч, ритъмът на филма се определя не от дължината на монтираните кадри, а разбира се, от степента на напрежение на протичащото в тях време.** Монтажното свързване не може да определи ритъма, в този случай монтажът не е повече от белег на стила. Нещо повече, времето във филма протича не заради монтажните преходи, а въпреки тях. Това е протичането на времето, фиксирано в кадъра, и режисьорът трябва да го улови в откъсите пред него на масата в монтажната. Тъкмо времето уловено в кадъра, диктува на режисьора един или друг монтажен принцип, а както се казва, „не се монтират”, т.е. зле се свързват онези откъси, в които е фиксирано принципно различно съществуване на времето”.⁷

Разбирането за това, че времето лежи в основата на естетическия принцип на киното, се явява устойчиво за кинотеорията. През 1927 г. в статията „Проблеми на киноестетиката” Ейхенбаум пише: „**Кинокамерата динамизира фотографското изображение**, превръщайки го от затворен статичен блок в кадър – безкрайно малка част от движещ се поток”. Така за първи път в историята на „изобразителното” по своята природа изкуство, може да се разгърне във времето и да се окаже без конкуренция, без класификация и без аналогия”⁸

Осъзнавайки законите на времето и пространството, Лев Кулешов счита за основа овладяването на новото изкуство, изкуството на киното: „Цялата енергия, всички средства, цялото познаване на законите на времето и пространството, предназначени за приложение в изкуството, трябва да бъдат насочени по линията, най-свързана с живота на нашето време. Това е киното”.⁹

Неизменно **цифровите технологии** се развиват, но **не могат да променят историите, които се разказват с филмите.** От една страна, достъпността до технологията е по-голяма и повече автори могат да се възползват от това. Но от друга страна, изразните средства, които се подчиняват на драматургията не бива да бъдат пренебрегнати.

В статията си „Някои разсъждения за ползата и вредата от цифровите технологии” Любомир Халачев обобщава: „Моето мнение е, че добрият разказ

⁷ Тарковски А. (2019) с. 135-136

⁸ Эйхенбаум Б. Проблемы киностилистики // Поэтика кино. Перечитывая Поэтику кино. СПб.: Российский институт истории искусств, (2001) с. 14.

⁹ Аристарко Г. (1966) с. 64

винаги ще се запази като основа на доброто кино. Както казват американските колеги, добрият филм е „добре разказана интересна история”. Вярвам в това. А колкото до цифровите технологии – само се опитайте да ни ги вземете, ще се борим докрай.”¹⁰

ГЛАВА ПЪРВА

ПОЯВАТА НА КИНОТО КАТО НОВА ФОРМА НА ИЗКУСТВО

1. РАЗВИТИЕ НА ФИЛМОВИЯ ТЕМПОРИТЪМ

Киното – това е синтетично изкуство, съчетаващо в себе си свойствата на времето с пространствените изкуства. Съчетават се литературният с пластичния образ. Определя себе си като пресечна точка с другите изкуства. С живописата и скулптурата го сближава непосредственото въздействие на зрителния образ; с музиката – чувството за хармония и ритъм чрез света на звуците; с **литературата – възможността за пресъздаване на сюжети и истории от живота ни**; с **театъра – изкуството на актьора**. Преживяванията от екрана ние възприемаме като реалност, усилена с нашите метафорични възприятия, което създава и чувство на точност и неповторимост.

Въпросът за това какво е филм, какво е естеството на филма, каква е неговата специфика е в основата на историята и теорията на киното. И на всеки етап от тази история, с всяко голямо художествено и техническо откритие, тези въпроси придобиват както ново съдържание, така и нова острота. Специфична форма за изразяване на новото изкуство през 20-те години, вярващо на монтажа, който след това отстъпва на заден план в полза на драматичния разказ и действащия образ. Друг пример са 60-те години на ХХ век – период на просперитет на „философските” филми.

Популярността на киното в началото на 20-ти век бързо нараства, а в тематично отношение филмите стават все по-разнообразни. Братя Люмиер наемат първите професионални оператори. Това са Промио и Феликс Месгуиш, Дублие, Перито, които кръстосват петте континента и създават над 1 500 сюжета. Едно неосъзнато откритие, ярко отличаващо киното от другите изкуства, е движението на камерата. Промио, който във Венеция снима от движеща се гондола друга, успоредно плаваща. Дълго време това е останало незабелязано, неценено и без последствия. Възприемането на документално-фотографското регистриране на движението се приема като естествено и достъпно за хрониката, създавана в този период. За сметка на това в игралното кино тогава създаваното от Жорж Мелиес се смята за невъзможно. Киното бива „затворено” в рамките на театралната сцена и дори панорамата е изключена като възможност.

¹⁰ Халачев, Л. „Някои разсъждения за ползата и вредата от цифровите технологии”, (2003) с. 83

Жорж Мелиес също е сред зрителите на първата прожекция на братя Люмиер в Париж. Той е илюзионист и театрален режисьор. Възможността да разшири инструментариума си на представяне на създадените от него **театрални представления и феерии го прави един от основните участници в развитието на киното в най-ранния му период**. Техническата му изобретателност го прави баща на филмовия трик и за първи път прилага на практика комбинираните снимки. Открива многократната експозиция, стоп кадъра, маската и контрамаската, ускорената и забавена киноснимка – използването на каданса като възможност за промяна темпоритъма на кадъра, обратната снимка, кашето и омекотяващите филтри. Макар и много примитивно, той прилага за първи път покадровото оцветяване на филма. В специално построено от него студио Мелиес заснема всичките си филми между които са: „Пътуване до Луната” (1902 г.), „Пътешествие през невъзможното” (1904 г.) и „Четиристотинте магии на Дявола” (1906 г.). Създадените от Ж. Мелиес кратки филми като естетически поглед го доближават до самоуките художници примитивисти, които черпят вдъхновение от градския фолклор. Въпреки спорните критични възгледи, Ж. Мелиес третира филма като друго театрално-сценично зрелище, осъществено с помощта на кинотехниката.

Огромна крачка в развитието на филмовата изразност е употребата на **близкия план**, приложена за първи път от **Джордж Албърт Смит** през 1901 година. Професията му на портретист фотограф му помага да приближи камерата до сюжетно важните места, да раздели действието на различни планове, които след последователна подредба да въздействат като непрекъснато действие. Джордж Садул приписва това на Дж. А. Смит, Рейчъл Лоу и Роджър Менуел и също счита Англия за родното място на това изобретение.¹¹

2. РАЗВИТИЕ НА ОПЕРАТОРСКИТЕ ИЗРАЗНИ СРЕДСТВА

Развитието на киното като цяло не е еднакво в различните страни. Също така и развитието на операторското творчество при отделните творци не е под общ знаменател. Характерът на всяка национална кинематография, на отделните авторски търсения и на отделните филми се доопределя от равнището на художествената, и по-точно, на кинематографичната култура, която ги заобикаля и подхранва. В широкото поле на универсалните постижения на световното кино се съчетават тесните параметри на националните и индивидуалните операторски стилове.

Екранното пространство е сътворено пространство. Ян Мукаржовски го нарича „пространство, създавано от техниката на кадъра”. Формално погледнато, именно така се раждат произведенията на киното: заснема се обликът на материалната действителност и след определено обработване полученият резултат се проектира върху плоскостта на екрана. Но това е само първият задължителен етап. Финалът на този процес протича във възприемащото

¹¹ Unwin, Allen, *The History of the British Film*, London, 1948

съзнание, там продължава животът на филма. Илюзията за движение на статичните образи и **усещането за обем на двуизмерното екранно изображение се раждат в главата на зрителя в кинозалона**. Постепенно хората, които снимат филмите, установяват, че ефектът, създаван от техниката, е възможно да бъде подчертан и усилен.

Чувството за **дълбочина на кадъра** е възможно да се подсили посредством разполагането на **предметите в кадъра един зад друг**, особено ако те са с различен размер. За успешното реализиране на този ефект допринася много и движението на актьорите на екрана, то особено ясно внушава усещането за обемност на изображението. Тези и други похвати са съществени при оформянето на онова единство, което Айзенщайн нарича „мизан-кадър”, по аналогия с театралната терминология. Но несъмнено най-силно въздействащото средство, което поражда усещане за „реална” дълбочина на екранното пространство, е камерата – всяка промяна в нейната позиция разширява обема на средата, обитавана от филмовите герои.¹²

В екранния свят обективът на филмовата камера замества окото на зрителя, превръща се в негово естествено „продължение”. Това око е статично. Камерата, която наблюдава всичко случващо се на екрана, години наред остава неподвижна. Само когато се смени кадърът, се променя позицията ѝ, подобно движение не е възможно да се случи в рамките на един кадър.

Рудолф Арнхайм твърди: „пионерите на киноизкуството доста бързо са установили, че „движещата се” камера създава дълбочина.”¹³ Но истината е по-различна – нямото кино дълго време не познава вътрешната динамика на кадъра, която се ражда с движението на камерата. Дори действието в кадъра да е изключително бурно, както често се случва през онези години в нямото кино, камерата безстрастно следи случващото се.

Едва през **20-те години** на миналия век камерата **постепенно се отърсва от сковаващата я неподвижност**. „По същото време има и други, макар и не толкова екстремни търсения. Например в немското кино – камерата във „Вариете” лети заедно с главоломните движения на артистите на трапеца под купола на цирка, а в „Последният човек” оператор като Карл Фройнд в няколко кадъра обединява гледната точка на героя с тази на камерата, за да я превърне в изразител на емоционалното му състояние.”¹⁴

Камерите, с които се заснемат филмите, също претърпяват своята еволюция. В началото най-популярна е камерата на „Pathe”, базирана на дизайна на братя Люмиер, и се предлага от 1903 г. Други студийни модели камери по това време са произведените от Williamson (Великобритания) и Ernemann (Германия).

¹² Игнатовски, „Времерпространство или хронотопът в ранната филмова теория”, 2008, стр. 106-107

¹³ Арнхайм, Р. Цит. Съч. (1974) с. 266

¹⁴ Игнатовски, „Времерпространство или хронотопът в ранната филмова теория”, 2008, стр. 110

През 1908 г. френската компания Debie внедрява камерата Parvo, която е по-малка по размери, състои се от дървен корпус и ръкохватка, чрез която с едно завъртане се заснемат 8 кадъра от филмовата лента, и визьор за фокусиране и композиране на кадъра. Компактната конструкция и надеждност печелят голяма популярност и фирмата продължава производството си на различни модели до 1952 г. с последния модел Super Parvo Color.

През 20-те години на XX век **филмовата камера** е част от процеса на съзряване на киното. Тя престава да бъде безпристрастен регистратор на събитията, придобива **ново за нея качество: „субективността“**. Новата динамика на филмовата камера обогатява вселената на игралния филм – появяват се условия да бъде успешно разкрит и интимният свят на психологията на неговите обитатели. Разкрепостената камера изправя теоретиците пред два важни проблема. Първият е каква е ролята на филмовия апарат за изграждане на екранното пространство, доколко всяка промяна на неговата позиция разкрива различни аспекти на средата на действието (при смяна на кадрите – пише Ян Мукаржовски – независимо дали тя се извършва плавно или рязко, винаги се променя било насочеността на обектива, било разположението на цялата камера в пространството. Това преместване в пространството се отразява в съзнанието на зрителя...¹⁵) Вторият проблем е свързан с възможностите, които променящите се гледни точки на камерата разкриват за игралното кино и сюжетостроенето на неговите произведения. **Апаратът веднъж е „представител“ на автора на филма, друг път е въплъщение на позицията на някой от героите в действието (онова, което наричат „субективна камера“)** и преди всичко е инструмент, на който е „делегирана“ гледната точка на зрителя.

В зората на киното в Италия се развива определен нов стил на заснемане. Създават се филми с ограничени сюжети от исторически драми. Темите са Древен Рим и произведения на Шекспир, а филмите разчитат на чистия спектакъл от костюми, масивни декори и тълпи от хора. В новата компания на Алберини „Cines company“ се създават „Otello“ (1907 г.), реж. Марио Казелини, „The Last Days of Pompeii“ (1908 г.) и др. Малко по-късно във филма „Inferno“ (1911 г.), Джузепе де Лигуро използва ръчно нарисувани модели на декори, които заснема в кадри с двойна рамка, за да разширят сцените. След това в „Кабирия“ (1914 г.) Джовани Пастроне създава своите кадри с проследяване и смело използва големи конструкции за дъговите прожектори. Пастроне, подготвяйки се за снимките на филма „Кабирия“ на 5 август 1912 г. в Италия, патентова количка, на която да бъде поставена камерата (италиански: Carello). Едновременно с използването на количката, Джовани Пастроне за първи път въвежда няколко техники: праволинейно или зигзагообразно движение, успоредно на обекта, приближаване на камерата по-близо до обекта в кадър. Също така използва осветление, което е поставено ниско, за да симулира светлина от горящ огън. Оператор на филма

¹⁵ Мукаржовски, Я. Цит. Съч., с. 239.

„Кабирия” е испанецът Сегундо де Шомон, който има много важни приноси за филма, не на последно място и с кадрите си със специални ефекти на връх Етна.

През 1917 г. в Германия, която все още е във война, правителството финансира частично създаването на конфедерацията Ufa, обединявайки три производствени компании, които образуват една супер компания, като надежден филмов производител. Ufa си поставя няколко цели: първо, да направи филми, които да се харесат на масовия пазар и/или да бъдат подходящи за международна продажба; втората цел е да разшири и задоволи търсенето на интелектуални произведения (филмът за изкуството / авангарда, който в Германия се свързва главно с експресионизма) и така да подобри имиджа на киното като художествена среда. Настъпва времето на големите изобретения в осветлението (bro lighting), движението на камерата и сценографията. Новите визуални решения са приложени в различни по жанр филми. Снимачните камери за периода са Pathé Studio и подобреното Derby Parvo, което позволява скоростта на заснемане да бъде фиксирана.

През 1921 г. Derby предлага високоскоростна камера с 240 кадъра в секунда. Ортохроматичният филм продължава да се използва до **1925 г., когато Истман Кодак въвежда черно-белия панхроматичен филмов материал**. Този материал е чувствителен към целия видим спектър на светлината и позволява заснетите цветни обекти да получат верните сиви тонове в гамата черно – бяло. Филмовата лента е приета в Европа, а от 1925 г. следват версии на Agfa, Pathé и Gevaert. Недостатъчно прозрачната вече лента прави невъзможно фокусирането през задната страна на камерата и това налага създаването от Arriflex на огледално-призмената система за фокусиране. Във филма „Последният човек” (1924 г.), реж. Фридрих Мурнау, операторът Карл Фройнд „освобождава” камерата завинаги.

В **„Кабинетът на доктор Калигари” (1920 г.)** реж. Роберт Вине, операторът Вили Хамайстер е изправен пред нереална черно-бяла перспектива, създадена от декора. Снимките са в павилион, а повечето от така наречените „хвърлени сенки” по стените са нарисувани от художник. Рисуваните сенки са в пространство, запълнено със светлина от оберлихти. Вместо да бъде търсен ракурс при заснемане на кадрите, с което да бъде **„деформирано” пространството**, това се случва чрез нехарактерната геометрия на декора. Така кадрите изглеждат неестествено, но по този начин авторите успяват да визуализират вътрешния свят на доктор Калигари, чрез променената ритмика на декора и специално създадените костюми. По-късно британският режисьор Алфред Хичкок, инспириран от **причудливите сенки** и истерията, която предизвиква безпокойство у зрителя в Калигари, прави един от първите си филми „Наемателят” (1929 г.), оп. Гаetano ди Ventimilia.

Събитие в немското кино е филмът „Метрополис” (1927 г.), реж. Фриц Ланг, оп. Карл Фройнд и Гюнтер Ритау. Експресионистичен ням филм, чието действие се развива през 2026 година в гигантски град, а продължителността на филма е 148 минути. Фантазиите на Фриц Ланг са реализирани посредством

макети. В този филм е изобретен и допълнителен ефект от кино художника Ейген Шуфтан. Той поставя сребристо огледало под 45° пред обектива, като част от сребърното покритие е премахнато. Така основната част от сцената бива заснета директно от обектива, а на местата с отражение се заснема малък макет, който в комбинация с основната сцена създава един общ комбиниран кадър.

Друг важен филм за **развитието на изразните средства**, а от там и на киноезика през 20-те години на миналия век, е шедьовърът на Теодор Драер „**Страстите на Жана Д'Арк**” (1928 г.), оп. Рудолф Мате. Прави впечатление високият контраст по фона в декора, включително източниците на светлина, заснети в кадър, но портретите са с тонално осветление. Има малка дълбочина на рязкост, а тоналността на фона е много под тази на лицето и не разсейва зрителя. Филмът е изграден изцяло от близки планове, което разрушава усещането за театралност. На екрана присъства експресия, невъзможна в театъра. Общите планове са твърде редки и те просто ситуират действието. Сценограф на филма е Херман Варм, който е рисувал причудливите декори и сенки по стените във филма „Кабинета на доктор Калигари”. Операторът Рудолф Мате използва предимно ракурсни построения в аскетичните като самия сценарий пространства.

Импесионистите в киното се стремят да покажат на екрана дълбоки аспекти на човешката душа. Филмът на Абел Ганс „**Колелото**” (1921 г.), оп. Леон Хенри Бурел и Марк Бужер, е грандиозна импесионистична творба. Някои кадри траят секунда, твърде бързо, за да бъдат възприети един по един. Абел Ганс прави много за развитието на киноезика, **за движението на киното напред**, но винаги от субективна гледна точка. В следващия му филм „**Наполеон**” (1927 г.) динамиката е много по-видима. Субективната камера се развива при него в посока на чудатости: привързана камера за седло; камера, поставена в топка, и още много други приспособления превръщат Абел Ганс в легенда за следващите поколения. **В „Наполеон” Ганс прилага камера, задвижвана с електромотор, като я поставя и намира най-невероятни гледни точки.**

Част от авангардните течения на 20-те години от миналия век е и дадаизмът. През 1924 година дадаистът Франсис Пикабия поръчва филма „Антракт”, за да го прожектира в антракта на балетно представление. Филмът е с продължителност от 22 минути и е реализиран от режисьора Рене Клер с оператор Джими Берлит, като камерата е поставяна на различни необичайни места. Заснети са кадри на каданс през стъклен под.

През 1926 година Луис Бунюел и Салвадор Дали започват да обсъждат необичайното в сънищата и в желанията на човека. От тези разговори се ражда сценарият, а по-късно и филмът „**Андалузкото куче**” (1929 г.) с режисьор Луис Бунюел и оператор Албер Дюверже. Асоциация, която се помни и предава в **съвременни аудио-визуални произведения, музикални клипове** и др. е от първите кадри от филма. На екрана се появява кадър с пушещият Бунюел, следва бръснач, който разрязва окото на жена. В манифеста на сюрреалистите се заявява, че изкуството трябва да представя сънищата. Начинът на снимане е диаметрално

противоположен на този в „Антракт”. Няма формални похвати като необичайни гледни точки, оптически деформации или субективна камера.

ОСНОВНИ ИЗОБРАЗИТЕЛНИ СРЕДСТВА НА ФИЛМА

„Киното – това е творчески процес на интерпретация, чиято кулминация се явява в създаването на оригиналното творчество, а не просто отразяване на действителността. Изображенията, създадени от оператора, са следствие на художествен поглед, въображение и майсторство на оператора в съвместна работа с другите съмишленици.”¹⁶

Основните творчески изяви на оператора са свързани с неговите визии, със специфичния му естетически свят, от който той трябва да подбере най-точно и силно въздействащите средства, с които да се достигне до екрана, а от там и до зрителя, идеята, съдържанието и атмосферата на филмовото произведение. Операторът трябва да „прочете” и организира с езика на подвижните образи специфичната кинодраматургия, да подчини екранната атмосфера на изискванията, характерни за дадената фабула.

Г. **Карайорданов** обобщава зависимостта на киното от изразните средства така: **„Цялата история на киното доказва, че развитието и утвърждаването му като изкуство е неразривно свързано с откриването и правилното боравене с филмовите изразни средства.”**¹⁷

Специфичните операторски изразни средства са важен компонент от създаването на екранното изображение, можем да ги наречем „инструменти”, чрез които се създава езикът на образите, живеещи във филмите.

Използването на изразните средства, чрез един или друг подход към темата, се определя както от нея самата, от нейния сюжет и жанр, така и от режисьорския маниер, от стиловите особености, но не на последно място и от светоусещането, кинематографичната и изобразителна култура и талант на оператора.

Филмовото произведение е синтез от работата на различни специалисти в процеса на създаването му, но когато говорим за изображение, създадено от оператора, то би следвало да класифицираме най-ярко проявяващите му се черти, а те са: кинетика (каданс, движение на обекта и движение на камерата, ритъмът), композиция на кадъра, гледна точка и ракурс, мащаб на изображението, промяна на дистанцията и плановете, оптически рисунък, рязкостна дълбочина, острота на изображението, светлина, тоналност, цвят и др.

Навлизайки в теорията на киноизображението и използвайки примери от филми, съм анализирал изразните средства с които си служи филмовият оператор, имащи отношение при изграждане на филмовото изображение, пространството и времето, отнасящи се до темпоритъма на филма.

¹⁶ *American Society of Cinematographers, XXXIV*

¹⁷ *Карайорданов Г. (1999) с. 49*

2.1. Рамка на кадъра. Композиция, гледна точка и ракурс

Рамката като дискретна единица има двойно значение: тя въвежда прекъсване, раздробяване и измеримост както в кинопространството, така и в киновремето - темпоритъма на кадъра. В този случай, тъй като и двете тези концепции се измерват във филма от една единица – рамката, те се оказват реципрочни. Всяка картина, която има пространствено измерение в реалния живот, може да бъде вградена във филм като **временна верига, разделена на рамки и подредена последователно**.

Един от основните елементи на понятието „рамка“ е границата на художественото пространство. По този начин, още преди да дефинираме концепцията за рамка, можем да различим най-същественото: възпроизвеждайки видимия и подвижен начин на живот, киното го разделя на сегменти. Това разделение е разнообразно: за създателя на изображението това е разделиението на отделни кадри-рамки, които се сливат по същия начин, както когато се четат стихове, буквите се сливат в думи (спирания, метрични единици на стих също не съществуват за обикновения слушател като съзнателни единици). За зрителя това е редуване на части от изображението, които, независимо от индивидуалните промени в рамката, се възприемат като едно.

В добрия сценарий се казва какво се случва и какво се говори, но не това, което някой мисли или чувства. Образите, а не думите, улавят чувствата в лицата и атмосферата на пространството. Свен Никвист постига това, чрез използване на операторските изразни средства така: „Моят стремеж към простота произтича от стремежа ми към използването на логическата светлина, инстинктивната светлина. Няма нищо, което да разруши атмосферата толкова лесно, колкото твърде многото светлина.”

Основата на холистичното визуално възприятие на естетически значимото визуално произведение е композицията. **Композицията** в теорията на изкуството се нарича **взаимна корелация на структурните единици на цялото**, а по отношение на визуалните изкуства – на изображеното. Ако в рисуването композицията е съставена от статични елементи и следователно виждаме само една фаза на действието върху платното (цялото движение се създава чрез специални техники за оформление, следователно е изключително илюзорно), тогава в киното ситуацията се усложнява от възможността да се комбинират динамиката на изображените обекти и статиката/динамиката на камерата. Съставът е структурната основа за организирането на специална монтажна единица – монтажна рамка. Съставът на инсталационната рамка е изграден, като се вземе предвид взаимодействието на статиката/динамиката на изображението и статиката/динамиката на камерата.

Съответно са възможни четири композиционни типа рамки на кадъра:

1) абсолютно статични кадри (когато и камерата, и обектът са неподвижни);

- 2) статични кадри с движение на снимания обект (камерата е статична);
- 3) динамични кадри, когато се движи само камерата (обектите са статични);
- 4) динамични кадри с движение на камерата и движение на обектите в кадъра.

В киното от 60-те и 70-те години използването на напълно статични кадри с балансирана композиция е сравнително рядко. По онова **време бавните панорами на камерата, сложното вътрешнокадрово движение** с построен дълбочинен мизансцен са преобладаващи в киното, например във филма „**Огледалото**” (1974 г.), реж. А. Тарковски, оп. Г. Рерберг. Абсолютно статичните кадри са използвани главно за подчертаване на детайли, статични пейзажи, като контрапункти за движение и т.н. Тези кадри винаги се отличават от общия поток от кадри с различни движения и точно тяхната неподвижност създава семантичен стрес.

Статични кадри с движение на обектите в кадъра. Това е този тип композиция на кадъра, в който камерата е статична, а обектът в кадъра се движи. Работата на оператора с композициите от този тип е в много отношения близка до работата на художника: в кадъра винаги има много статични елементи, на които операторът разчита, когато композира (в природата това са дървета, небе, силует и др., в интериора това са архитектурни елементи, мебели и др.). Композициите в общите или близки планове са с ниска динамика на движение, така че актьорът да не „пълзи” извън границите на рамката, и се изграждат при свързването на външната статика с вътрешна динамика. Тази композиция е близка до театралната, в която актьорите действат на един фиксиран фон. Кадрите, свързващи външната статика и вътрешната динамика, са използвани в киното от средата на 30-те до 50-те години, когато е било необходимо да бъде овладян звукът. Това се случва главно поради тежестта на синхронните камери и поради несъвършенството на записващото оборудване. След появата на леките ръчни камери и творческото използване на „**камера от ръка**”, С. Урусевски във филма „**Летят жерави**” (1957 г.), реж. М. Калатозов, въвежда нов различен стил – **изграден върху сложни панорами, заснети с движение**. За оператора изграждането на такъв вид композиции в движение е по-сложно, отколкото при статичните кадри.

При статичната камера и движението вътре в кадъра, основно внимание се обръща на фона и върху създаването на необходимата атмосфера около актьорите. В този случай се избира най-добрата гледна точка по отношение на кадъра. Операторът, работейки със статична камера, има възможност зонално да променя яркостта в изображението, като използва специални филтри, например, за да намали яркостта на небето или снега. Когато камерата се движи, такива филтри се използват изключително рядко, тъй като стават забележими и те издават присъствието на камерата неволно.

Динамична камера и статичен обект. Този композиционен тип кадър е организиран чрез комбиниране на външна динамика и вътрешна статичност, когато камерата преминава покрай фиксиран обект, както е характерно за киното. В киното бързото преминаване на камерата около обекта, обикновено изглежда естествено за зрителя, въпреки че понякога има много дълги кадри планове или дори кадри сцени, когато целият филм е заснет в няколко дълги части или в един кадър.

Композиция на кадъра, когато камерата панорамира по статичен обект, се осъществява на следния принцип. Целият обект или пространството е разделено на няколко части, през които ще премине панорамата на камерата. Най-важните от тях са началото и краят на панорамата, които трябва да бъдат добре организирани и прецизно композирани, тъй като са статичната част от панорамата. В тези две ключови точки от панорамата композиционната структура следва законите на изобразителното изкуство.

Подвижна камера и движещ се в кадъра обект. **Композицията** на кадъра, когато **камерата се движи и сниманият обект също е в движение**, е най-сложна за организация, но и най-кинематографична. При работата с композиция от този тип възможностите на киното се разкриват в пълен обем. Нещо повече, подобни кадри се възприемат естествено от зрителя, тъй като най-точно съответстват на човешкото възприятие. Сложната композиция на кадъра, която съчетава външно и вътрешно движение, въпреки че е постижение на киното, е изградена върху законите, които вече са разработени в другите визуални изкуства. Когато се разработва сложно движение на камерата, то със сигурност ще се различава във времето и пространството, т.е. във всяка гледна точка на камерата: **за ключовите позиции на камерата се създава отделна композиция**. Всички участници в сложна сцена се ръководят стриктно от камерата и движенията им в пространството зависят от движението на камерата. Всяка сложна панорама е съставена от такива кадри, в които композициите са построени по същите правила, които използват художниците при рисуване. И когато зрителят гледа, често неволно „измъква” тези кадри от общата панорама на камерата, тогава те се сглобяват в обща ритмична верига, от която възникват определен образ и емоция.

2.2. Ракурс

Въпреки развитието на творческия компонент на ракурса, повечето изследователи на езика на киното в началото го разглеждат като технически прийом. В кинематографичната практика терминът „ракурс” се разбира като отклонение от нормалната гледна точка, която е на нивото на човек със среден ръст. Това е гледната точка като положение на камерата спрямо снимания обект. Употребата на терминът „ракурс” възниква от необходимостта за кратко и точно указване на нетипична гледна точка при заснемане. Производни в този смисъл стават следните наименования – термини: „долен ракурс” при снимане от ниска

гледна точка и „горен ракурс“ при висока или накратко „в ракурс“. В този контекст под „ракурс“ се разбира: „**Всяко по-радикално отклонение на оптичната ос на камерата спрямо вертикалната равнина на обекта, който се снима, различно от правия ъгъл.**”¹⁸

Както при използването на всички изразни средства, така и гледната точка и ракурсът е необходимо да бъдат съобразени с драматургичната постройка на кадъра и епизода. Ракурсните решения в кадъра подпомагат в голяма степен актьорската изява и са добро средство за внушаване на определени настроения и атмосфера в кадрите и епизодите. **Перспективните съкращения и аномалии, обединени с възможностите на „освободената“ камера,** качена на кран, фарт или летателно средство, както и използването на различни обективи, разкриват повече динамичния ефект и изразните възможности на камерата.

Във визуалните изкуства е добре известно, че за изобразяване на образа в пространството и обема чрез създаване на илюзията за трето измерение в двуизмерна равнина се използва изобразителната техника на перспективата. В киното, в частност в операторската култура и практика, е обичайно да се използват такива перспективни техники, които са пряко свързани с композицията и ракурса на камерата, като линейната перспектива, тоналната перспектива, въздушната перспектива и характерът на осветлението.

2.3. Снимачни планове

Прието е да се разграничават кинематографичните планове според различните крупности. Промяната на плана в кадъра се постига от **пространствената динамика на камерата**, динамиката при използване на вариообектив (обектив с променливо фокусно разстояние или трансфокатор) и динамиката на снимания обект. Съществуват шест вида снимачни планове, които са се превърнали в стандарт или система от планове. Повечето теоретици и практики се придържат към тази система.

Тази система е най-кратко описана от американския теоретик на киното Стивън Д. Кац, който разграничава плановете по мащаба на ключовия обект в кадъра: Long shot – далечен план, свръх общ план; Full shot – общ план, план в които човешката фигура е цяла; Medium full shot – втори среден план; Cowboy shot, Medium shot – среден план; Medium close shot – среден план (до гърдите); Close shot – близък план; Wide close-up – широко близък план, Full close-up – пълен близък план; Medium close-up – Средно близък план; Extreme close-up – свръх близък план.

Стивън Д. Кац отбелязва, че „**класическата типология на плановете се основава на установените конвенции за изобразяване на човешката фигура и се определя от тенденциите на изкуството след Ренесанса.**”¹⁹

¹⁸ Медынский, С. Е. *Мастерство оператора-документалиста [Текст] / С. Е. Медынский.* – М.: Издательство 625, 2004. – 144 с.: ил.

¹⁹ Кац, Стивен Д. (Стивен Дъглас), 1950–. *Кинорежисура кадра за кадром : визуализация от концепции до екрана / Стивен Д. Кац.* – Студио Сити, Калифорния 91604, США / Абингтон, Великобритания: Michael Wiese Productions / Focal Press, 1991. – 370 с.

Изборът на план за определен кадър зависи от функциите, предвидени за него. Това зависи преди всичко от ролята на актьора в дадения кадър. Също така за избора на необходимия план влияе и степента на насочване на вниманието на зрителя в определена насока, която авторите на филма искат да постигнат в дадената сцена.

2.4. Оптическа намеса

„Камерата е като човек с едно око. Тя няма директни средства да внушава дълбочина в изображението, а само референтни средства като перспектива и нейната промяна. За разлика от окото, **обективът на камерата има фиксирана и конкретна рамка на виждане**. За разлика от окото, обективът често вижда повърхности, които не отговарят на реалната фактура. Независимо от това, именно през игленото око на камерата, режисьорът трябва да подбира впечатленията, които иска да предаде.”²⁰

Основният компонент на камерата е обективът. От избора на обектив се определя ъгълът на зрение: колкото по-широк е ъгълът на обектива, толкова по-широко е възможното поле в кадъра. Въпреки това, дори и най-широкоъгълният обектив няма ъгъла на зрение, който има човешкото око. Окото има периферно зрение от 120°, което се стеснява в краищата. Широкоъгълният обектив, от друга страна, варира от 60° до 120°. Но при човешкото зрение приспособяването на мозъка прави възможна промяната на зрителното поле, когато си обърнем главата, нещо, което не се случва във филма.

Обективите с **нормално** (покриващи диагонала на кадъра) и близко до тях **фокусно** разстояние „виждат” **перспективата близка до тази на човешкото око**. Това означава, че между предметите, намиращи се на преден план, и тези в дълбочина не се получава оптическа и линейна деформация на пространството, но при употреба на широкоъгълна оптика (особено при остри ракурсни решения и при движение на камерата), се получава хиперболизация на предните планове и впечатление за ускорено движение. **Хиперболизацията на перспективата при широкоъгълните обективи е едно силно експресивно изразно средство**.

Интересни и богати възможности се получават при употребата на дългофокусни обективи. Те могат да съберат и „сплескат” предните планове с фона. Малката им рязкостна дълбочина спомага за загубване подробностите и ориентацията във фона, той се дематериализира, защото представата за дълбочина на пространството се получава само когато то е добре и рязко обрисувано. Наблюдава се видимо забавяне на движението на камерата по оптичната ос на обектива. **Деформацията на перспективата** (от там и движението), може да се използва от авторите за създаване на **определен ритъм** и атмосфера, което води до определени емоции и внушения.

²⁰ Spottiswoode (1966) с. 40

За разлика от човешкото око, обективът не е в състояние да се акомодира сам, а трябва винаги операторът да се съобразява с неговата рязкостна дълбочина. Освен като технически проблем, рязкостната дълбочина може да бъде използвана като специален изобразителен похват. При работа с **обективи, имащи голяма рязкостна дълбочина**, на екрана се получава **ефект на реалистична, документална атмосфера**. Сюжетно важните участъци са така остри, както и подробностите във фона. Този ефект в изображението лишава до известна степен от възможността за по-отчетливо акцентирание на основните действащи лица и сюжетно важната част, които в такива случаи могат да бъдат отделени чрез светлинни акценти или подходящо привличащи вниманието мизансцени и мащаби на изображението. Такъв маниер на работа дава възможност на зрителя да следи едновременно действието на предния и на задния план, като по този начин той може да гледа както главното, така и спомагателното действие.

При **прехвърляне на фокуса** в рамките на кадъра от един обект към друг се получава **силно акцентирание върху новото място** и то се превръща в **сюжетно важен център**. Това има отношение към ритъма на кадъра.

Освен влиянието на фокусното разстояние по отношение на перспективата, различните обективи имат и свой специфичен рисунък. Това се определя от техническите характеристики на използваните оптични елементи и конструкция на обективите. Обикновено в практиката на оператора за цялостно или частично омекотяване на изображението се използват стъклени филтри, които се поставят пред предната леща на обектива в специални държачи, обикновено монтирани на компендиума. Мекотата на изображението няма нищо общо с безфокусността. **Мекият рисунък помага за получаване на чувство за нереалност и абстрактност**, подпомага поетичната, романтична атмосфера. При работа с по-отворени бленди, действието на филтъра, като ефект на омекотяване, е по-силен.

Меко рисуващата оптика е най-широко използвана през епохата на френския импресионизъм във филмите на авторите Делюк и Епщайн, Кавалканти и Драйер, които прибегват до мекота в изображението за оправдаване на необикновената логика при сънищата, бълнуванията и мечтите. До средата на 30-те години на миналия век също такива обективи и омекотители се използват в холивудските филми при женските портрети за създаване на пълна идеализация на портрета.

Известна е практиката в киното, при създаване ефект на субективна камера, някои от кадрите да губят фокус или изображението да бъде замъглено. Тези асоциации се разчитат леко и точно от зрителите. Това привнася различен ритъм в изображението. В киното понятието „субективна камера” се използва, когато действието се извършва през очите на действащото лице, отъждествявайки това, което вижда камерата, с това, което вижда и преживява героя. Този подход е интересен за оператора, тъй като той трябва да почувства емоционално и да „влезе в кожата” на героя, като използва възможностите на камерата (оптика, каданс, колорит, осветление, движение). Отъждествяването на поведението на камерата с преживяването и действията на героя изисква точен избор на

операторски средства, за да може да се внуши на зрителя точно тази атмосфера, темпо и ритъм, които отговарят най-добре на героя и на неговите реакции. В този вид заснемане операторът с камерата се превръща в главно действащо лице. С цел по-голяма убедителност на действието, операторът снима „от ръка” или на стедикам. Използват се предимно широкоъгълни обективи, особено при необходимост от деформация на пространството. Най-важното при снимане със субективна камера е операторът много точно да усети психологическото състояние на героя, да намери собствена палитра от изразни средства и да изпълни драматургичното предизвикателство.

В практиката си някои оператори прибегват до използването на **tilt & shift** обективи. Това е сложна конструкция на оптична система, която съвместява в един общ корпус лещите с прецизни механизми за **промяна на оптичните равнини по хоризонтала и вертикала**. Чрез използването на такъв обектив е възможно да се поддържа малка рязкостна дълбочина и „без фокус” извън центъра на кадъра. Също така може да бъде получен безфокус само отдясно или отляво на кадъра. При накланяне на предната леща спрямо фокалната плоскост има възможност за изправяне на вертикалните линии на обекта в кадър, като архитектурни и др.

При shift корекцията се получава оптична измама, при която зрителят е заблуден в гледната точка на кадъра.

2.5. Светлина

„Светлината е всичко, тя осветява и оформя нашия свят, придава форма на всичко, което ни заобикаля. Сама по себе си, светлината може да ни изпрати в страхопочитание чрез своето неизмеримо разнообразие.”²¹

И наистина, един познат изглед би могъл да бъде трансформиран само чрез проста промяна в осветеността. Светлината сама по себе си носи настроение и е безкрайно способна да повлияе и на нашето настроение. Свен Никвист допълва: **„Движението е битието, а светлината – животът**. Тя е вродена във всяко живо същество. Движението има своя красота, собствена интрига и очарование, а киното съдържа в себе си и двете. То е създадено от светлина и движение. С него можем да формираме и разказваме истории.”²²

В творческо отношение проблемите на осветлението са свързани предимно с пресъздаването на триизмерната действителност върху двуизмерното пространство на екрана, което в преобладаващите случаи е свързано със светлосянката и нейното конструиране. Друга творческа област на приложение е влиянието на осветлението при организацията на кадровото пространство и акцентирание на съдържанието чрез характера на изображението.

²¹ *Imago, T. E. (2003). „A Century of European Cinematography”. London: Aurom Press Limited.*

²² *Пак там.*

2.6. Движението на камерата като едно от основните изобразителни средства на филма

Киноизображението най-пълно и широко възпроизвежда картината на реалния живот, запазвайки достоверността на фотографското изображение. Киното единствено от всички изобразителни изкуства притежава възможността да предава движението.

„Върху екрана няма нищо друго освен светлинни петна с различна сила, но в тази оптическа картина се възпроизвеждат не само формите, размерите, фактурата и цветовете на реалните предмети във физическа среда (въздух, вода), но и скоростта, темпът, формата и посоката на движението във времето и пространството. Във възприятията и усещанията киноизображението е особено жизнено, достоверно и убедително. Онова, което става на екрана, като че ли се отъждествява с действителността, с реалните предмети и процеси.”²³

Камерата в движение, също както и движението на снимания обект, подчертават аспектите на нашия подвижен свят и са най-важното средство за пресъздаване на филмовата експресия. За разлика от движението на актьора, подвижната камера не е начин за пресъздаване на действителността, но благодарение на техническите средства, тя се превръща в сериозно изразно средство.

Движенията на камерата биват:

1. Панорамиране – кинокамерата е монтирана върху статив, чиято глава позволява въртене както по хоризонтала, така и по вертикала;
2. Фартови движения – камерата сменя местата си в различни посоки и с различна скорост;
3. Фартове с панорамиране – обединяване на горните два метода;
4. Кранови, асансьорни движения и снимки с дрон – те могат да обединяват и трите горни възможности;
5. Комбинирано движение на фарт и промяна на фокусното разстояние на обектива – ефект „vertigo”.

Във филма „**Професия репортер**” (1975г.), реж. Микеланджело Антониони, оп. Лучано Товоли, финалният кадър е осъществен чрез сложно **жироскопно устройство** и дистанционно управление.

²³ Головня, А. (1976). „Майсторството на кинооператора”. София: Наука и изкуство.

Експресивните движения на камерата обслужват повествователната функция на филма. Те могат да добавят драматичен ефект при заснемане, могат да насочат вниманието на зрителя, те съдействат за разказването на историите. Един от най-добрите примери в световното кино за **изразително движение на камерата** е във филма „**Въжето**” (1948 г.) на Алфред Хичкок, оп. Жозеф Валентин и Уилям Скол.

Филмът е заснет с амбицията да бъде построен като цялостен непрекъснат кадър и така да стъпти до максимум вътрешното психологическо напрежение от загадката на прикритото убийство. При тогавашните технически възможности на 35-милиметровата снимачна техника и ограничението във времетраенето на снимачния материал в касетата не е било възможно да бъде заснет наведнъж кадър с такава продължителност. За да се получи този ефект, операторът е фиксира в неподвижен кадър камерата при края на лентата в касетата и след поставяне на новата касета със снимачен материал е продължавал траекторията на „непрекъснатото” вътрешнокадрово време-пространство.

През 2002 г. руският режисьор Александър Сокуров и немският оператор Тилман Бютнер заснемат филма „**Руската съкровищница**”. Филмът показва авторската позиция на режисьора и разказва за 300-годишен период на Русия. Филмът е заснет с дигитална камера, но в един кадър. Техническата и организационна работа за създаването на такъв филм е огромна. Камерата преминава през 35 зали от двата етажа на Ермитажа, като заснема кадри от близки планове на персонажите до интериорни пищни сцени с масовка. Снимките са осъществени за 4 часа, като преди това операторът е разположил всичкото необходимо осветление в пространствата. **Практически филмът е заснет за 87 минути, толкова, колкото е неговата екранна продължителност.**

„**Летят жерави**” (1957 г.) е филм на режисьора Михаил Калатозов и оператора Сергей Урусевски. В този филм често срещана е симбиозата между камера „**от ръка**”, силно наклонен хоризонт в кадъра и активни предни планове. Последните често са в диагонална композиция и именно водещите линии ни насочват към сюжетно важното – в конкретния случай това е Вероника (Татяна Самойлова).

Често в снимачната практика се налага два последователни кадъра да бъдат заснети в **голям интервал от време**. В такива случаи е много важно да се **запомни темпото на движение при действащите лица** или предмети. В противен случай може да се получи явен скок при монтирането на два съседни кадъра, като се явява несъответствие между скоростта в края на първия и началото на следващия кадър.

Промяната на темпото може да се извършва само по време на действието вътре в един кадър или, по изключение, когато драматургическото развитие изисква това заради постигането на определен ефект.

Обектите и действащите лица, намиращи се в близост до камерата, създават впечатление за по-бързо движение, отколкото тези, намиращи се в дълбочината на кадъра. Същото важи и за „ускореното” действие при близките планове или за получаване на впечатление за забавяне движението при по-

общоватите планове. При работата си операторът е необходимо да се съобрази с тези особености и да извърши съответните корекции на движението. В близките планове леко се забавя движението, а при по-общите леко се забързва темпото. Употребата на обективи с различно фокусно разстояние влияе също върху темпото на движение, особено когато то се извършва по или близо до оптичката ос.

От разгледаните примери личи, че: „Движението на камерата не присъства материализирано (определено) в кадъра, т. е. то не е обектно дефинирано. Но ние го долавяме и възприемаме чрез косвеното му „присъствие”, чрез внасяните от него нови пространствени взаимоотношения в кадъра и така получаваме информация за траекторията, направлението, посоката и скоростта на движение на камерата, т. е. то е обективирано. А неговата субективност е заложена веднъж от субективността на автора кинематографист, който му възлага определени изразни задачи, и на второ място, от субективността на всеки отделен зрител, който разчита авторския код.”²⁴

Б. Манов градира изобразителните възможности на движещата се камера така:

„- **На пластическо равнище** – като конкретни изобразителни резултати в кадъра;

- **На психо-физиологично равнище**, което изяснява породените субективни усещания у зрителя;

- **На естетическо равнище**, което засяга отношенията пространство – време – художествено внушение;

- **На семантично равнище**, което търси определена знаковост в движенията на камерата.”²⁵

2.7. Появата на СТЕДИКАМ

Преди да се появи системата Steadicam, технологиите, които предоставяха стабилно изображение от движеща се камера, бяха **жироскоп, раменен статив, Dolly и камерен кран**. Последните две приспособления към камерата отнемат много време, изискват много предварителна работа по полагане на релси и инсталиране на кран и, в допълнение, те също така ограничават подвижността на камерата, тъй като релсите трябва да бъдат положени така, че да не бъдат видяни от камерата при изпълнение на движенията.

Основният стабилизиращ ефект на **Steadicam** е **големият инерционен момент на въртящата се част, свеждащ до минимум ъгловите измествания**.

²⁴ Манов Б. (2016) с. 105

²⁵ Пак там.

2.8. **Кинетичен режим** и неговата роля в изграждане на филмовия ритъм

Една от много силните възможности е интегрирането на движението с времето, което се употребява именно за отрицание на привидно нормалната логика на действието. Така са се обособили пет специални форми:

- ускорено движение (при забавен кинетичен режим спрямо стандартния);
- забавено движение (при ускорен кинетичен режим спрямо стандартния);
- спиране на вътрешнокадровото движение (Стоп кадър);
- движение в обратна посока (инверсия на движението).
- покадрово снимане (залегнало в основата на анимацията).

Почти без изключение така манипулираните кадри или сцени са отделени от тъканта на филма или са трикови пресечки, а понякога се появяват като стилистични решения в някои клипове.

ГЛАВА ВТОРА

1. НЕОРЕАЛИЗЪМ В ИТАЛИАНСКОТО КИНО – НОВ ТЕМПОРИТЪМ

Неореализмът се явява като течение, което в художествен вид е реакция срещу пропагандните филми по поръчка на фашисткото управление. Постепенно италианските режисьори започват да правят филми, използвайки **реални местонахождения и предимно непрофесионални актьори натуршчици**, които функционират като огледало на италианското общество. Настъпва време за пробуждане, време в което италианският народ може да види страната си такава, каквато е. Чрез своите филми, създателите на неореалистичния филм често заявяват „Това е Италия”.

Неореализмът е пример за това, как технически проблем може да смени посоката на търсения при реализацията на филмите. От руините на Италия се ражда нов киноезик – неореализмът. Събитията от войната са представени в документалната си истинност. Актьорите често са натуршчици. Снимките са в натура. Неореализмът е част от италианското кино в периода 1945-1952 година. Един от първите филми на неореализма е „Рим – открит град” (1945 г.), реж. Роберто Роселини, оп. Убалдо Арата. На екрана **нищо не е условно или стилизирано, изображенията са неукрасени, реалността остава такава, каквато може да я предаде нормалният 50 мм обектив.**

2. НОВАТА ЕКРАННА ПЛАСТИКА В АМЕРИКАНСКОТО И РУСКОТО КИНО ОТ КРАЯ НА 60-ТЕ ДО КРАЯ НА 70-ТЕ ГОДИНИ

В Полша, Чехословакия, Унгария и СССР режисьорите правят модерни, лични филми, които раздвижват киното, но които и се противопоставят на наложената идеология от правителствата. Някои творци са отстранени от работа, други емигрират, а много филми са забранени.

Руското кино от периода на размразяването, т. нар. „Киното на Хрущов“, представя на зрителя филми от по-лек жанр, лирични мелодии и комедии. Душевни и оптимистични, те заслужават всеобщата любов в продължение на много години. Героите стават живи, способни да обичат, да страдат и да правят грешки и живеят почти извън политиката. Счита се, че първият филм в тази посока е „Истински приятели“ (1954 г.) на Михаил Калатозов, оп. Урусевски.

През 60-те години филмите за Отечествена война се появяват в нова интерпретация на темата. Това са „На седем ветрове“ (1962 г.) на Станислав Ростоцки, „Иваново детство“ (1962 г.) на Андрей Тарковски, „Не забравяйте ... гара Луговая“ (1966 г.) от Никита Курихин и Леонид Менакер, „Проверка по пътищата“ (1971 г.) от Алексей Герман, „Извисяване“ (1977 г.) на Лариса Шепитко и др.

Филмите по произведения на писатели на научна фантастика „Соларис“ и „Сталкер“ съдържат сложна алегорична структура, асоциативни паралели с много известни образи на световната култура (**картини на Брьогел и Рембранд**, библейската притча за блудния син), находки на камерата и фино предаване на усещането за среща с неизвестното. Всичко това повдигна въпроса за човешката природа.

3. АМЕРИКАНСКО РЕАЛИСТИЧНО КИНО

Ползвайки се от отслабналата европейска организация, плод на Първата световна война, през 20-те години киното на САЩ преживява изключително бурен процес на развитие. Американските продуценти се радват на голямата доходност на филмовите продукции, те бързо се ориентират в почти светкавичната възвръщаемост на вложените средства и забогатявайки неусетно, създават мощни производствени бази. Изникват студиите „Парамаунт“, „Метро“, „Фокс“, „Колумбия“ и „Юнайтед Артист“.

Често във филмите се използват проверени операторски решения, заимствани от филм във филм, използва се стандартно осветление (всичко в кадър трябва да се вижда), традиционни композиционни прийоми, стандартно движение на камерата (лишено от предварителен замисъл), силно омекотен оптически рисунък на дамските портрети, отделяне на сюжетните места с помощта на контражурно осветление. Въпреки това добрите оператори

настойчиво провеждат и съгласуват своите изобразителни решения с изискванията на драматургията.

4. КИНОТО НА ПРОТЕСТА ПРЕЗ 80-ТЕ ГОДИНИ. НОВИТЕ МЕДИИ НА 90-ТЕ ГОДИНИ

Цитираните филми включват съвременни творби, определяни като образцови. Повечето от тях са световноизвестни, оставили ярък отпечатък в разбиранията за киноизкуство, за операторско майсторство, за послания към зрителя. Този подбор предизвиква диалоговост между компонентите на екранната пластика между филмите и диалоговост на самото изследване като цяло, която илюстрира както смисъла, така също и възможностите на интердисциплинарните анализи. Перспективите за изследването на избраната проблематика са на практика неограничени – с оглед на личните творчески опитности и решения при екранната пластика и с оглед на динамиката в технологичното развитие, която е предизвикателство за творческото начало у човека.

Процесите в американското кино, започнали с **„Волният ездач“**, са **продължени и през 80-те години**. В този период става дума за младежка съвместимост на темите. В тази част съм разгледал работата на **Питър Грийнауей, Алмодовар, Роберто Бенини, Джордж Лукас, Стивън Спилбърг** и други режисьори и техните оператори.

През 90-те години има сериозни филми, заснети по класически технологии, като **„Списъкът на Шиндлер“** (1997 г.), реж. Стивън Спилбърг, оп. Януш Камински. Също така **„Поверително от Ел Ей“** (1997г.), реж. Къртис Хенсън, оп. Данте Спиноти; **„Мълчанието на агнетата“** (1991 г.), реж. Джонатан Дем, оп. Так Фуджимото. Това са филми, които си служат с познати изразни средства, но усъвършенствани в годините. Не можем да ги определим като римейки, но в тях се усеща влияние от жанровото кино на 40-те години. Филмовите цитати са характерни за 90-те години.

През 90-те години филмите са повлияни и от естетиката на видеоигрите. Влиянията са взаимни, а зрителите се срещат с много анимирани истории, адаптирани за игрални филми, и телевизионни сериали.

5. МОДЕРНОТО КИНО В ЗАПАДНА ЕВРОПА. СВОБОДАТА НА ИЗРАЗЯВАНЕ В АВТОРСКОТО КИНО. НОВА ВЪЛНА И НЕЙНОТО ВЛИЯНИЕ В ЕВРОПА

Френска нова вълна (фр. Nouvelle Vague) е течение в киното на Франция в края на 50-те и 60-те години. Една от основните му разлики от преобладаващите дотогава комерсиални филми е отхвърлянето на установения и вече изчерпан стил на снимане и предсказуемостта на разказа. Представители на Новата вълна

са предимно млади режисьори, които преди това имат опит като филмови критици или журналисти. Те застават против комерсиалните филми, далеч от реалността и често прибегват до експерименти и радикални методи за създаване на художествени произведения в киното.

“Новата вълна” възниква като естествена фаза от процеса на освобождаване на съзнанието. **Авторите създават филмови реалности, освободени от контрола както на действителността, така и от установените похвати на използване изразните средства** за създаване на филмовото произведение. Режисьорите от Новата вълна категорично твърдят, че нямат обща програма и естетическа платформа. Невероятно различни са филмите им – **„До последен дъх” (1960 г.)**, реж. Жан-Люк Годар, оп. Раул Котар; **„400-те удара” (1959 г.)**, реж. Франсоа Трюфо, оп. Анри Дека; **„Красавецът Серж” (1958 г.)**, реж. Клод Шаброл, оп. Анри Дека и Жан Рабе; **„Клео от 5 до 7” (1962 г.)**, реж. Аньес Варда, оп. Пол Бори, Ален Лаван и Жан Рабе – създават различни образни и чувствени асоциации, предизвикват по съвършено различни начини усещането за ритъм във времето и пространството.

Авторите от новата вълна не само отричат красивите декори, прекрасните костюми, пейзажите, показани със съвършени панорами, но и преиграването в актьорската игра. Към крайния резултат има отношение и променената снимачна техника. **Появяват се по-леките синхронни камери, които позволяват да бъдат заснети кадри с „камера от ръка”**. Налагането на естетиката на **дългофокусния обектив** изважда новите филми от капсулата на перфектното студийно снимане.

Дългите бавни кадри, които често срещаме при режисьорите от т. нар. авторско кино, проправят пътя на други режисьори, обсебени от забавения ритъм. Това са унгарците Миклош Янчо, Бела Тар и много по-последователният поклонник на **протяжното развитие** – гръцкият режисьор Тео Ангелопулос. Неговият филм **„Трупата” (1975 г.)**, оп. Георгиос Арванитис, започва естествено с топографичен кадър, но той много дълго не е прекъснат от средни планове. Много филми започват с встъпителни кадри, указващи мястото на действието, но във филма „Трупата” този кадър трае колкото е дължината на най-голямата 35 мм касета за филмова лента – 300 метра или около 8 минути.

6. ДОГМА 95

Голям успех на „Догма 95” е манифестът, който се радва на висока степен на признание. Той успява да накара филмовия свят да го приеме като нов иновативен художествен метод, дори успява да разпали въображението на широката общественост. Правилата на „Догма” са получили значително внимание както от страна на обществеността, така и от филмовата индустрия. Редица режисьори извън Дания също избират да направят филми според правилата на „Догма”.

Датският филмов режисьор Ларс фон Триер заснема своя филм **“Идиотите” (1998 г.)**, номиниран в Специалната селекция на фестивала в Кан през

същата година. Режисьорът е основният оператор на филма съвместно с още трима - Йспер Яргил, Кристофер Нихолм и Каспер Холм. Снима се с малки дигитални камери.

Правилата от Манифеста се спазват безрезервно. **Всички кадри са от ръка, като панорамите са неравномерни и незавършени.** Не се поддържа кинетична композиция, тя е разбалансирана и в началото и в края. Често има обратни панорами, които са извършени без да е спирала камерата. Няма принцип на заснемане на план контраплан. Ако при **Урусевски камерата от ръка е емоция, то тук е умишлен хаос.** Промяната на плановете се осъществява чрез приближаване и отдалечаване от актьора, а понякога и чрез използването на вариообектива на дигиталната камера от ръка.

„Догма” предлага модел за това, как филми могат да бъдат направени извън традицията на Холивуд и цялата му огромна бюджетна машина. „Догма” предлага нов, по-оптимистичен модел, който е от особено значение за малките филмови народи и най-вече за стимулиране на млади творци. В Дания междуременно думата „догма” се е превърнала в част от речника на обикновените хора.

Манифестът „Догма 95” напомня за възможностите и потенциала на отдалечаването от технологичните илюзии. Това е инициатива на пречистване, опростяване, на отвращение от пищната техническа виртуозност на киното и приближаването до един прост, аскетичен и чист начин на правене на филми. „Догма” едва ли може да се каже, че има решаващо и трайно влияние върху света на киното.

ВИЗУАЛЕН ЕЗИК И СТИЛ НА ФИЛМОВИЯ ОПЕРАТОР

Кинематографичен стил е понятие, отнасящо се до образната система от изразни средства, обуславящи идейното съдържание на едно филмово произведение и отразяващи неговите естетически възгледи. В тесен смисъл кинематографичен стил е набор от изразни средства, присъщи на даден творец или филмова епоха.

За да се превърне в кино образ (кадър), **докадровата действителност се подлага на съзнателно, целенасочено творческо художествено третиране** с методите и средствата на филмовото изобразяване. Организира се с възможностите на филмовия език. Само така авторът кинематографист може да запечата в изображението своята лична, субективна визия и да я вгради във видимия свят на кадъра чрез работата си с изразните средства. Чрез оптичките намеси в кадъра, свързани с подходяща оптика за камерата, чрез избора на техническите средства за движение на камерата, решението за гледна точка и ракурс. И не на последно място чрез светотоналното и цветово решение на кадъра. Въпреки че операторът борави с технически обекти, използването им по субективен начин определя и неговия личен разпознаваем стил.

ОБОБЩЕНИЯ

За създаването на киноизображение операторът използва доста сложни и много технологични инструменти за **усвояване на докадровата действителност и пресъздаване в художествена реалност**. В триизмерното пространство се добавя четвърто измерение – това е времето. В професията на оператора има тясна връзка с техническия инструментариум и това позволява на изследвателя да разглежда неговото изкуство и от гледна точка на операторската техника. На всеки исторически етап от развитието на киноизкуството се определят възможностите, границите и постановъчните средства, които могат да бъдат използвани за осъществяване на художествената концепция.

Творческият метод на оператора зависи от общата посока в развитието на езика на киното в рамките на определена киноепоха или школа. Ограничените технически възможности не винаги пречат за създаването на произведения на изкуството. Понякога, напротив, напрежението и творческата воля са позволявали да се намерят нови начини и да бъде експериментирано с нови средства. Става очевидно, че когато се говори за изкуството на оператора, е необходимо да се вземе предвид **взаимното влияние на технологичния прогрес и еволюцията на изразните средства**.

Основните творчески задачи на операторите през 20-те години на 20-ти век са създаване на изразителен светлинен рисунък, овладяване на необичайни точки на снимане, овладяване на снимки с движение на камерата, изграждане на дълбочинен мизансцен и заснемане на вътрешнокадрово движение, използване на близкия план и създаване на актьорски портрети.

През 30-те години появата на звука повлиява на филмопроизводството. Необходимостта от едновременно заснемане на изображение и запис на звук налага сериозни ограничения в работата на операторите. През този период основните им инструменти са: голяма трудно подвижна камера и задължително използване на кинопавилион при синхронните снимки.

През 40-те години творчеството на оператора е повлияно значително от увеличението на продължителността на заснетия кадър. Овладейвайки пространствената среда на кадъра, операторите работят върху усложняването на композиционните конструкции на изображението и овладяването на движението на камерата за осъществяване на вътрешнокадров монтаж.

До средата на 50-те години на миналия век камерите за заснемане на кинохроника се подобряват и усъвършенстват. Операторите използват цветната лента и започват да експериментират с цвета. Използват светлина с различна цветна температура, като по този начин създават цветен контраст. Творчески открития в професията на оператора са белязани от излизането през 1957 г. на филма „Летят жерави”, оп. Сергей Урусевски, реж. Михаил Калотозов. Този филм е началото на разкрепостената камера за Урусевски. Тенденцията се засилва в „Аз съм Куба” (1964 г.) на същия режисьор.

През 60-те години развитието на филмовата техника продължава. Появяват се **широкоформатното кино и широкият екран**. Налице е фундаментална промяна във визуалния стил в работата на операторите. Снимачните павилиони постепенно се заменят със заснемането в натурна среда. Снима се в реалното пространство, сред природата и в градска среда. В този период, за да се пресъздаде реалния живот на екрана, се използва и техника на заснемане с т.н. „скрита камера” или камера, която наблюдава действието, без да бъде натрапчива за актьорите и действието на сцената. За тази цел се използват дългофокусни обективи и обективи с променливо фокусно разстояние. Налице е промяна в способите за осветяване на средата във филма.

През 70-те години се доразвиват визуалните принципи, открити през 60-те. Развитието на операторското изкуство се осъществява в откритието на отделни прийоми и проявления в художественоизобразителния стил: „живописен”, „стилизиран”.

През **80-те години** голямо развитие получават тези кинематографични прийоми, които са свързани с вътрешнокадровия монтаж. Операторите се стремят да сведат до **минимум използването на изкуствени източници на светлина**. С подобряване качествата на филмовата лента, с повишаване на нейната светлочувствителност, това става възможно.

През **90-те години** и началото на XXI век в световен мащаб продължава развитието си операторското изкуство. В страните от Източна Европа, включително и в България, настъпват промени свързани с разпадането на Съветския блок. Филмопроизводството е силно намалено поради промяна в икономиката и модела на финансиране. **Основните творчески усилия на операторите в този период са насочени към създаването на телевизионен продукт, реклами, музикални клипове и телевизионни програми**. Появяват се цифрови междинни технологии. Във визуалното решение на музикалните клипове и рекламите има апел дори към изобразителните решения от 20-те години. В същото време другите оператори работят в изобразително отношение, повлияни от стила на 80-те години.

В началото на **XXI век** настъпва голяма промяна в технологията на кинопроизводството. С навлизането в дигиталната епоха неминуемо се повлиява и филмопроизводството. Част от филмовата лента е заменена с дигитална камера. През 2002 година на екран излиза филмът на **Джордж Лукас „Междувездни войни” част 2, изцяло заснет с дигиталната камера Sony Cinealta**.

Инженерите на Лукас в ILM въвеждат и други използвани и до днес технологии и методи в създаването на специални ефекти. Така например те прилагат техниката на морфинга във филма „Уилоу” от 1988 г. При морфинга говорим за специален ефект, благодарение на който е възможно пресъздаването на плавен преход между две различни изображения, като по този начин окото възприема промяната като естествено преливане. Този специален ефект придоби допълнителна популярност в началото на 90-те години, когато беше използван във филма „Терминатор 2: Денят на страшния съд“, за да пресъздаде по особено

ефектен начин флуидността на лошия терминатор, способен да се разтече по пода и отново да възстанови първоначалната си форма.

С много бързи темпове се повишават качествата на снимачната техника. В същото време същата тази техника става все по-лека и с малки размери, позволява да се работи с по-малко светлина, поради по-високата си светлочувствителност. Помощните технически средства стават лесно контролируеми чрез компютър. Възможно е **движението на камерата да бъде програмирано** и движенията да бъдат плавни, с предварително зададена скорост, както по хоризонтала, вертикала, така и в комбинирани движения.

Към днешна дата в изобразително отношение работата на операторите е силно повлияна от холивудските продукции в тяхната масова версия.

Живеем в ерата на новите технологии и компютърните графики, ознаменуващи началото на нова страница в историята на киното. Традиционното кино отстъпва място на компютърното. Възможностите на кинематографа днес са огромни, както никога досега. Новите технологии му откриват и нови перспективи. Говоря за такива принципно нови тенденции като 5D и интерактивно кино, 3D кино, което можем да гледаме у дома с очила за виртуална реалност и други съвременни изобретения на техническото развитие, които използват създателите на новото кино. Една от най-фантастичните реалности е **интерактивното кино**. И това не е кино в сегашните му разбирания, а е просто игра. Зрителят самостоятелно може да променя сюжета на филма. Създателите на тези филми се стремят да премахнат бариерата между това, което се проектира на екрана, и самите зрители. Това означава не само потапяне във виртуалната реалност, но и въвеждане в игровата интерактивност. Зрителят влиза **вътре във филма, участва в създаването му, чувства се като актьор, режисьор и сценарист**.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Изразните средства, с които си служи операторът при изграждане на филмовото изображение, са едни от най-важните изобразително-изразителни средства, чрез които се създава художествена реалност, преобразявайки докадровата действителност. Чрез визуалните изразни средства се променят дадените свойства и възможности за работа с времето и пространството. Специфичният език на киното е предопределен от изображението в него и има своя собствена граматика, синтаксис, собствен речник, борава с технически и естетически изразни средства за постигане на естетическа изразителност при създаване на визуален стил и естетика на филмовото произведение. В настоящия дисертационен труд следва да се **потвърди тезата, че те имат пряко отношение при формиране на филмовия темпоритъм**. В процеса на изследване са разгледани моменти от възникването и осмислянето на различните изразни средства в исторически план, идващи от създаването на кинематографа на

братята Люмиер, преминаващи през различните школи и течения в световното кино, различните жанрове на киното и стила на оператора.

Изследвани са проблеми на изграждането и съществуването на филмовото време – пространство като художествено присъствие във филмовия разказ.

Постигнах поставената цел на това изследване, като **разгледах начина на работа на операторите при използването от тях изразни и технически средства, влияещи върху изграждане на филмовия темпоритъм и времево – пространствените характеристики на филмовото произведение.** Особен интерес представлява творческият компонент, личностното авторско присъствие и стил и креативното развитие на твореца под влиянието на различни естетически възгледи, духовни и обществени течения.

В настоящия труд разгледах **развитието на операторското творчество през годините на еволюция на филмовото изкуство, през школите и теченията в световен мащаб,** както и появата и развитието на техническите средства, с които операторът си служи. Отделено е внимание на рамката на кадъра, гледната точка и ракурса, езика на оптиката, светлината в кадъра, цвета със своето физическо присъствие, но и като участник в драматургичното действие. Следват изразните средства, които имат пряко отношение към темпоритъма на кадъра, а от там и на филма като цяло завършено произведение.

С цитати и собствен съпоставителен анализ подчертавах, че художественото приложение на операторските решения е в зависимост от драматургията.

Движението на камерата в пространството е както за проследяване на пластичните форми в кадъра, така и възможност за „освобождане“ на зрителското въображение. Единствено чрез средствата на киното зрителят може да бъде пренасян във времето и пространството в един и същ момент. Чрез промяна в кинетичния режим на камерата при заснемане с различна скорост зрителят може да проследи бързо движение на забавен ход или дългослучващи се процеси да бъдат видяни за няколко секунди.

В дисертацията са разгледани и систематизирани изразните средства, с които си служи операторът, и творческите подходи, които рефлектират върху филмовия темпоритъм, съчетаващи теоретични твърдения и практически открития.

Така дисертационният труд в неговата теоретична и практическа насоченост изследва и описва възможните взаимовръзки между операторските изразни средства и темпоритъма на филма като равноправни елементи в киното, и по-специално в работата на филмовия оператор.

ПРИНОСИ

- Първото задълбочено изследване и анализ на български език за използването на **изразните средства** в работата на **оператора** при **изграждане на филмовия темпоритъм**.
- Историческо проследяване и анализ между различните течения и школи в развитието на изразните средства, които имат отношение при изграждане на филмовия темпоритъм.
- Обогаляване с аналитични подходи на теорията за формиране и **подреждане на естетически и технологично обособените пресечни точки на категориите време и пространство**.
- Теоретично са обосновани параметрите на операторските изразни средства, формиращи филмовия темпоритъм и осигуряващи принципно нова концепция за това, че **филмовият ритъм се задава още в процеса на заснемане на докадровата действителност** във филмово произведение, съобразено с категориите време и пространство.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Айзенщайн (1976): С. Айзенщайн. Автобиографични бележки. София: Наука и изкуство.
2. Андрейков (2006): Т. Андрейков. История на киното. София: Колибри.
3. Аристарко (1966): Г. Аристарко. История теорий кино. Москва: Искусство. (Превод – Б.Г.)
4. Арнхайм (1974): Р. Арнхайм. Искусство и визуальное восприятие. Москва: Прогресс.
5. Б., Э. (2001). Проблемы киностилистики // Поэтика кино. Москва: Российский институт истории искусств.
6. Бахтин (1975): М. Бахтин. Вопросы литературы и эстетики. Москва: Худож. лит.
7. Боджаков (2014): Д. Боджаков. Технология на кинорежисурата. София: Филмова, Компания Две и половина. (Редактор - М. Дамянов)
8. Гиш (1974): Л. Гиш. Кино Грифит и Я. Москва: Искусство.
9. Голдовская (1986): М. Голдовская. Творчество и техника. Москва: Искусство.
10. Головня (1976): А. Головня. Майсторството на кинооператора. София: Наука и изкуство.
11. Гук (2009): А. Гук. Естетика видео – Технология, творчество, поетика. Москва: МГУКИ
12. Дамянов (2020): М. Дамянов. Двойници и раздвоено съзнание в кинодраматургията. София: Екшън
13. Дигиталният екран (2004) Дигиталният екран – Текстовете от научна конференция, проведена на 18-19 декември 2003 г. София: Валентин Траянов. (Редактор – Б. Манов) 148
14. Димитров (2008): В. Димитров, Проблеми на операторското творчество. София: Изток-Запад.
15. Димитров (2003): М. Димитров. Репортажът – художествен и информационен фактор във филмовото изкуство. София: Издателско ателие.
16. Димитрова (2017): М. Димитрова. Европейското кино в епоха на глобализация. София: Институт за изкуствознание – БАН Сектор „Екранни изкуства”.
17. Жак Омон (2009): М. Жак Омон. Теоретически и критичен речник на киното. София: Колибри.
18. Знеполски (1998): Ив. Знеполски. Из историята на филмовата мисъл. София: Наука и изкуство.
19. Иванова (2012): А. Иванова. Музика – Танц – Театрално действие (гранични театрални форми). София: НБУ, Департамент „Музика”.
20. Игнатовски (2008а): В. Игнатовски. Времерпространство или хронотопът в ранната филмова теория. София: Фабер.
21. Игнатовски (2008б): В. Игнатовски. Картини от светлина. София: Валентин

- Траянов.
22. Карайорданов (1999): Г. Карайорданов. Кино и телевизионно операторско майсторство. София: БНТ.
 23. Крумов (2000): К. Крумов. Поетика на киното. София: Агата.
 24. Лазаров (2000): Н. Лазаров. Изкуство и техника на визуалните ефекти. София: Графимакс.
 25. Манов (2016): Б. Манов. Еволюция на екранното изображение. София: Аскони- Издат.
 26. Манов (2004): Б. Манов. Дигиталният хронотоп – теоретични идеи. Вж: Дигиталният екран – Текстовете от научна конференция, проведена на 18-19 декември 2003 г. София: Валентин Траянов.149
 27. Манов (1996): Б. Манов. Теория на киноизображението. София: УИ „Св. Климент Охридски“.
 28. Мелтев (2007): М. Мелтев. Телевизията – културна индустрия. София: Титра.
 29. Мешонник (2014): А. Мешонник. Рифма и живот. Москва: ОГИ. (Редактор - А. Максим, Превод - М. Ю. Александровна)
 30. Милев (1995): Н. Милев. Драматичният екран. София: Народна култура.
 31. Милев (1997): Н. Милев. Киното – техническо и творческо явление. София: Техника.
 32. Найденова (2010): В. Найденова. Съвременният кино свят. София: Петко Венедиков.
 33. Николов (2013): А. Николов. Екранна реалност. София: Аскони- Издат.
 34. Николов (2015): Г. Николов. Съвременни аспекти на екранната пластика. София: Action.
 35. Петров (1973): Е. Петров. Мисли за киноизкуството. (Антология, том 2). София: Наука и изкуство.
 36. Рашев (2003): Е. Рашев. Светлината. София: Жокер Медия ООД.
 37. Фрейлих (2015): С. Фрейлих. Теория кино: от Эйзенштейна до Тарковскогo. Москва: Академический проект.
 38. Светлаков (2008): Ю. Светлаков. Автор-оператор. Кемерово: АРФ.
 39. Семерджиев (1994): Ст. Семерджиев. Кратка история на световната киносценаристика (Том 1). София: Интерпрес.
 40. Станиславски (1982): К. С. Станиславски. Работата на актьора над себе си. София: Наука и изкуство (Превод – Виолета Райнова)
 41. Стоева (2001): Е. Стоева. Английско-български речник на фото, кино и видео термини и дефиниции. София: Action. (Редактор - С. Семерджиев) 150
 42. Стоева (2005): Е. Стоева. Визията в документалното кино. София: Action.
 43. Стоева (2009): Е. Стоева. Визуалният брак между електронно и фотохимично кино. София: Action.
 44. Стоименов (1974): С. Стоименов. Жизнена правда и художествено обобщение. София: БАН.
 45. Тарковски (2019): А. Тарковски. Уловеното време. София: Colibri.
 46. Теплиц (1971): Е. Теплиц. История кино искусств. (Том 1-3). Москва:

- Прогрес. (Редактор - Н. П. Абрамова, Прводач - В. С. Головского)
47. Томас Ельзесер (2018): М. Томас Ельзесер. Теория кино. Глаз, эмоции, тело. Санкт-Петербург: Сеанс.
48. Уорд (2005): П. Уорд. Композиция кадра в кино и на телевидении. Москва: ГИТР.
49. Хаджиев (1994): П. Хаджиев. Учебник по элементарна теория на музиката и солфеж. София: Просвета.
50. Юренев (1975): Р. Юренев. Кратка история на съветското кино. София: Наука и изкуство. (Превод – Н. Манев)
51. Bazen (1971): A. Bazen. What is Cinema. London: University og California press.
52. Bettman (2013): G. Bettman. Directing the camera. Studio City, CA: Michael Wiese Productions.
53. bookitut.ru (15 02 2018 г.). „Основи на режисурата“. Изтеглено на 5 януари 2020 г. от bookitut.ru: <https://bookitut.ru/Osnovy-Rezhissury.3.html#a3.ChASTJPERVAYa-Vvedenie-v-teoriyu-rezhissury>
54. Brown, B. (1996): B. Brown. Motion Picture and video – LIGHTING. Newton, MA.
55. Chasar (2017): M. Chasar. Overlook the Poem, but Look the Picture Over: On the History of Poetry and American Silent Film. Journal of Cinema and Media Studies
56. Cinematographer (2001). American Cinematographer. American Cinematog

