

АВТОРЕФЕРАТ

на
дисертационен труд

РЕЖИСЬОРЪТ И ФИЛМОВАТА ПЛАСТИКА

Светла Цоцоркова
докторант в самостоятелна форма на обучение

научен консултант професор доктор Дочо Боджаков

София, 2024

Трудът е организиран в три части, въведение и заключение. Има приложена филмография на цитираните в текста филми в обем на 149 филма и библиография в обем на 34 заглавия, както и именен показалец на цитираните в текста режисьори и оператори – общо 118 автори.

Във въведението се разглеждат поставените в изследването цели:

1. Трудът има за задача да изследва взаимоотношенията на режисьора с най-близкият му сътрудник – оператора.
2. Целта е да се проследи как тези взаимоотношения влияят върху качеството при създаването на филмовото произведение.
3. Разглеждат се творчески, организационни, психологически, маркетингови и комуникационни аспекти на тези взаимоотношения.
4. Осветляват се процесите на взаимодействие, конфликтните точки и възможностите за тяхното преодоляване.
5. Анализира работата на режисьора с оператора в различните периоди на производството на филма: предподготовка, подготовка, снимачен период, монтаж и постпродукция.
6. Целта е да се изведат трайни тенденции в тези взаимоотношения, като анализираме конкретни произведения.
7. Последната глава от труда е посветена на личния опит на автора във взаимоотношенията с операторите на игралните и документалните филми, върху които е работил.

Методи за постигане на целите:

Прилага се (заедно и поотделно) анализ на техническите качества и процеси в производството на изображението (технологичен подход), анализ на съдържанието на изображението от гледна точка на наративното значение (наративен подход), анализ на творческото изграждане на кинематографичния образ от гледна точка на неговите изразителни, естетически качества

(репрезентативен подход), анализират се изобразителни решения като средство за предаване на знаци и кодове (семиотичен подход).

В частта озаглавена „Встъпление“ се дефинират основни понятия, които се използват в комуникацията на режисьора и оператора, превръщащи се по време на реализацията на филма в основни изразни средства на изображението, като например: фокус – безфокус, текстура (зърнистост) на изображението, гледна точка (гледни точки), дължина на кадъра, движение (или липса на движение) на камерата, мизансцениране, осветление и контраст, цвят. Изброяването и създаването на понятиен апарат са важно условие за недвусмислено изразяване на мислите на следващите анализи в дисертационния текст. Правим уговорката, че това изброяване не може да бъде докрай изчерпателно, защото кинематографичната практика непрекъснато се обогатява, а и авторите често използват комбинации от всички тези изразни средства, като често границите им се размиват.

Първата част е озаглавена „Режисьорът и операторът в исторически и съвременен контекст“

Разглежда се появата на понятието режисьор в исторически аспект и постепенното нарастване на неговата роля в кинематографичния процес. Разглежда се ролята на режисьора като своеобразен медиатор между всички творчески, финансови и технически професии, ангажирани в производството на филмовото произведение. Разглежда се необходимостта режисьорът да притежава ясна художествена мяра, която да му позволява да наблюдава снимачния и монтажния процес и да дава съответните разпореждания за промяна или затвърждаване на поведението на актьорите, движението на камерата, работата на филмовите

художници, гримьори, специални ефекти и всички останали специалисти по компонентите в сложната тъкан на филмовото производство.

Разглежда се появата на понятието филмов оператор и се дефинират неговите отговорности в процеса на създаване на филма. Разглеждат се основните компетентности, които трябва да притежава операторът: да може да съчетава виждане на сцените и обектите в пространството, да може да работи със светлината (и съответно с апаратите за осветление), с композицията, с гледните точки и ракурсите, с крупностите на разнообразните кадри, с движението на камерата и много други технически и творчески средства, които му помагат да достигне естетически най-адекватното за всеки филм изображение.

В подтемата наречена „В началото бе изображението“ се опитваме да разсъждаваме върху първите години от развитието на кинемотографа и ролята на режисьора и оператора в този период. Достигаме до извода, че в началото ролята на оператора е значително по-голяма, той е основната творческа фигура. Този факт бързо се развива и ако в началото операторите „по подразбиране“ съчетават и ролята на режисьор, то постепенно се оформя необходимостта от друга творческа фигура, която да определя общата посока на филмовите произведения. Разгледан е и фактът, че парадоксално но и в току-що зарадащото се кино, и в хилядолетния театър именно в края на XIX век ролята на режисьора като основна творческа фигура придобива съвременното си значение. Разгледани са примери с първите филми на братя Люмиер, Жорж Мелиес и Едуин Портър, проследява се как гледната точка, която можем да приемем в началото като суверенен избор на оператора, постепенно започва да придобива друг смисъл, да се подчинява на обстоятелствата и анализа на драматургичните ситуации. Самите обстоятелства вече също подлежат на режисьорска корекция: изменя се ритъмът на движение, създават

се организационни модели и конструкции, контролират се костюмите, а и поведението на хората в кадър, назависимо дали става дума за игрални, или документални филми. Разглежда се развитието на инструментариума на режисурата и операторската работа. В тези първи години се появяват основни изразни средства, които ще се експлоатират и до днес, като редуване на снимки в екстериор и интериор, двойна експозиция, вграждане на едно изображение в друго, снимки на и в движещи се превозни средства, стопиране на камерата, подмяна на живи човеци в кадър и извършване с тях на несъвместими с живота им действия, разрушаване на „четвъртата стена“. Разглежда се как тези режисьорско-операторски изразни средства напускат територията на техническите куриози и обслужват преди всичко наратива и се прилагат съобразно изискването на драматургията. Киното е преживяло своето раждане и търси (и намира) своите изразни средства и се опитва да ги осмисли.

Разглежда се и това, че едновременно с развитието на филмовия език се появяват и първите учени, които осмислят естетиката на киното и свързаността на движещото се изображение със сюжета. Анализирани е произведението „Фотоиграта“ на Хюго Мюнстерберг, в което той защитава правото на киното да бъде изкуство и са разгледани идентифицирането и резонанса между кинематографичната техника и психологическите процеси и възприятието им като единно цяло.

Третата подтема на първа част се нарича „Режисьорът и операторът в различните етапи на кинематографичния процес“. Разглеждат се различните технологични етапи на съвместната работа на режисьори и оператори: създаването на т.нар. режисьорска и операторска експликация и възможностите да се изразят в тях творческите намерения на авторите. Разглежда се възможността режисьорската експликация да се разглежда като вид „разшифроване“ на режисьорския замисъл, но и вид код, който се подава за разсъждение на останалите участници в

творческия процес и на първо място на оператора. В осмислянето на режисьорската експликация режисьорът и операторът търсят отговори на най-важните въпроси в един филм: За какво става дума в бъдещия филм, какъв е основният конфликт и неговото отражение върху състоянието на обществото в момента, каква е неговата свръхзадача, как се отнася това към търсенето на отговора за смисъла на съществуването. Какви са жанровите очертания на бъдещия филм. Какъв ще е стилът на бъдещия филм. Търсят се най-адекватните методи и средства да се изразят тези мисли чрез изразните средства на киното. На този етап се търсят и описват цветовите решения (топла или студена гама на изображението, черно-бяло или цветно, работа с естествено или предимно с изкуствено осветление, тип движение на камерата (от ръка, със стедикам, от фарт,) видове оптика (остра или мека), особености на кадрирането и композициите).

Разглеждат се практиката на различни режисьори като например Никита Михалков, Павел Павликовски, Анджей Вайда, братята Коен и др. в работата в този етап на филмовия процес и вниманието, което те отделят на експликациите и сториборда. Разгледана е и възможността за търсене на референции за бъдещия филм в художествени произведения: други филми, картини, фотографии итн.

Разглежда се съвместната работа на режисьор и оператор в етапа на вземане на решения за избор на места за снимки, както и на търсенето на съотношение на баланса на естествени интериори и/или декори. Проследяват се художествените ползи от всеки възможен избор. Разглеждат се примери от световното кино, в които например снимането в декор е било ултимативно необходимо („Жертвоприношението“ и „Огледало“ на режисьора Андрей Тарковски, с оператори Свен Нюквист и Георгий Рерберг) и проблемите, които тези снимки създават.

Разгледан е проблемът с провеждането на кастинги и съвместната работа на режисьор и оператор в този етап. Разглежда се необходимостта в този етап режисьорът и операторът да работят заедно, защото трябва да видят и преценят най-изгодните гледни точки за снимането на новите лица, да разберат „силните и слабите им профили“, начинът на светене при конкретния нов актьор.

Обърнато е внимание на нравствено-етичните проблеми, които се разрешават от авторите на този етап (а и по-късно, разбира се) в работата по филма. Защо се захващат да правят точно този филм, в този момент? Какво искат да достигне до публиката като послание на филма? Какви са художествените, нравствените, политическите, религиозните и пр. предизвикателства, които трябва да бъдат преодоленни в този филм?

Разгледани са два примери от историята на световното кино, в които двама автори, еднакво значими и талантиливи (Сергей Айзенщайн и Лени Рифенщал) са разрешавали тези въпроси в коренно различни посоки.

Разгледан е въпросът как се подхожда от режисьори и оператори при реализиране на екранизации на класически литературни произведения. Анализирани са подробно опитът на Дейвид Лийн в работата му над филма „Оливър Туист“ (1948). Кинематографичните решения на множество епизоди дават да се да разбере защо някои историци на киното смятат, че тази екранизация е дори по-въздействаща от знаменитото произведение на Дикенс.

Анализирана е работата на режисьори, които в прешното или и в настоящото си битие са били фотографи, тоест имат специално отношение към статичната фотография: Стенли Кубрик, Анес Варда, Вим Вендерс, Абас Киористами, Нури Билге Джейлан, поради тяхното специално отношение към композицията, естетиката на кадъра и цвета. По-специално внимание е отделен на размисъл върху естетиката на Нури Билге Джейлан и неговия филм „Сухи треви“ (2024). Как е постигнато например усещането

за хора, откъснати от света? Доказва се, че това става на първо място чрез филмово време. Не само чрез дължината на филма (той е дълъг 197 минути, което не се случва често в световната кинопрактика). В този случай дължината е част от усещането за това, че тежобата на персонажите няма край, няма измъкване, няма надежда за някаква промяна. След това е начинът на снимки: в много дълги, (понякога до 4-5 минути кадри). В тези кадри почти няма движение, поне движение на камерата. Ако персонажите се преместват в кадър, то е за да извършат някакво просто битово действие, като често напускат кадъра без камерата да ги проследява и след това се връщат обратно в игралното поле. В тези кадри всеки детайл е изпипан до съвършенство и въпреки това изглежда като „парче от живота“. На трето място това е отношението към природата. Като истински фотоплаф Джейлан усеща силното въздействие на природните картини и прецизно ги вгражда във филмовото действие.

Опитваме се да разсъждаваме за взаимоотношенията режисьор-оператор и през призмата на такова явление в световното кино като „Догма 95“ на Ларс фон Триер и Томас Винтерберг. В манифеста им е записано, че са допустими „снимки само в натура, снимки само от ръка, филмите могат да бъдат само цветни, не се позволява никакво използване на изкуствено осветление.“ Но още в един от първите филми „Идиотите“ (1998), заснети по тази прокламирана естетика, всички „принципи“ са нарушени. Година след излизането на филма Ларс фон Триер признава, че всъщност в сцените са използвани допълнителни източници на осветление, тъй че „целомъдрието“, за което се говори в „манифеста“ е опетнено още в самото начало. При излизането на филма на екран мнозина разпространители допълнително просветляват някои от сцените, които са прекалено тъмни, защото решават, че публиката няма да види нищо на екрана. Така естетическите решения за естествената тъмнина в

кадър пада в жертва на комерсиалното разпространение. Ако можем да перифразираме знаменития израз, за революцията, която изяжда своите деца, можем да кажем, че „Манифестът на Догма е изяден още при подписването му.“ Без съмнение прокламираните принципи на „Догма“ изиграват положителна роля в развитието на киното. В много следващи (и предишни) свои филми Триер постига сериозни кинематографични резултати, а някои от филмите му, като „Догвил“, например, са приноси в развитието на киноезика. Диалектичната устремност на Триер се проявява в разрушаването на естетическата илюзия и едновременно с това в създаването на зрелище, в провокация към рефлексивната зрителска позиция, в отказа от катарзис (по Аристотел) но в състояние на „критически катарзис“ (по израза на Барт).

Отделено е внимание и на случаите, в които няма добра връзка между режисьор и оператор, или пък една от двете страни взема естетически превес над другата. В резултат се появяват филми, които се превръщат в демонстрация на операторски умения, на техника, на концепции, които ги доминират без особен смисъл. Разгледана е работата на режисьор, оператор и колорист в етапа на постпродукцията на филмите. В този период технологично филмът е в ръцете на оператора, но режисьорът е този, който има последната дума. Възможността нещо да бъде извадено на първи план, а друго да потъне в тъмнина, тук трябва да се използва по най-разумния начин. Рязкост, контраст, цветна драматургия – всичко това, което е било заложено още по време на подготовката и прокарано по време на снимки, придобива окончателен вид. Режисьорът е този, който трябва да държи филма в главата си през цялото време и в този период да завърши окончателното шлифоване на произведението.

Отделено е внимание на съвместната работа на режисьор и оператор в документалното кино. В атмосфера на импровизация и съобразяване с променящи се обстоятелства тяхната работа е

различна от игралното кино, където всеки детайл е бил премислен в етапа на предпродукцията. Тук на снимки е важно да не се изпусне спонтанността на изказа на човека в кадър, да се държи винаги емоцията му на необходимия градус. Едновременно с това трябва да се следи за композиция, контрово и запълващо осветление, за предния и втория план. Затова особено важна е връзката, която изграждат режисьорът и операторът, за да се разбират кое е важно в кадъра, накъде да е насочено вниманието им. Рискът авторите да се изкушат да моделират действителността не е за подценяване, оца повече, че знаменити режисьори като Робърт Флаерти са се поддавали на това изкушение. В работата подробно се анализира неговата работа върху филма „Нанук от севера“ (1922), който от „документален филм“ в последните години все повече се цитира като „докудрама“.

Втората част се нарича „Кой? Как? Защо?“

Тази част е посветена на анализи на работата на известни тандеми от режисьори и оператори. Целта е чрез опита на знаменитите автори да достигнем до обобщения за същността на съвместната работа режисьор-оператор.

Първата подтема се нарича „Великите оператори и малкият режисьор“ и е посветена на работата на режисьора Уди Алън с оператори като Гордън Уилис или Карло ди Палма. Анализират се начинът, по който подхожда Алън към цвета (или липсата му, например в „Манхатън“ (1979)), изложени са съображенията на съавторите режисьор-оператор при избора на формат на филмите. Особено интересни са изводите за избора на снимане в широк екран на камерни сюжети. Редуването на архитектурни детайли, силуети на сгради, полуосветени арки и неоновии реклами с вглеждане в очите на персонажите, като че ги прави част от общ „танц“, в който партньори са градът и човекът. Двата автори използват по особено интересен начин безфокусът в близките

планове на персонажите и постигат особено усещане за насищане с живот на пространството зад гърба на основните действащи лица. Така атмосферата на големия град присъства в кадър без да е напрапчива и без да е дори изведена на пръв план, превръща се в метафора на човешкото съществуване. За мен са впечатляващи оценките на Алън за Уилис, който казва за него „Гордън беше гений и ме образова.“ Колцина велики режисьори са се отнасяли така към операторите, с които са работили?! Анализирали сме и мизансценирането в някои от филмите, като например в „Ани Хол“ (1977), в който мизансценът е построен така, че непрекъснато някой от персонажите излиза от кадър, докато другият остава и действа в кадър. Така ние можем да наблюдаваме много по-внимателно реакциите на този персонаж, който е останал в кадър. По същността си една диаложна сцена се разиграва при почти непрекъснатото отсъствие на един от двамата персонажи. Когато единият излиза, другият е в кадър, след това първият се връща, но пък вторият излиза от кадър. Върхът е, разбира се в това, че настъпва момент, в който в кадър няма нито един от персонажите, но въпреки това диалогът продължава! Решението на сцената е въпрос на сложно хореографско решение, на разполагането на смисъла на казаното от актьорите в и извън кадър, на преценка на акцентите и паузите. Постигнато е напрежението на отношенията между двамата, като непрекъснатото отсъствие на единия или другия носи в себе си смисъла на цялата сцена – двамата се разделят. “Какво е киното – фотография.”, казва Алън, а творчеството му разбира показва, че филмите, които прави са мощно съчетание на психологически достоверни характери, поставени често в неочаквани ситуации, виртуозно мизансцениране и безпощадност към човешките слабости. Съчетанието е парадоксално, както вкусът на Алън за кино. Интересното е, че колкото и различни да са по своите средства на изказ операторите, с които работи:

Гордън Уилис, Карло ди Палма, Свен Нюквист, Виторио Стораро е достатъчно да видиш минута и да познаеш почерка на Алън. Втората подтема се нарича "Цигулката, лъка или "Трите Т" и е посветена на работата на режисьора Никита Михалков и оператора Павел Лебешев (както и на сътрудничеството им с художника Александър Адабашиян).

Опитваме се да анализираме последователно прилагани от тях преминавания от черно-бяло в цветно изображение и смисловия контекст, в който е поставен този толкова често срещан в киното метод. В техните филми това боравене с цвета е винаги органично свързано с драматургията и допринася за дълбокото познание и за човешката същност. Опитваме се да разсъждаваме какво е струвало на авторите това преминаване от черно-бяло в цветно и обратно в епохата на съветската лента СВЕМА, за да оценим размера на титаничното усилие, което е положено. В някои от филмите им с този (меко казано) несъвършен филмов материал е постигнато изобразително решение, достойно за четките на импресионистите. Тримата творци постигат заедно великолепни резултати и се превръщат в символ на творческо сътрудничество. Въпреки това те се разделят, престават да работят заедно, а в последните им интервюта оценките, които дават един за друг не са ласкави. Опитваме се да анализираме какво разделя толкова успешен творчески състав, без да навлизаме на територията на обществаната дейност на режисьора Михалков, защото това е извън полето на приложение на настоящия труд.

Следващата подтема е озаглавена "Гениалните сенки на гения" и е посветена на работата на Федерико Фелини с оператора Джузепе Ротуно и художника Данило Донати в един филм на великия маестро - "Сатирикон". Този филм не е избран случайно, а поради факта, че се намира приблизително "по средата" на творчеството на Фелини, още повече, че сам той твърди, че

първите му филми са „направени от един баща“, следващите, като че са от категорично „друг баща“.

Фелини, заедно с Ротуно и Донати създават образ на мрачен, тревожен, вътрешно напрегнат, саморазрушителен свят. Цветовете в него са наситени, контрастни, разбиващи чувството за естетическа хармония. Първия епизод, в който Актьорът с маска на прасе, наистина отрязва ръката на роба, за да предизвика одобрението на публиката, е ключов за разбирането на целия филм: ще участваме в бурна вакханалия, в която свършекът на света е току пред нас.

Филмът се движи между експресионистични декори, препълнени с детайли и гледащи в камерата статисти и пространства с обобщено монохромно решение. Охра, жълто, изгорена земя, почти виолетови нюанси... Триото на режисьора, оператора и художника в този филм е като обсебено от възможностите на цвета. И на неговото отсъствие в определени епизоди. Тебеширената бледност на някои от персонажите е свързана със смъртта. Искрометната червенина на други – също. Смъртта наднича отвсякъде в света, който се опитва да живее неистово. Връзката на живите със смъртта се усеща чрез цвета на физиологично равнище.

Филмът е дълбок и прочувствен разказ за края на човешката близост и едновременно с това многослоен палимпсест. Върху древния текст на Петроний Фелини е изградил собствения си свят, а нашият свят, петдесет години след създаването на филма, само може да се преоткрива в него.

Следващата подтема се нарича „Суровите северни демони“ и е посветена на съвместната работа на Ингмар Бергман и оператора Свен Нюквист. Анализът е съсредоточен основно върху филм с чиста и изваяна чистота, съчетана с мощна наративност, които го утвърждават като един от най-високите върхове във филмографията на Бергман. Това е „Изворът на девственицата“. В този филм реализмът непрекъснато преминава в метафоричност, а

психологическата достоверност в обобщение за човешката същност.

Още в първия епизод, в който доведената дъщеря Ингери (Гунел Гиндблом) пали огъня сутрин, е заснет като тайнство, като свещенослужение край извиващия се пламък, вдигащия се дим и светлината, която идва от отворието на тавана.

В кадрите с проследяване на действието на жената, тя като че танцува, общува с огъня, с въздуха, със светлината. В звуковата партитура непрекъснато кукурига петел – едновременно битово достоверно, но и внасяйки усещане за тревожност и невъзвратимост – новият, съдбовен ден започва. Контрастно на тъмното, набраздено от мръсотия лице на жената, от покрива струи светлина. Такъв ще е този персонаж в целия филм – разкъсан между злото и доброто, между тъмната и светлата си страна. Контрастите: светло-тъмно, грубост-изящество се усещат навсякъде в изображението, а то от своя страна е подчинено на основните тези на филма.

Природата във филма е сурова, дърветата са почти без листа, въздействащи като силуети. Тази графичност допринася за това да съсредоточим вниманието си към действието, към психологията на персонажите.

В самата сцена на насилието има няколко забележителни изобразителни решения. Едно от тях е общия план, в който изнасилването е заснето, като през кадъра диагонално преминава от горния десен, до долния ляв ъгъл прекършено дърво. Дървото е светло, но тежи, дава усещане за нескончаемо движение надолу. Искрящо бялото лице на момичето постепенно се насича от сенките на клоните на прекършеното дърво. Страданието, усещането, че няма връщане назад са „вкопирани“ в сенките, които раздробяват лицето на момичето. От предишната му самодоволна красота не е останало нищо. Всичко е страдание. Опитваме се да анализираме предфиналната сцена, революционна като режисьорско и операторско решение. Бащата е открил

мъртвата си дъщеря, на съвестта му тежат и трите убийства, които е извършил като отмъщение. Той стои на поляната, дето е насилена и убита дъщеря му. В началото на сцената е на общ план, след това на среден.

Най-важният разговор на персонажа – този с Бог е заснет в гръб! Той говори с Бог, оня същия Бог, който би трябвало да е всевиждащ, всеопрощаващ и вездесъщ. Въпросът на въпросите: има ли смисъл човешкото съществуване, а и още: за какво живеем, къде е и изобщо съществува ли Бог, целият този разговор е заснет в гръб. Не би трябвало ни най-малко да се съмняваме, че Бергман и Нюквист вярват, че Макс фон Сюдов може да изиграе тази сцена с лице към камерата и на близък план. Но те разсъждават по друга логика: персонажът е с гръб към нас (публиката) но е с лице към Бога, към адресата на своите въпроси. Силуетът на фон Сюдов се откроява ярко, защото на втори план тече пенлив поток, който ярко отразява слънцето. Отново, както и в началото на филма имаме игра на силуети, но този път наместо огъня тук ролята на контрата се играе от водата.

Между стихииите – на огъня, въздуха и на водата е затворен изобразително този филм.

В творчеството на Бергман винаги присъства идеята за раздвоението, идеята за греха, който ни съпътства, за демоните, които са част от душите ни. Ако трябва да направим паралел с Фелини и при него съществуват духове и демони, но те са някак си карнавални и пищни, за разлика от суровите северни демони на Бергман.

Следващата подтема на тази част е озаглавена "Камъкът, който трябва да тежи на мястото си" и е посветена на операторите, които стават режисьори и в частност на работата на Радослав Спасов, един от големите български оператори.

Проследяват се опитите на известни филмови оператори да сменят професията си с тази на режисьора. Особено внимание е обърнато

на търсенията като оператор и режисьор на американският автор Бари Зоненфелд. Анализирани са негови (и на режисьорите, с които е работил) решения на определени епизоди.

Проследява се успешната кариера на Радослав Спасов, работил с режисьори като Людмил Стайков, Рангел Вълчанов, Едуард Захариев, Георги Дюлгеров или Георги Стоянов. Всички тези режисьори са ярки личности с взаимноизключващи се стилове на работа. На единият полюс стои Рангел Вълчанов с резюзданото си творческо въображение – на другият – Георги Стоянов с естетска и дори маниерна визия за филмите. Спасов се вписва еднакво добре в работата си при всеки от тях. Той се приспособява към изискванията на режисьора и остава на заден план своите творчески търсения. Той майсторски използва широкоъгълна оптика в някои от филмите си и налага ярък изобразителен стил, а в други направо жертва своята работа в името на общата концепция на режисьора.

Във филмите си като режисьор Радослав Спасов е и сценарист и се опитва да следва моделите, които опитните режисьори, с които е работил са изпробвали в практиката. Структурата на филмите му, обаче никога не може да изкристализира до ясен и последователен разказ, а в някои от тях, като в „Сирна неделя“ или „Пеещите обувки“ направо е объркваща. Не му достига драматургичен и организационен поглед „отгоре“, в който да отсее важното от маловажното, главното от второстепенното. Заради това филмите му като режисьор са трудни за възприемане и неясни като послание. Всеки автор има право да търси своето развитие. Но и всеки автор трябва да си тежи на мястото. Иначе може да се окаже, че дори камъкът олеква. Или потъва.

Третата част се нарича „Личен опит“ и е анализ на работата ми с оператора Веселин Христов върху два игрални и един документален филм, които сме заснели заедно. Опитвам се да анализирам изработването на общи естетически критерии, на

търсенето на път за сработване и психологическо съвместяване. Разказвам за търсенето на референции в изобразително отношение при работата ни по "Жажда" и "Сестра". Спирането ни на американския художник Едуард Хопър и диренето на колористични, композиционни и смислови акценти, подобни на това, което той прави в творчеството си. Опитвам се да извлека поуки от избора на снимки в натура и строежа на декори. Разказвам за кастинга, който провеждахме за "Жажда" и начинът, по който достигнахме до Моника Найденова. Този процес продължил с години и прекарал пред очите ни повече от 3000 деца за мен е поучителен и ме накара да бъда възискателна към детайлите в актьорското поведение и търсенето на изпълнители със специфична фотогения. Разказвам и за опита си при унищожаване на съществуващи декори и как поради една грешка на пиротехниците целият екип можеше да бъде унищожен. Дори сега, като пише тия думи се представям колко близко бяхме до това, че можеше текстът на тази дисертация да не се появи никога. В работата си с оператора и художника винаги сме се ръководели от верността към живота. Убедена съм, че трябва да се разказват истории за слабите, „унижените и оскърбените“ – така можем да им дадем сила да живеят достойно. Силните на деня се оправят и без изкуството. Едновременно с това се уповаваме на правилото, че „никой не може да измисли по-парадоксални отношения и по-парадоксални обстоятелства отколкото може да го направи живият живот“. Дисертационният труд завършва с частта „Заклучение“

Опитахме се да проследим изграждането на окончателния филмов образ, който достига да публиката, през призмата на взаимоотношенията на режисьора и оператора, а в някои случаи и на художника. Извод, до който достигаме, е че професията на режисьора в киното е еволюирала. От прост организатор на снимките е достигнала до ключова фигура, която предопределя целия облик на филма. Ролята на филмовия оператор също се е развила през годините. От „човека, който върти ръчката“ той се

е превърнал в личност, която активно съучаства в творческия процес и в най-голяма степен е автор на изображението. Анализирахме кинематографичните резултати на редица световни режисьори и оператори. В този процес прилагаме анализ на различни компоненти на филмовия резултат: анализ на техническите качества и процеси в производството на изображението (технологичен подход), анализ на съдържанието на изображението от гледна точка на разказа (наративен подход), анализ на творческото изграждане на кинематографичния образ от гледна точка на неговите изразителни, естетически качества (репрезентативен подход) и накрая – търсихме в изобразителните решения средство за предаване на знаци и кодове (семиотичен подход). Всички тези методи, чрез които изследвахме изложените във въведението кинематографични изразни средства ни убеждават в многообразието на приложението им във всяко отделно филмово произведение.

Колкото по-ярки личности са режисьорът и операторът, толкова по-значими са техните резултати. Толкова повече те изразяват своя стил. Ако формата се отнася до цялостната структура и организация на филма, неговият разказ, жанр и т.н., то стилът, от друга страна, се отнася до специфичните техники и артистични решения, които режисьорите и операторите използват, за да изразят своята творческа визия. Той улавя личния и идиосинкратичен подход на режисьора към разказването на истории, включително техните визуални и наративни предпочитания. Чрез стила авторите могат да предизвикат специфични настроения, да създадат уникална атмосфера и да осигурят своята интерпретация на формата на филма.

Режисьорите като водещи фигури в европейското филмово производство са тези, които диктуват стила на филмите, но те не биха били това, което са без усилията на своите съмишленици – оператори. Всъщност само ония, които са опитали да превърнат идеите си в образи знаят пътя, който се извървява от замисъла

до резултата на екрана. На тях, на хилядите режисьори, оператори, художници, посвещавам този труд.

Приноси

- взаимоотношенията на режисьори и оператори са анализирани в контекста на техническите качества и процеси в производството на филмите (технологичен подход), но и в контекста на съдържанието на изображението от гледна точка на разказа (наративен подход), на творческото изграждане на кинематографичния образ от гледна точка на неговите изразителни, естетически качества (репрезентативен подход) и като средство за предаване на знаци и кодове (семиотичен подход)

- през призмата на взаимоотношенията на режисьор и оператор използвайки горните подходи са анализирани десетки филми от световното и българското кино

□ личният опит на дисертанта е поставен в контекста на добрите и лошите световни филмови практики.

В края на труда име приложена филмография на цитираните в текста филми в обем на 149 филма и библиография в обем на 34 заглавия, както и именован показалец на цитираните в текста режисьори и оператори – общо 118 автори.

Във финала на автореферата бих искала да изразя благодарността си към НАТФИЗ, че ми даде възможност да се занимавам с този дисертационен труд. В работата по подготовката, структурирането и окончателното му оформление неоценема помощ ми оказва моят научен консултант професор доктор Дочо Боджаков, за което му благодаря от сърце.