

## РЕЦЕНЗИЯ

от доц. д-р Валентина Фиданова-Коларова, НАТФИЗ „Кр. Сарафов“, Факултет „Екранни изкуства“, на дисертационен труд за придобиване на научно-образователна степен „доктор“ по специалност „Кинознание, киноизкуство и телевизия“ на Светла Цоцоркова, докторант в самостоятелна форма на обучение на

тема:

**„Режисьорът и филмовата пластика“**  
с научен ръководител проф. д-р Дочо Боджаков

Светла Цоцоркова е режисьор, сценарист и продуцент, завършила Софийския университет като магистър по политология и НАТФИЗ като магистър по филмова и телевизионна режисура.

Представеният за рецензиране дисертационен труд е реализиран на 134 стр. (шрифт Times New Roman, размер 12) и съдържа цитирани публикации по темата, обширна библиографска справка, както и значителен брой позовавания на христоматийни български и чужди игрални и документални филми. В края на труда са приложени филмография на цитираните в текста филми в обем на 149 филма, библиография в обем на 34 заглавия и именен показалец на цитираните в текста общо 118 режисьори и оператори, което е гаранция за широк и задълбочен поглед от различен ъгъл върху разглежданата тема.

Дисертационният труд е организиран в три части, въстъпление и заключение.

В увода авторката ясно назовава идеята за разработването на настоящия дисертационен труд. Той цели да изследва от гледна точка на кинопластиката взаимоотношенията на режисьора с най-близкият му сътрудник – оператора в пълния процес на създаването на филма и да проследи как тези взаимоотношения влияят върху качеството на вече готовото аудиовизуално произведение. Като крайна задача се поставя извеждането на трайни тенденции в тези взаимоотношения.

Темата на такъв тип изследване предполага анализи върху творческите, организационните, психологическите и комуникационните аспекти на тези взаимоотношения. Дисертантката фокусира вниманието си върху процесите на симбиоза между двете творчески професии и стига до заключението, че основната цел е постигането на максимален резултат в интерпретирането на драматургията, което е гарант за доброто й аудиовизуално представяне. По пътя на това изследване логично са включени и разсъждения върху други два отговорни за филмовата пластика изпълнители – художника и колориста, за да се затвори кръгът на творческото мислене, гарант на всяка сполучлива филмова визия.

Във въведението на научния труд са упоменати и част от кинематографичните средства, които отговарят за филмовата пластика (*гледна точка, дължина на кадъра, светлина, движение на камерата* и др.), но включените към тях кратки, на учебно ниво пояснения са ненужни, понеже всяка една дисертация е ориентирана към професионалисти, които познават научната материя и конкретни определения на тези понятия не са необходими. Такъв подход би обогатил дисертацията единствено, ако в нея подробно се разсъждаваше върху спецификата и значението на кинематографичните средства, но случаят не е такъв.

Тъй като научният труд е фокусиран върху обединените творчески търсения на режисьор, оператор, художник и колорист авторката правилно отбелязва, че цитираните по-горе кинематографични средства, към които е прибавила забележката „*без претенции за изчерпателност*“, действително са част от основните пунктове, върху които се водят творческите дискусии.

Като методи за постигане на целите са назовани и по-късно изложени в текста на дисертацията различни анализи на техническите качества и процеси в производството на изображението, отговарящи на т.н. технологичен подход, анализ на съдържанието на изображението от гледна точка на киноразказа, анализ на творческото изграждане на кинематографичния образ от гледна точка на неговите естетически качества и анализ на изобразителните решения като средство за предаване на знаци и кодове.

Първата част на дисертационния труд, наречен „*Режисьорът и операторът в исторически и съвременен контекст*“, въвежда определения на понятията *режисьор* и *оператор*, като ни запознава с преките им професионални задължения и различното ниво на творческо общуване между двамата през отделните периоди на филмовия процес. Отбелязано е, че в исторически аспект първоначално ролята на оператора е значително по-голяма и той се явява като основната творческа фигура, често съчетавайки ролята и на режисьор. Във времето постепенно се оформя необходимостта от друга творческа фигура, която да определя общата посока на филмовите произведения и още в края на XIX век ролята на режисьора като основна творческа фигура придобива съвременното си значение.

Изследването на съвременните аспекти на екранната пластика, предполага добри познания както на отминали, така и на съвременни изследвания и методологии в кинотворческия процес. Дипломантката показва комплексност на мисленето, историчност и добра информираност чрез интересни цитирания „*под черта*“ на различни случаи от световната кинопрактика. Поднасяйки ни любопитна информация от

световната киноистория за Жорж Мелиес, братя Люмиер, Айзенщайн, Едуин Портър, Блеър Смит и др. дипломатката обобщава, че в създаването на едно кинопроизведение, на заден план остават немалко дейности, за които обществото не знае, но които активно помагат за доизграждането на цялостния облик на филма.

Немалко внимание дисертантката отделя на същността на режисьорската и операторската експликации, наричайки първата „код който се подава за разсъждение на останалите участници в творческия процес и на първо място - на оператора“. Следва процес на търсене на най-адекватните методи и средства, които чрез изразните прийоми на киното да изразят режисьорската идея и намерение. На базата на режисьорската експликация се създава и операторската експликация от главния оператор в тандем с художника на филма. В нея се предлагат и описват цветовите решения за топла или студена гама на изображението, черно-бяло или цветно, разсъждава се върху използването на естествено или изкуствено осветление, преценява се типът движение на камерата, прилагането на остра или мека оптика, кадриране и композиция. С тези разсъждения авторката ни разкрива още един вид общуване между главните две творчески лица – в процеса на търсене на оптималната кинопластика общуването се извършва не само на вербално, но и на писмено ниво.

Съществува техническа неточност и разминаване между съдържанието, изписано на първа страница на автореферата и на дисертацията от една страна и наименованията на съответните части вътре в канавата на теоретичната работа. На стр. 16-та от дисертацията е записано с главни букви „ВТОРА ЧАСТ“ *„Режисьорът и операторът в различните етапи на кинематографичния процес“*, докато отпред на съдържанието темата на тази „ВТОРА ЧАСТ“ е записана с номерация 2.3. На стр. 60 от дисертацията отново е записано „ВТОРА ЧАСТ“ със заглавие „КОЙ? КАК? ЗАЩО?“, което вече съвпада с написаното в съдържанието. Тази техническа неточност, донякъде обърква читателя и внася неяснота в научното изложение.

Във втората част с наименование „Кой? Как? Защо?“ е анализирана работата на световноизвестни режисьори и оператори, работещи в постоянен екип. Цитиран е примерът с режисьора Уди Алън и операторите Гордън Уилис и Карло ди Палма. Анализиран е начинът, по който режисьорът подхожда към цвета при липсата му в „Манхатън“ (1979)), изложени и анализирани са съображенията на съавтора му оператор при избора на формат при част от филмите му. Срещаме разсъждения върху мизансценирането в някои от филмите, като в „Ани Хол“ (1977), в който мизансценът е построен така, че непрекъснато някой от персонажите излиза от кадър, докато другият

остава и действа в кадъра, внушавайки на зрителя основния смисъл на заснетата филмова сцена – пред нас са двама души, които ще се разделят окончателно в живота и след това всеки от тях ще поеме своя самотен житейски път.

Следващ световен пример на тандем, върху който дисертантката прави своите изводи е на Никита Михалков и оператора Павел Лебешев в сътрудничеството с художника Александър Адабашиян. Тя анализира прилаганите от тях последователни преминавания от черно-бяло в цветно изображение и обратно и търси смисловия контекст, в който е поставен този иначе често срещан в киното метод. Изводът е, че в техните филми това боравене с цвета винаги е произтичало на първо място от същността на драматургията, органично е свързано с нея и целта е да допринесе за по-дълбоко познание на човешката същност на персонажите.

„Сатирикон“ е другият филм, на който се спира дисертантката. Този филм, намиращ се в средата на Фелиновото творчество, е реализиран в сътрудничество с оператора Джузепе Ротуно и художника Данило Донати. „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. „Филмът е непрекъснато движение между експресионистични декори, прекалено много детайли, взиращи се в окото на камерата статисти и в същото време - наличие на обезцветени пространства в монохромно решение. Тебеширената бледост на лицата при част от персонажите и пулсиращо червеното при останалата част показва свят на хора, които неистово се опитват да живеят. Напълно развитите и използвани възможности на цвета във филма са представени от авторката като неоспоримо доказателство за силата, която притежава това пластично решение. Или както се споделя в дисертацията: „Триото на режисьора, оператора и художника в този филм е като обсебено от възможностите на цвета“.

В частта, посветена на съвместната работа на Ингмар Бергман и оператора Свен Нюквист, анализът е съсредоточен върху „Изворът на девственицата“ - филм с мощна наративност, която го утвърждава като един от най-високите върхове във филмографията на режисьора. Кадрите са пълни с контрасти: светло-тъмно, грубост-изящество, суровост–мекота - великолепни пластични решения, които въздействат осезателно върху зрителя.

Друг съществен момент от научния труд са задълбочените разсъждения върху взаимоотношенията режисьор-оператор през призмата на явлението „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 изкуствено осветление. Но още в един от първите филми „Идиотите“ от 1998 г., заснети по тази прокламирана естетика, тези „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.“

В това изследване дипломантката стига до заключението, че прокламираните принципи на „Догма“ в известен смисъл изиграват положителна роля в развитието на кинопластиката, защото в следващите свои филми Триер постига сериозни кинематографични резултати, а някои от филмите му, като „Догвил“ имат сериозни приноси за обогатяването на киноезика.

Преди последната трета част от дисертацията авторката цитира примери за творчески личности, преминали от операторската работа към кинорежисурата и разсъждава върху тези метаморфози. Обърнато е внимание на творческите търсения на оператора и режисьор Бари Зоненфелд. Проследява се успешната операторска кариера на Радослав Спасов, работил с режисьори като Людмил Стайков, Рангел Вълчанов, Едуард Захариев, Георги Дюлгеров и Георги Стоянов, както и неговите опити в режисурата по-късно.

В третата част на дисертацията, в обем от 10 страници дисертантката споделя своя личен опит при работата ѝ с оператора Веселин Христов върху два игрални и един документален филм, анализирайки пътя, по който двамата създават и после прилагат общи естетически критерии. Това прави дисертацията оригинална с личния принос и значима с определена практическа стойност за бъдещите творчески екипи, ангажирани със заснемането аудиовизуални продукти. Чрез анализа на естетическите и пластическите качества на цитираните филми авторката търси и открива причините за успеха им сред публиката.

В раздел „Заключение“ докторантката достига до извода, че професиите на режисьора и на оператора в киното значително са се развили. От обикновен организатор на снимките режисьорът се е превърнал в ключова фигура, която определя облика на филма, а операторът – в личност, която активно участва в творческия процес и в голяма степен се превръща в автор на изображението.

Изброените приноси в настоящото дисертационно изследване носят теоретичен и практически характер и показват много добро познаване на разработваната тема.

Представеният дисертационен труд е задълбочено и пространно разработен с познаване и обективно отразяване на проблема. Проличава умението на докторантката задълбочено да интерпретира мненията на кинотворци и кинокритици, дискутиращи различни аспекти от разглежданата тема, да споделя балансирано своя личен творчески опит, да изказва аргументирано своите становища и мнения и да върви последователно по поставената в началото на дисертацията основна цел. Това ми дава основание да препоръчам на уважаемите членове на журито да гласуват положителна оценка на дисертационния труд за придобиване на научно-образователната степен „доктор“ по специалност „Кинознание, киноизкуство и телевизия“ на Светла Цоцоркова, докторант в самостоятелна форма на обучение на тема: „Режисьорът и филмовата пластика“ с научен ръководител проф. д-р Дочо Боджаков.

Доц. д-р Валентина Фиданова-Коларова

София

17.12.2024