

## РЕЦЕНЗИЯ

**От:**

доц. д-р Клавдия Георгиева Камбурова ЮЗУ „Неофит Рилски“ Благоевград по процедура за придобиване на научната и образователна степен „ДОКТОР“ по професионално направление 8.4 „Театрално и филмово изкуство“, /Кинознание, киноизкуство и телевизия/.

**Относно:** дисертационния труд:

**„Творчески подходи на сценариста, режисьора, оператора и монтажиста в художествено – документалния филм“**

**От: Искрен Стефанов Красимиров**

Научен ръководител:

**Проф. д-р Светла Христова**

Представеният за преглед и оценка дисертационен труд във формално отношение се състои от увод (обща характеристика на дисертационния труд и въведение), три глави, заключение (съдържащо научни и научно-приложни приноси), цитирани, библиография, разположени върху 1464 стандартни страници. Докторската тема разработена от Искрен Красимиров „Творчески подходи на сценариста, режисьора, оператора и монтажиста в художествено – документалния филм“ е структурирана в четири глави, като всяка от главите разглежда една от професиите свързани със създаването на документален филм.

Като цел на докторската си теза докторантът определя проблемите и въпросите свързани с творческите подходи при създаването на документален филм. Темата е развита в четири глави, като на всяка една от професиите е отделена , различна по обем глава. Сред мотивите за написването е желанието на авторът да се отдели от общоприетите и утвърдени в исторически план твърдения за произхода и характера на документалното кино. Защиаваната теза е , че всички изразни средства и подходи към документалното кино са позволени и че съвременният зрител е в състояние да възприема и интерпретира всички хибриди на така нареченото документално кино, като се основава на търсенията и постиженията на българското документално кино, в по-малка степен на знакови творби от европейското и световното, а също така и на личния си опит.

Като цел докторантът представя желанието да отвори дискусии на теми свързани със създаването на художествено-творчески филм, осмисляне на творческите методи за въвличането на зрителя в творческия акт.

За да постигне тази цели Красимиров си е поставил за решаване шест задачи, които в различна творческото сътрудничество между сценариста, режисьора, оператора и монтажиста при създаването на документален филм.

На стр. 4 Красимиров цитира решение на СЕМ по чл. 83 ал. 2 от ЗРТ документален филм е „цялостно авторско аудио-визуално произведение, осмислящо социалната реалност на политическа и/или икономическа тематика.“ Той цитира различни мнения по отношение на определението за документален филм – на Емилия Стоева, Любомир Халачев, на

както и в дълголетната вече история на киното , мненията се базират на различни практики и разбирания свързани с природата на документалното кино. Днес вече повече се интересуваме от вариативната на документалните форми, от тяхната хибридна и преливането на жанрове. Това се опитва да анализира в своята докторска теза Искрен Красимиров. Както твърди авторът „Публиката е идеален акумулатор на иновации и идеалното алиби за смели и спорни творчески открития“. Едва ли на авторите им е необходимо алиби за да създават открития, които в различните етапи от развитие на киното понякога са били спорни, отричани, неразбрани.

Подвидове документално кино.

Тук авторът се спира на част от подвидовете документално кино, като ги анализира от гледна точка на възможностите за творческа намеса на режисьора. До някъде той е привърженик на интерпретацията на документалния материал, но все пак документалния материал увеличава своята стойност като източник на различни видове информация.

Съгласявайки се с тезата на Неделчо Милев, базирана на теоретичните постановки на Дзига Вертов за историческия филм, Красимиров застъпва тезата за вторичното интерпретиране на историческите факти, от друга гледна точка, обогатена или опростена, която да доведе до ново звучене на вече известни исторически събития или личности.

Разсъждавайки над темата за възстановите в документалното кино, Красимиров анализира възможностите, които дава интерпретацията на пространството чрез различните крупности и гледни точки, това да даде възможност да се представи историческо събитие със скромна сюжет.

Новите технологии откриват нови възможности пред авторите, пред зрителите, пред теоретичите. Красимиров акцентира на тези възможности от гледна точка на историческия филм, на възможностите да се интерпретира тема свързана с иронията, които дава новата технология – малък екип, бюджет, възможности за използване на различни монтажни техники.

Естетиката на документалния филм е наложила чрез дългогодишната практика да се ползва стандартна позиция на камерата на равнището на очите. Това, според авторът, е оправдано, но не е достатъчно в съвременното развитие на киното, което трябва да привлича зрителите не само чрез темата, но и чрез нестандартни гледни точки и ракурси, чрез минимизиране на изображението.

Съвременният зрител, който е подложен на въздействието на огромна по обем и съдържание визуална информация, трябва да бъде провокиран, въвличен в съпреживяване . Това дава отправна точка на тезата на Искрен Красимиров за интерпретациите на съдържателно и изразно ниво в съвременното документално кино. Разсъждавайки за възможностите на анимационното кино, Красимиров излага тезата си, че то дава големи възможности при работата с исторически материал, защото внася доза стилизираност и дава възможност за по-големи интерпретации от страна на зрителя.

Първата глава е посветена на сценария.

В тази глава се разглеждат начините и изразните средства заложили при създаването на документален сценарий. Сценаристът има на разположение факти и реални събития и от него зависи как и чрез какви противопоставения и конфликти ще изгради вълнуващ и правдоподобен за зрителя разказ.

Красимиров дава пример с филма на Боджаков /„Черна легенда“ 2005/, в който се развенчава версията за предателството на поп Кръстьо. Ще си позволя да не се съглася,

че това е заслуга на авторите. В последните години излязоха доста исторически документи, които опровергават предателството на поп Кръстьо. Документалното кино все пак се базира на факти, исторически документи, свидетелства и др.

Докторантът се вълнува и разглежда в дълбочина възможностите, които дават различните подходи в сценария към теми свързани с исторически личности.

Красимиров споделя тезите на известни автори, че сценарият е първично състояние на филма и когато съществува филмът, сценарият вече го няма.

Докторантът използва термин „плодотворна дебютна идея“, която открива неразказана човешка история, необичайни съдби и неоткрити досега документи и факти.

Заслугата на сценаристът и режисьорът в този случай е основно в откриването на авторите на тези „дебютни идеи“. Сам по себе си сценаристът в документалното кино не може да създаде такава идея без да я базира на открития, факти, ръкописи и други исторически документи и артефакти. Отделя се място на въпросът свързан с „битката между хронологията и сюжета“.

Споделям мнението на Светла Христова за пренебрегваната и подценявана роля на сценариста. Това е основна професия в киното и изисква умения, талант, търпение и отдаденост.

#### Втора глава – Режисурата създава правилата.

В тази глава докторантът разглежда наборът от изразни средства, които използва режисьора в документалното кино, но те са анализирани основно на базата на неговия опит, подчинени са на историческия документален филм.

Спира се на набора от знания, изследователски умения, творчески предизвикателства пред които е изправен режисьора на историческите документални филми. Те боравят с голяма обем от факти, разположени са в различни исторически епохи и това изисква допълнителни умения .

Днес проучването на исторически факти и документи е улеснено, но и затруднено от наличието на Интернет. Това изисква допълнителни усилия от страна на режисьор, но не само по отношение на подготовката на филма, но и по отношение на неговата зрителска аудитория, която варира в големи възрастови граници.

Красимиров споделя етапи от работата си върху филмите за Софроний Врачански, Иван Вазов, Христо Ботев, които се базират на задълбочени и всестранни проучвания, използване на различни източници. Тук в помощ на режисьора идват и тези документални жанрове, които спазват строго автентичността на времето, хронологията на събитията, детайлите на бита отразяването на историята в различните видове изкуства. Те предлагат необходимата достоверност и дават възможност на бъдещите автори на документални филми да се облекнат на една заснета действителност в нейните истински пространствени и времеви измерения.

Красимиров споделя, че при работата си върху филма, се е съобразил с представите на зрителите за Левски. Те искат да ги видят като човек, които е близо до тях, прилича и се облича като тях. Това е подхода на авторът при създаването на неговите исторически документални филми.

В тази глава се отделя време за анализирани на основните изразни средства – пространство и време, за възможностите, които тяхното авторът има да размества пластове на пространството и времето в неочаквани за зрителя драматични ситуации. Докторантът се позовава на Св. Христова, че добрата теория дава възможност за откриване на нови хоризонти на мисълта и добавяне на нови щрихи към вече познатото. Познаването на теорията, на развитието на филмовите изразни средства, на постиженията на световно известните автори не означава ограничаване в рамките на

„добрата теория“, а придобитото умение да стъпиш на здрава основа и следи това да градиш различни по архитектура филми.

Застъпена е тезата за приоритетната позиция на режисьора, който в документалното кино се явява да голяма степен автор на филма.

Говорейки за жанра разследване в документалистиката, Красимиров предлага примери на филми свързани с исторически събития от минали векове, което е обяснимо с оглед на неговото пристрастие към образите и темите свързани с житието на знакови фигури от нашата история.

Едно от средствата, които Красимиров прилага и които припознава като много удачни в документалното кино са възстановите. Тази хибридна форма на документалното кино е нещо, което задоволява и двете страни – автор и зрител. Авторите могат да привлекат на своя страна изразните средства на игралното кино, а на зрителя се предлага възможност излязат от схемата на фотографиите и портретите на художниците. Така и автори и зрители могат по-свободно да интерпретират различни ситуации.

Важен за докторантът в палитрата на изразните средства на режисьора е и въпросът с формата и цвета на кадъра. Той се съпротивлява срещу традиционното решение на черно-бялото изображение. Един от аргументите е разглезеността на съвременния зрител, който вече е изкушен от новите технологии и възможности за манипулация на кадъра. Зрителите на документалното кино са хора с ерудиция, интереси далеч надхвърлящи обикновеното любопитство, за които предложените от авторите форми и цвят за повод за се замислят над предложеното от авторите и разбира се да дискутират резултата.

Днес по-голямата част от зрителите са оборудвани с средства да заснемане и монтаж и изпълват интернет пространството с различни по съдържание и форми филмчета.

В под главата - Режисьорът като Господ на аудиовизуалното произведение докторантът разкрива емоционалните си преживявания по време на снимачния процес. Твърденията му, че „ Наистина нищо не може да се сравни с могъщата творческа стихия на режисьорското въображение по време на снимането на филма. Защото човекът с „диригентската“ филмова палка се чувства едва ли не като Господ и като него също създава един нов свят.“ могат да кажат както писателите, така и композиторите, художниците и всички творци, които се отдават изцяло на творческия акт. Вероятно и те са Господ в своята творческа област.

Както казва докторантът „Майсторството на режисьора е да побере в това прозорче / кадъра/ представителна извадка на истинския живот. И като един съвременен Сизиф, режисьорът започва да търкаля сценария нагоре, по стръмния път на филмовото творчество, крачка по крачка, докато навърже сюжета с изображението...“ / стр.85/

Голямата роля на режисьора е да впрегне цялата енергия на екипа, да извади от всеки максималното и до го подчини единствено на изискванията на филма.

Разбираеми са пристрастията на докторанта към фигурата на режисьора, на не бих се съгласила, че писането на книги, стихове, сценарии за игрални филми е по-лесна и маловажна дейност. Там също властват законите на времето и пространството и страховете, които изпитва режисьора по време на снимка е същото толкова голямо и при писателя докато гледа бялата страница. Той, за разлика от режисьора, няма на разположение добър, избран от него екип.

Красимиров е привърженик на живото, човешко присъствие във филма. Това показват и примерите от неговите филми, в които става ясно, че това вече е негов авторски стил. Това обаче не означава, че другите авторски похвати, които интонират човешкото присъствие, като го заменят с природни или други пасажни кадри са по-

малко въздействащи. Всичко е въпрос на нагласа от страна на зрителя, а той се чувства в свои води, ако режисьор му е предложил ключ към стилистиката на филма.

В една от под главите Искрен Красимиров сравнява режисьора с „профайлър“, като постижение на съвременното кино. Тук бих поспорила с докторантът, защото своеобразни „профайлери“ са и сценаристите, които всякаш живеят в главите на своите герои и прескачат от глава в глава за да дадат най-добрата аргументация на поведението на героя.

За пример докторантът дава работата си върху образа на Христо Ботев и Васил Левски. Авторът следва приетите и желани от зрителите образи на двамата национални герои. Новото е във формата, чрез която са конструирани филмите, като са адаптирани към настроенята на съвременниците и желанията им за да се запази героичния ореол на Ботев и Левски.

Сред важните дейности на режисьора е и работата му с професионални и на професионални актьори. В под главата посветена на тази тема, Красимиров споделя своя опит. Една от важните части на режисьорската работа е избора на актьори. В днешно време тя става все по-актуална, защото съвременния зрител тръгва към срещата с филма преди всичко с информацията за участващите актьори. Те са тези, които въвличат зрителя в действието и предават авторските идеи и решения.

Третата глава е посветена на операторството.

„Производството на филми е ужасно прост процес“, твърди Дейвид Мамет. „Нужна е само камера, лента и идея (може и без нея). Филмовият бизнес също не е сложен от обикновена амбулантна търговия – намираш атрактивна стока, представяш я по възможно най-лъскавия начин, вземаш парите и ги влагаш пак.“ стр. 103

Днес, във времето на технологиите, заснемането на филм е достъпно почти за всеки. Изобилието от образи което залива пространството прави задачата на авторите на филми още по-сложна. Зрителят е преситен от образи – лични и чужди и е необходимо голямо усилие и майсторство за да се привлече вниманието на зрителя.

В тази усложнена среда, вече е необходимо да се търсят различни и нестандартни подходи към правенето на документално кино. Красимиров анализира условията, при които трябва да се създава документално кино, да се търсят нови, атрактивни за зрителя форми. Според него, консенсуса между документалността и художественото изображение на реалността ражда съвременното документално кино –реален обект и субективна авторска гледна точка. В този ред на мисли не трябва да се пренебрегват и онези документални форми, които добросъвестно и автентично / макар и скучно според докторантът/, които ще дадат възможност на бъдещите автори на филми да черпят информация за определена епоха.

Основните изразни средства на оператора са композиция, светлина и цвят. Анализите на изразните средства на оператора са базирани на три филма за Васил Левски. Пристрастията на Красимиров към патриотичната тематика, го отвеждат отново към примери свързани с тези теми и филми. Той анализира операторската работа във филми свързани определена тематика и стил. Анализирайки изображението във филма на Боджаков, той се спира и на симбиозата в операторската работа при документалния филм с възстановки. Там трябва да се използва целия арсенал от изразни средства, които оператора владее, за да изгради една компактна сплав и да поднесе най-точно и въздействащо посланието на режисьора да зрителя. В документалното кино операторът се сблъсква с разнородни за заснемане обекти – от игрални, пред фотографии, пейзажи, гравюри и графични рисунки, натурални обекти с различна структура и др. Споделени са мнения на оператори за трудностите и спецификата на снимките в интериор и натура.

Всеки филм, сцена и кадър изискват адекватно на режисьорския замисъл решение и непременно стилово единство, което да придаде на филма не само специфичността на операторския стил, но и да извади най-важните компоненти на действието в неговата пълнота и детайлност.

Предложените анализи изваждат спецификата на режимните снимки в историческия документален филм, като част от цялостната естетика на произведението. „В изобразителната палитра на филма, както пише Емилия Стоева участват не само различни носители на изображение, а понякога и различни операторски стилове за достигането на максимален художествен ефект.“ Стр. 120

Най-важен компонент от изразните средства на оператора Красимиров вижда в работата със светлината. Това е един от най-важните знаци за майсторството на даден оператор. Докторантът се спира на основните видове осветления, което се използва в киното и в края си задава въпроса с колко вида осветление трябва да се работи. Това е въпрос, който се решава във всеки филм и едва ли може да се изгради формула или правило в тази област.

Четвъртата глава е посветена на монтажа.

В началото на тази глава Красимиров разсъждава върху проблемите на звука. Дали той трябва да преобладава или да даде превес на изображението, какъв трябва да е текстът, как трябва да е поднесен. Това е специфично за всеки филм, но акцентите и разсъжденията са поставени отново върху историческия документален филм. Отделя се внимание на трудностите при работа със звука на терен, променливите климатични условия, които допълнително усложняват работата със звука.

Азбучна истина е, че монтаж без пресечки е невъзможен – пише авторът на стр.145. Вече е отпаднал стила, при който в монтажа са „замазват“ грешки с пресечки или заснети „за всеки случай“, кадри. Красимиров правилно отбелязва, че тази практика е нож с две остриета и съвременния монтаж дава много по-големи възможности с оглед на това, че е разкрепостен, предлага много възможности по отношение на монтажните връзки и зрителят е много компетентен за да му се предлагат пресечки, които няма особена връзка с действието. Той се спира на важната роля на детайл, на неговата изразителност и акцент в монтажната композиция. Споделя опита си при разработката на сцената, когато се заснемат важни детайли, акценти, които ще имат своето място при монтажа на филма, а няма да запълват неудачи в построяването на сцената

Важен елемент от анализа е работата с полиекран. Той дава много големи възможности за обединяване на пространството в единен времеви поток и дава възможност на зрителя да съпоставя кадрите и по начина, който му предлага режисьор и по свой собствен начин.

В отделна под глава се анализират спецификите на монтажа в документалното кино. Там той има своята специфика, защото концепцията на заснетия материал може да претърпи кардинални промени и по отношение на времето и на пространството. Стилът на монтажа се определя от самия филм, той наляга едно или друго темпо, една или друга монтажна връзка или прехода. Цялостната монтажна композиция се подчинява изцяло на идеята на филма. „И ето я голямата сила на монтажа – да създаде от няколко обстановки едно ново пространство, да създаде ново време, нови взаимоотношения, нови мисли, чувства и идеи.“ Стр.152

В заключението Красимиров споделя мнението, че са засилва индивидуализма за сметка на колектива. Това в документалното кино е още по-видимо. Новите технологии, дава възможност за работа с ограничен екип при създаването на документален филм.

Красимиров цитира една мисъл на Рудолф Арнхайм в книгата „Филмът като изкуство“ „Публиката изисква филмите, които са ѝ нужни.“

Днес, когато глобализма създава засилени национални и патриотични настроения, филмите за родолюбиви българи са важни и желани за зрителите, на дали това ще е трайна тенденция - ...никой не знае.

Хубавото на документалното кино е, че то никога няма да спре да съществува. Хората ще имат потребност да запечатват действителността, да се връщат към миналото, да разглеждат документите от нов необичаен ъгъл, да изследват миналото, защото времето им е дало нови познания или съмнения.

Дисертационният труд на Искрен Красимиров предлага едно задълбочено изследване на работата на сценариста, режисьора, оператора и монтажиста в документалното кино и по-точно в историческия документален филм. Предложени са наласи и сравнения на базата на теоретични постановки и личен опит на докторантът. Той се е ограничил в работата си само в българското документално кино, което от една страна дава възможност да се задълбочи в изследванията си, но от друга го лишава от възможността да разгледа своите изводи в контекста на европейското и световно документално кино.

Позовава се основно на български автори, като не се страхува да влиза в полемика по различни теми и съждения.

Приемам приносните моменти, които очертават не само изследването на докторантът в полето на теорията, но и предлага свои лични анализи и наблюдения, свързани с българското документално кино и особено с личното му творчество, което му служи за отправна точка при всички тези и съждения.

Накрая, с пълно основание считам, че дисертационният труд на Искрен Стефанов Красимиров **„Творчески подходи на сценариста, режисьора, оператора и монтажиста в художествено – документалния филм“** е собствена разработка на актуална тема с оригинални научни и практико-приложни приноси и това ми дава основание да предложа на уважаемите членове на Научното жури да подкрепят кандидатурата и за придобиване на научната и образователна степен **„ДОКТОР“** на Нов български университет като тази си оценка ще потвърдя с позитивен вот по време на заключителното заседание на Научното жури по конкурса.

Доц. д-р Клавдия Камбурова

София, 15.06.2019 г.