

ИНСТИТУТ ЗА ИЗСЛЕДВАНЕ НА ИЗКУСТВОТА, БАН



**Тамара Валериева Пещерска-
Йорданов**

**РАБОТА НА РЕЖИСЬОРА
В ДОКУМЕНТАЛНИЯ ФИЛМ–ПОРТРЕТ**

АВТОРЕФЕРАТ

**НА ДИСЕРТАЦИЯ ЗА ПРИСЪЖДАНЕ НА
ОБРАЗОВАТЕЛНАТА И НАУЧНА СТЕПЕН *ДОКТОР***

СОФИЯ
2023

ИНСТИТУТ ЗА ИЗСЛЕДВАНЕ НА ИЗКУСТВОТА, БАН

**Тамара Валериева Пещерска-
Йорданов**

**РАБОТА НА РЕЖИСЬОРА
В ДОКУМЕНТАЛНИЯ ФИЛМ–ПОРТРЕТ**

АВТОРЕФЕРАТ

на дисертация за присъждане на образователна и научна степен *доктор* по научна специалност *Кинознание, киноизкуство и телевизия, 8.4. Театрално и филмово изкуство*

Научен ръководител:
проф. д-р Надежда Михайлова [Маринчевска]

Рецензенти:
проф. д-р Ингеборг Братоева-Даракчиева
проф. д. н. Любомир Халачев

София, 2023

Дисертационният труд е обсъден и насочен за публична защита на заседание на сектор *Екранни изкуства*, проведено на 23.11.2022 г.

Дисертационният труд е в обем от 243 страници, включващи предговор, шест глави, заключение, приложение, библиография от 109 източника и филмография от 219 заглавия.

Публичната защита ще се проведе на 18.09.2023 от 11:00 ч. на заседание на научно жури в състав: проф. д-р Ингеборг Братоева-Даракчиева, Институт за изследване на изкуствата, БАН, проф. д. н. Любомир Халачев, НАТФИЗ, проф. д-р Иво Драганов, Нов български университет, доц. д-р Александър Донев, Институт за изследване на изкуствата, БАН, доц. Костадин Бонев, Югозападен университет *Неофит Рилски*.

Материалите по защитата са на разположение на интересуващите се в отдел *Административно обслужване* на Института за изследване на изкуствата на ул. *Кракра* 21.

СЪДЪРЖАНИЕ

| | |
|--|-------|
| 1. Обща характеристика на дисертационния труд | с. 6 |
| 1.1. Актуалност на темата | с. 6 |
| 1.2. Цели и задачи на дисертационния труд | с. 7 |
| 1.3. Обект и предмет на изследването | с. 8 |
| 1.4. Методология | с. 9 |
| 1.5. Обхват на изследването | с. 10 |
| 2. Еволюция на жанра портрет. Историческо развитие и тенденции на документалното кино в контекста на изграждане на образа на човека | с. 12 |
| 2.1 Световни исторически тенденции в кинопортрета | с. 13 |
| 2.2 Българско документално кино по време на социализма | с. 15 |
| 3. Достоверност и субективност при изграждане на образа в документалния филм-портрет | с. 17 |
| 3.1 Авторска обективност в изграждане образа на „героя“ в документалния филм – портрет. Възможна ли е пълна достоверност? | с. 18 |
| 3.1.1. Различни гледни точки към героя | с. 20 |
| 3.1.2 Различните лица на героя пред камера | с. 21 |
| 3.2 Авторска субективност – манипулативни практики. Субективност в представяне на режисьорска позиция към героя | с. 21 |
| 3.2.1 Кой разказва за портретирания? Близък или безпристрастен? | с. 22 |
| 4. Режисьорски практики при работа на режисьора с героя | с. 23 |
| 4.1 Изграждане на връзка между героя и режисьора | с. 24 |
| 4.1.1 Метод на продължителното наблюдение | с. 25 |
| 4.1.2 Метод на репортажно снимане | с. 26 |
| 4.1.3 Метод интервю | с. 27 |
| 4.1.4. Метод скрита камера | с. 27 |
| 4.1.5 Създаване на постановъчна ситуация | с. 29 |
| 4.2.Сценарий. Монтаж. Режисьорски практики при използването глас зад кадър | с. 30 |
| 5. Типология на портретното кино. Видове | с. 31 |
| 5.1 Портрет на историческа или изтъкната личност | с. 32 |
| 5.1.1. Изграждане на образ чрез архивен материал. Кино на факта | с. 32 |
| 5.1.2. Изграждане на образа, когато героят не може да бъде заснет. Възстановки, спомени на хора, кино и фотоматериал | с. 33 |
| 5.1.3 Изграждане на образа на герой съвременник. Различни похвати. | с. 34 |

| | |
|---|--------------|
| 5.2 Чудаците в българското документално кино | с. 35 |
| 6. Документалният хибрид. Портретът в епохата на компютърните технологии | 36 |
| 7. Режисьорска етика при разкриване на образа в документалния филм-портрет | 37 |
| 8. Приложения | с. 37 |
| 9. Научни приноси на настоящата дисертация | с. 38 |
| 10. Публикации по темата на дисертацията | с.39 |
| 11. Благодарности | с. 40 |

1. Обща характеристика на дисертационния труд

1.1 Актуалност на темата

Човекът и обществото са център на сюжетите в документалното кино. Човекът с неговото мислене и състояния винаги е провокирал интереса на документалистите, независимо дали е съвременник или принадлежи на по-отдалечена историческа епоха. Но как се е променял фокусът на познавателен интерес от страна на режисьорите към отделно взетия човек през различните исторически периоди от развитието на документалното кино? Докъде са стигали и стигат задачите за проникване от страна на авторите в света на снимания? Кои са били подходите и режисьорските практики, които са пренесени от историческото развитие на документалната форма до днес? Кои са новите тенденции в непрестанно обогатяващия се език на филмово познание за човека? Всички тези въпроси провокират по-задълбоченото изследване и разглеждане на темата.

Какви са диапазоните на портретното кино? Най-често документалистите се фокусират върху изтъкната историческа или обществена личност. Не е рядкост обаче интересът им да бъде провокиран и от така наречения „обикновен човек“, чрез чийто живот могат да повдигнат или изследват важни теми на обществото. Това отваря широко възможностите за различни режисьорски подходи към материала. В зависимост от характера на темата и сюжета на филма-портрет се използват репортажни и събитийни снимки, интервюта, фото- или киноархив и документи. Също така документалните филми вече открито си служат и с игрални похвати – предварително структуриран сюжет, използване на актьори в кадър, игрални възстановки на дадени събития и т.н.

Каква е причината изборът на режисьора да падне върху конкретния човек? Гледайки документален филм-портрет, не трябва да се забравя, че той се явява не само портрет на героя или група от хора, а е и своеобразен „портрет“ на режисьора, на неговите възгледи и субективно авторско отношение. Това дава основание да се твърди, че изборът на герой е вече авторско послание, което посредством избрания режисьорски инструментариум се превъплъщава в документален образ.

Докъде може да се простре субективната авторска намеса без да разруши автентичността? Коя страна от личността на героя ще бъде показана на екрана? Има ли етически граници, с които режисьорът трябва да се съобрази, и къде са те? Как да бъде организиран киноматериалът? Как да бъдат вплетени в него отделните елементи?

Отговорът на всички тези въпроси, които ме вълнуват, е скрит в индивидуалната професионална, естетична и етична личност на режисьора. Това е и причина да насоча своето внимание към тази област на изследване и да посветя дисертационния си труд на работата на режисьора в документалния филм-портрет.

Смятам, че темата е актуална и интересна, още повече взимайки предвид широкия интерес през последните десетилетия от страна на режисьорите в България към създаване на филмови портрети. Например в конкурсната програма на последното издание на Фестивала на документалния и анимационен филм „Златен Ритон“ (2022) от общо участващите шестнадесет документални филма, девет са портрети. Това означава, че своя познавателен интерес към човека са насочили дори повече от половината, борещи се за отличие режисьори. Българското документално кино изобилства от портрети, а отделен въпрос е доколко и какво прави един портрет истински филмово произведение, а не разширен телевизионен репортаж. Тема, която се опитвам да разгледам в настоящата работа.

Въпреки широкото филмопроизводство на документални портрети, за момента в България липсва изследване, което да проучва аналитично различните подходи, режисьорски умения и прийоми, да систематизира и типологизира работата на различните творци, съпоставяйки я с конкретните им филмови произведения в областта на документалния портрет.

Липсата на теоретичен труд, който да обхване работата на различни режисьори върху документалното портретно кино и да проследи препратките от утвърдените филмови произведения към настоящите успешни творби, обосновава и необходимостта от настоящото научно изследване.

1.2 Цели и задачи на дисертационния труд

Дисертационният труд, който е посветен на работата на режисьора в документалния филм-портрет има за цел да систематизира и анализира основните лостове и разнообразни режисьорски методи на работа с главния герой и неговия разказ при създаването на документален филм-портрет при неговите два варианта – архивен и съвременен. За постигането на това се разглеждат основни ключови понятия: достоверност, автентичност, етика, степен на проникване в по-интимните измерения на личността и др. Обърнато е и внимание на работата на режисьори, избрали вариант, в който се съчетава в различна степен и на различно ниво емоционалното и интуитивното

с рационалното начало. Цел на изследването е и да се изяви динамиката в развитието на художествените средства във времето и особено промените, настъпващи с въвеждането на бурно развиващите се нови технологии – от въвеждането на видеото и олекотените камери до днешните дигитални способности на снимка и обработка на образа.

Наред с това, изследването си поставя и следните основни задачи:

- да проследи историческата динамика в развитието на документалната форма;
- да систематизира и типологизира различните форми на документалния филм-портрет;
- да очертае промените, които настъпват в режисьорския поглед към героя в еволюционното развитие на българския документален филм-портрет;
- да разгледа използваните разнородни практически подходи и похвати за изграждане на образа при различни режисьори и как те влияят на визуалното възприемане на героя от публиката. Да анализира тези методи в различните етапи от кинопроизводството и да ги класифицира;
- да очертае механизмите и проследи ролята на режисьора, при изграждане на документалния образ;
- да открие и проследи „занаятчийските“ препратки в работата на съвременните режисьори, които са заимствани от вече утвърдени в историческото ни минало произведения;
- да изследва методите на изобразяване на човека в документалния филм-портрет и тяхната трансформация в дигиталната епоха.

1.3 Обект и предмет на изследването

Основен обект на изследването се явява анализирането и проследяването на това как работят механизмите на различните режисьорски подходи към героя в портретното документално кино. А те, без съмнение, се явяват тясно свързани с историческото, технологично и социално развитие на обществото, рефлектирайки върху еволюционното развитие на формата.

Важен обект на анализ са промените, настъпили във филмовия език на документалното кино вследствие на дигитализацията и възможностите, които предоставя хибридната форма. Промени, които оказват пряко влияние върху филмовата

естетика и допринасят за това съвременният документален портрет да се сдобие с нов режисьорски инструментариум.

В стремежа да се очертаят разнородните практики за работа на режисьора с героя, също така се анализират и различни режисьорски подходи за структуриране на отделните елементи и как те от своя страна се съчетават в снимачния и монтажния период. Разглежданата в текста систематизация и типологизация на различните форми на документалния филм-портрет доказва как изборът на една от тях формира вече в широки граници бъдещия филм.

Предмет на изследването е проследяване на историческата динамика в развитието на режисьорските практики предимно при изграждането на образа в българското документално кино. И как тези практики от своя страна се трансформират в настоящето, обогатявайки филмовия език и позволявайки на режисьорите да достигнат до по-плътна и многостранна психологическа познание и визуализиране на интимния свят на снимания.

1.4 Методология

В настоящия дисертационен труд в най-широка степен е приложен киноведски анализ, но са приложени и интердисциплинарни методи, включващи исторически, социологически, културологични подходи към документалната форма – от „Нанук от Севера“ на Робърт Флаерти до днес. Подобен род проследяване е използвано с цел да бъдат открити и характеризирани най-ярките филми от формата на жанра и тяхната препратка към периода, който се явява основен за настоящата ми работа.

В представения на вниманието ви текст са търсени пътища посредством документалната практика да бъде включен и апарат от областта на философията и по-специално – на етиката, който е задължителен при анализа на документалното кино. Търсени са отговори на въпросите: докъде е позволено на режисьора да разкрие образа на героя си пред широка публика? Дали, ако той е злепоставящ, интересът на обществото е по-важен? Позволено ли е на режисьора да манипулира героя или да използва похвата на скритата камера? Къде са границите?

В настоящата работа е направен опит да се проследят и анализират различните режисьорски подходи на работа с главния герой, чрез приложена систематизация и типологизация в развитието на различните форми на документалния филм-портрет. За целта в хода на изследването е осъществено:

- Проучване на специализирана киноведска литература, която засяга развитието на документалната форма, както в българското документално кино, така и в световен мащаб;
- Издирване на различни киноведски и социологически научни трудове, доклади, студии и статии;
- Съпоставяне и анализиране на режисьорски мнения с изтъкнати български или световни документалисти за използвани от тях практики на работа при изграждане на образа, които са публикувани в специализирани издания или са от лично взети с творците интервюта;
- Проучване в архивите на Национален филмов център, Студия за документални филми „Време“ и Българска национална филмотека.

Приложените киноведски и интердисциплинарни подходи, използвани в настоящата работа, се стремят да проследят динамиката в историческото и творческо развитие на документалната форма. За да бъдат анализирани и проследени процесите в отделните периоди, е направен опит, посредством съпоставяне и проучване на специализирани трудове, да се търси методологически ключ, който да обедини обвързаността между кинознанието, кинопрактиката и тясно свързаните с тях социологически парадигми, развиващи се в обществото.

1.5 Обхват на изследването

Фокусът на настоящата дисертация е насочен главно към българските филмови портрети от последния 20-годишен период. Разбира се, че няма как в обхвата на изследването да не присъстват и филмови произведения, които значително разширяват тази времева рамка, което произтича от желанието за проследяване на явленията в развитието на документалната форма. Направен е опит да бъдат разгледани и съпоставени теоретични насоки, методи на работа или пък филми на знаменити режисьори, както и трудове на кинокритици и киноисторици.

В своята работа основно се позовавам на родните ни режисьори, създали утвърдени филми-шедьоври в областта на портретния жанр, като сред тях са имената на Юлий Стоянов, Невена Тошева, Светослав Овчаров, Костадин Бонев, Ралица Димитрова, Анна Петкова, Асен Владимиров, Адела Пеева, Любомир Халачев, Коста Биков, Малина Петрова, Андрей Кулев, Мария Николова, Борислав Колев, Андрей

Паунов и други. На места давам и примери с работата на режисьори от световното документално кино, когато те онагледяват използването на ярък режисьорски подход.

Безспорно темата за това, как да се заснеме успешно документален филм-портрет, присъства в множество литературни източници. Не малко са и издадените книги от теоретици или от знаменити режисьори, които споделят изкуствоведски виждания и анализи или своята конкретна творческа практика, в която се разглеждат въпросите, които са ги вълнували и откритите решения. От българските утвърдени режисьори и кинотеоретици съм използвала дисертационни текстове, книги и статии на Лиляна Черноколева, Маргит Саръиванова, Димитър Кабаиванов, Надежда Маринчевска, Светослав Овчаров, Любомир Халачев, Неделчо Милев, Петя Александрова, Теодора Дончева, Андроника Мартонова, Александър Донев, Росен Петров, Деян Статулов и др.

В работата ми са цитирани и взети от мен, съвместно с колегите Теодора Дончева и Йосиф Аструков, интервюта (в Института за изследване на изкуствата, БАН) с наши доказали се режисьори-документалисти. Част от споделените от тях интересни практики и казуси, които са възникнали по време на творческата им работа и касаят конкретно портретната форма, са приложени в края на моята теоретична работа.

Тук е мястото да спомена, че неизвършената в България филмова дигитализация или пък финансово неразрешим технически проблем (какъвто е случаят със Студия за документално кино „Време“) направиха невъзможно запознаването ми с отделни документални филмови произведения от близката и по-далечна история на българското документално кино. Това е и причина в представената на вашето внимание работа на моменти да се позовавам единствено на българската кинокритика в лицето на Лиляна Черноколева и Маргит Саръиванова, чиито монографии са показателни за развитието на документалистиката ни от периода на късния социализъм.

Текстът не претендира за всеобхватност, но се явява опит за проследяване на историческата динамика в развитието на портрета. Смятам, че научно ми изследване би имало и приложна стойност и би било полезно и интересно на бъдещите режисьори, които са решили да творят в жанра документален филм-портрет, който се явява много често огледало на нашата житейска действителност.

През последните десетилетия на пост-социалистически преход се наблюдава широк интерес от страна на българките кинематографисти към реализиране на филмови портрети, което очертава необходимостта от изследване на темата.

В тази първа глава са описани основните цели и задачи, които настоящото изследване си поставя, както и методологията и времевият обхват, към който се стреми да бъде акцентиран дисертационният текст.

2.Еволюция на жанра портрет. Историческо развитие и тенденции на документалното кино в контекста на изграждане на образа на човека

Основен критерий на портретирането се явява сходството на изображението с модела (оригинала), като това се постига не само с точното пресъздаване на външния образ на избрания обект, но и с разкриването на неговата духовна същност, диалектично единство на индивидуалните и типичните черти, отразяващи определена епоха, социална среда и националност. В същото време интересен момент в изграждането на портрета се явява отношението на автора-творец към модела, неговото собствено духовно, житейско и творческо кредо, естетическите му възгледи. Безспорно, че този конгломерат от фактори предава на портретирания образ субективен и специфичен авторски поглед.

В тази глава е направен опит да се проследи дългият път на историческо развитие на портрета, който е един от основните жанрове в живописата, скулптурата, графиката, фотографията. Това проследяване не е механично, а са търсени препратки и белези, които могат да бъдат съотнесени към последващия използван инструментариум от режисьорски практики при изграждане на образа в документалното кино. Тръгвайки от първите ни известни желаниа за запечатване на образа на човека в скалните рисунки, достигайки до реалистичното изящество при изобразяване на ренесансовите майстори, продължили в нови творчески търсения по време на Просвещението и естетическите предизвикателства, които поставя пред авторите фотографията, се очертава и закономерното възникване на портретния поджанр в киноизкуството. Процес, който обаче, въпреки своята логичност, не е станал автоматично, а за реализирането му е било необходимо да бъде извървян определен исторически път.

В тази глава е засегната и темата за спора, към кое от изкуствата се доближава повече киното. Дискусия, която се води в неговата история през различни периоди, като

провокира отделните автори да отдават своите предпочитания в работата си при изграждане на образа посредством визуалните (наблюдение) или словесни (интервю) способности. В текста е застъпено мнението, че всеки автор има право за формиране на образа според своите професионални и естетически разбирания и усещания за човека, стига това да не прекрачва съответните етични норми. Но е нужно да се подчертае, че „изображението е този компонент в неигралното кино, който пренася през годините идеите на авторите непроменени. Подобно на древните йероглифи филмовото изображение съдържа в себе си вечни знаци и понятия.“¹

Направено е и обобщението, че като синтетично изкуство киното органично взаимодейства и борави с художествените средства и техническите прийоми на други видове изкуства. Характерна особеност на документалният филм – портрет, е че той запазва специфичните междувидови жанрови особености, които са еднакво характерни за живописата, фотографията и литературата, като в същото време инструментариума на портретния документален филм не се ограничава само с наследеното от по-ранните изкуства. Той борави със собствена палитра от методи и прийоми, която е богата и разнообразна, и документалния филмов - портрет започна да еволюира в собствена посока.

2.1. Световни исторически тенденции в кинопортрета

Въпреки утвърденото място на портретния жанр в палитрата на останалите изкуства, в киното портретът не се явява автоматично присвоен. Кинопортретът следва свое динамично историческо развитие, където изначално образът на отделния човек, присъства в документалните очерци само като част от общата картина, като неделима част от масата, а не като самостоятелен обект, носещ своята индивидуалност. Фокусирането върху индивида, върху неговия вътрешен свят в екранното повествование се наблюдава значително по-късно.

Тази подглава проследява динамиката в историческото развитие на портрета в световното киноизкуството и си поставя за цел да спомене основните тенденции и режисьори, които изиграват безспорна роля за развитието на поджанра.

Разгледани са работите на двамата основополагащи режисьори, имащи значение за изграждането на езика на документалното кино и определящи двете противоположни направления на отношение към снимания обект – Робърт Флаерти и Дзига Вертов.

¹ Халачев, Любомир. Документалното кино – изкуство и техника. София: Техника, 1993, с. 141

Техният принос е неоспорим, както в практически, така и в теоретичен план. С „Нанук от Севера“ (1922) Флаерти въвежда в документалното кино посредством постановъчни елементи образа на индивидуалната съдба на човека, а Вертов, който изгражда на екран образа на нов герой – героя маса, в своите теоретични трудове теоретизира по-нататъшния път на развитие на документалистиката, от “производството на образни поетични филми към работата над филми за поведението на човека.”². Теоретичните призови на Вертов за дълбокото проникване в човека, за разкриване на неговата душа, остават няколко десетилетия, не само в съветското документално кино, единствено теория.

Разгледана е създадената през трийсетте години на двайсети век Британска документална школа, чиито създател става Джон Грирсън, който се обявява за заснемане на реални хора на реален фон и реални събития, като изключва проникването на какъвто и да е похват от игралното кино. Герои във филмите на тази школа стават хора със сложна съдба, принудени да работят усилено в тежки условия за насъщния си. И въпреки, че школата не фокусира своя познавателен интерес към изследване на отделната личност, тя стеснява кръга с реализирането на групови портрети на дадена общност в реална среда.

През същия исторически период в Съветския съюз възниква киноочеркът за хората на труда, който няма за цел да проникне в техния интимен свят, а се стреми да отрази трудовите постижения, показвайки на екран съвършения и лишен от проблеми свят. В нацистка Германия, където също документалният филм е важна част от пропагандната машина, най-известният документалист от епохата на хитлеризма е Лени Рифенщал, която рисува портрета на цяла една нация, използвайки прийоми на авангарда и инсценировката.

Следвоенното документално кино в страните от капиталистическия и социалистическия блок изживява период на застой, продължил до към средата на петдесетте години на двадесети век с назряването на необходимостта от промени. Те са продиктувани както от техническите нововъведения, които стимулират използването на нови изразни средства, така и от изменението в познавателния интерес на режисьорите. Документалното кино започва да прониква в сферата на самосъзнанието на индивида и то започва да не се задоволява само с външното, визуално наблюдение над човека и

² Вертов, Дзига. Статии. Дневници. София: Наука и изкуство, 1977, с. 195

регистрирането на факта, а се стреми да покаже и неговите вътрешни преживявания и проблеми.

В текста е направен опит, чрез сравнение между конкретни филмови произведения от двата политически лагера („Първични избори“ (1960, реж. Робърт Дрю и Ричард Ликок), „Наш Никита Сергеевич“ (1961, реж. Ирина Сеткина), „Георги Димитров, страници от един велик живот“ (1960, реж. Йордан Величков)), да се онагледи как пропагандната машина влияе върху творческите търсения и познавателен интерес своите автори.

2.2 Българско документално кино по време на социализма

Тази подглава е посветна на развитието на портрета в българската кинематография, където за дълъг период в документалните ни кинопрегледи и филми човекът ще е разглеждан предимно като образец, представител на обществото. Причина за това е идеологическият и художествен императив – социалистическият реализъм, който е зададен от управляващите като единствен възможен път в творчеството на родното ни филмопроизводство.

Новото документално кино идва в България към средата на 60-те години, но кое е това, което го разграничава от „старото“? Този реторичен въпрос си задава Лиляна Черноколева в книгата си „Съвременното българско документално кино“. „Дали това е нахлуването на острата социална проблематика, достъпът на „несъвършенствата“ от действителността, които най-сетне бяха допуснати на документалния екран, или пък техническите усъвършенствания (леката синхронна камера, далекофокусната оптика, по-светлочувствителната лента и др.) Но струва ми се, няма да сбъркаме, ако определим „новото“ по друга доминанта – измененията в насоките на познавателния интерес. Новото значение се разграничи от старото, когато неговият познавателен интерес се разпростря върху всички области на съвременната обществена дейност и негов основен предмет стана психологията на отделния човек, взаимодействащ с обществото”³. Документално ни кино става публицистично. Интересът към живота на човека, към света на неговите чувства, към вътрешните му преживявания, към взаимодействията му с обществото, завладява киното в България. И въпреки тези изменения „в насоките на

³ Черноколева, Лиляна. Съвременното българско документално кино. Наука и изкуство. София, 1977, с. 23

познавателен интерес“⁴ към отделния човек, който социалистическата власт отчасти закономерно поощрява, тя все пак предпочита филми, чийто фокус да бъде отправен към героя на социалистическия труд. Той вече е отделен от тълпата, изваден е на авансцената, но тълпата – зримо или не – е в неговото обкръжение и той се явява образ и образец, активна част от социалистическото общество, чийто житейски път, показан на екрана, служи за пример в утвърждаване на светлата вяра в изграждането на комунистическото бъдеще.

Един от основните проблеми, които се заема да решава документалното ни кино от средата на шейсетте до към средата на седемдесетте години на миналия век е „проблемът с индивидуализацията на човешкия образ“. Отричайки документализма като парадоксално бягство от действителността, чиито принципи целят показването на екран на един излъскан и безпроблемен свят без неволи, а основен режисьорски прием се явява инсценировката, усилията на донкихотовците, а именно Юлий Стоянов, Невена Тошева, Едуард Захариев, Христо Ковачев, Оскар Кристанов, Никола Ковачев, Георги Стоянов и други се насочват „по линия на трактовката на актуалните обществено-политически въпроси на времето“⁵, показани през призмата на проблемите на личността.

„Средата на 70-те донася безспорна хегемония на изследователското начало в документалистиката ни и води до развитието на две взаимно допълващи се направления в авангардната филмова практика: на изследователския проблемен репортаж и на кинонаблюдението в неговите по-камерни разновидности, като сред тях най-енергично се налага *портретът*.“⁶ Отделно взетият човек с неговите мисли, интимни чувства, вътрешни преживявания, биографията му, която е съпоставена спрямо времето, в което е живял или живее, като чрез личността се охарактеризират обществено-социалните проблеми и въпроси – всичко това провокира творческите търсения на българските документалисти.

През 80-те години в българското документално кино настъпва нов период, който е повлиян от промените в обществено-политическия живот на страната. Въздействието на дошлата Перестройка и у нас се усеща на всички нива и неминуемо води и до промени в документалистиката ни. Най-ярката от тях е свързана с получаването на по-голяма творческа свобода и права на режисьора в документалния филм. Ако преди това,

⁴ Черноколева, Лиляна. Пак там., 23

⁵ Черноколева, Л. Пак там. С., 1977, 29

⁶ Саръиванова, Маргит. Българското документално кино – етап на зрели търсения. Наука и изкуство. София. 1984. с.34

той умело се скрива зад темата, чрез която се опитва незабележимо да внуши своето присъствие, то през новия етап на развитие на нашето документално кино режисьорът започва да демонстрира своята индивидуалност и субективен авторски поглед. Режисьорът се превръща в „равноправен участник, наред с обекта и действителността. Това кино започва да свидетелства и за развитието на едно мислене (авторското), което също е негов предмет. И тъй като мисленето е характерологично и налага определена форма, то и всички образни решения, налагани от субективността и сугестията на авторския избор влизат в неговите параметри.“⁷

Сравнително късно присъединило се към измененията, които са протекли в световната документалистика, почти десетилетие преди това, документално ни кино бързо успява да навакса пропуснатото. То става разпознаваемо и интересно извън пределите на България със своя нов поглед към трактовката на действителността, към народопсихологията на българина, към образа на именития и „обикновен“ човек. Тези негови завоевания се свързват най-вече с имената на режисьорите Юлий Стоянов, Невена Тошева, Едуард Захариев, Христо Ковачев, Оскар Кристанов, Никола Ковачев и дошлите по-късно в документалното ни кино Здравко Драгнев, Илко Дундаков, Васил Живков, Анри Кулев, Адела Пеева, Георги Стоев, Юри Жиров, Николай Волев, Петър Попзлатев, Светослав Овчаров и др. Създадените от тях филми носят награди и популярност на документалното ни кино, но за съжаление и тогава, и сега, нямат достатъчно разпространение в България и за масовата публика голяма част от тях остават непознати.

3. Достоверност и субективност при изграждане на образа в документалния филм-портрет

В тази глава е разгледана темата за обективността и субективността при изграждане на образа в документалния филм-портрет.

Специфичността на документалното кино се крие именно в желанието за достоверност, за автентичност на образа, за предаване или репрезентация на „реалността“, която да бъде наблюдавана и изучавана безпристрастно, но дали това е постижимо? Що се касае за външно-формалното отразяване на действителността, то тук не възникват съмнения по отношение на достоверността, но когато въпросът опре

⁷ Кабаиванов, Димитър. Киното в България след Втората световна война. Документално и научно-популярно кино. Институт за изследване на изкуствата. София: БАН, 2009, с.316

до организирането на тази заснета действителност, която премахва „излишното“, това което е ненужно, а само разсейва и пречи за предаване на творческия замисъл на режисьора при създаде на документално произведение, то нещата придобиват друг ракурс.

При документалния филм-портрет реалният човек и неговият образ изначално се възприемат от публиката за тъждествени, нали филмът е документален, а „документалното кино е насочено към света, в който живеем, а не към света, измислен от режисьора; и се различава по уникален начин от другите видове кино.“⁸ В какво е неговата уникалност? В това, че борави с факта, с реалния човек или истинното събитие и в неговата природа изначално присъства стремежът да отразява действителността. „Неговата „обективност“ е заложена в самия автоматизъм на кинофотографската техника“⁹ и документалното кино отстоява принципа да възпроизвежда тази „обективна“ реалност, като своя изначална и основна характеристика.

В същото време, творческите решения на режисьора за презентирание и конструиране на заснетата действителност, които отразяват неговото авторско кредо я видоизменят. Процес, които се осъществява, както по време на снимачния, така и по време на монтажния период. Но възможна ли е пълна авторска обективност или тя се явява единствено непостижим блян?

3.1 Авторска обективност в изграждане образа на „героя“ в документалния филм – портрет. Възможна ли е пълна достоверност?

В този раздел е аргументирана тезата, че авторската обективност е изначално непостижима в чистото значение на термина, но едновременно с това стремежът към достоверност е необходимо да бъде етично-морална отправна рамка за всеки документалист.

Киноизкуството като всяко изкуство се създава от автор (режисьор) и в неговата основа е заложен субективният режисьорски поглед, който се формира индивидуално-оценъчно посредством чувства, емоции, морални принципи, обществени парадигми и т.н. Очевидно е, че документалният филм се прожектира не като кинофотографско зафиксирани неразчленен поток от действителността. В него има изразен определен

⁸ Nichols, Bill. Introduction to Documentary. Indiana University Press, 2010, s.1

⁹ Маринчевска, Надежда. Анимационните хибриди. София: Титра, 2015, с. 13

авторски подход и отношение към явленията от живота и към обекта. Ако документалните филм възпроизвеждаха единствено реалността „тогава просто щяхме да имаме реплика или копие на нещо, което вече съществува. Но документалният филм не е възпроизвеждане на реалността, а е представата за света, който вече обитаваме. Това е такъв поглед към света, който може би никога не сме срещали преди, дори ако аспектите на света, които са представени са ни познати.“¹⁰ Следователно създаваният от режисьора кинообраз на човека, е не просто негово отражение, а е образ, който е осмислен и структуриран в образна кинематографично-творческа форма за да бъде представен пред публиката по определен начин.

В текста са разгледани и двете основни форми на филмов синтез, които осъществяват аудиовизуалния разказ – фотографичност и монтаж – които се явяват основни структурообразуващи елементи при създаване на филмовото произведение. Изборът между едно от двете начала определя и различния начин на общуване на автора със зрителите. Отдавайки своите предпочитания към едната от двете тенденции, режисьорът вече определя своя индивидуален прочит в цялото аудиовизуално произведение, що се касае до отношението му при отразяване на „действителността“. Според Надежда Маринчевска, при фотографичния вариант, авторът залага на „достоверността“ на случващото се драматургично действие и „монтажът в случая има подчинена, спомагателна роля, детайлизира събитията и пояснява обстоятелствата, без да разрушава пространствено-времевата последователност. Водещо значение има действието, което се разиграва пред камера.“¹¹

При монтажния филм тази пространствено-времева рамка е разрушена от автора и посредством преплитането на пространства и времена във филмовото повествование, които обслужват режисьорския замисъл, се сътворява една нова „действителност“, която се подчинява посредством монтажа на режисьорското послание и замисъл.

От което следва обобщението, че и при двете форми на синтез режисьорът присъства във воденето на филмовото драматургично повествование, но той изначално съзнателно прави избора, къде „да стои“ спрямо своя герой. Творческата намеса е неизбежна. Тя може да бъде ярко прикрита или ярко отличима, което също е избор взет от режисьора, който преди това е оценил обекта.

¹⁰ Nichols, Bill. Introduction to Documentary. Indiana University Press, 2010, s.20

¹¹ Маринчевска, Надежда. Дисертация „Монологичното и диалогичното във филмовите структури – естетически и комуникативни измерения“. БАН, София, 1992, с.16.

3.1.1. Различни гледни точки към героя

Чрез избор на тематична концепция режисьорът е този, който, воден от своята изначално субективно формирана представа за бъдещия образ, задава рамките, в които ще разкрие историята на реално съществуващия човек. Той отдава своите предпочитания дали фокусът ще бъде насочен към по-интимен план от живота на героя или чрез биографията му ще бъде търсен и по-широк аспект за анализиране на времето, в което живее или е живял героят му. Различният контекст на филмов разказ, както и режисьорският инструментариум от подходи и методи, които са избрани от режисьора за представяне на образа, може да доведе до създаването на различни филми-портрети за един и същи човек, като те могат да носят различно, а дори и противоположно послание. Не трябва да се пропусне да бъде споменат и индивидуалният творчески потенциал, който всеки режисьор притежава. На този фон, за една и съща личност могат да се появят филми, които създават различен кинообраз и целят да представят на зрителя, посредством историята на реалния човек, различното авторско послание, което може да изкриви образа на човека или да се доближи до него.

Тук е даден пример с документалните филми „Човек от народа“ (1981) реж. Христо Ковачев и „Човека и народа“ (2012) реж. Светослав Овчаров. Те се явяват биографично-исторически документални филми-портрети, които изграждат по различен начин образа на познатия за всички дългогодишен ръководител на държавата ни Тодор Живков, търсейки посредством него различаващи се идейни обобщения за свързаността му с народа. Кинематографичното намигване на Светослав Овчаров към създадения по-рано филм не е случайно, то се явява режисьорски ярко подчертано не само със заглавието, а и посредством използвани директни препратки чрез работа с киноархива.

Режисьорите и на двата филма безпрецедентно заемат своето място в историята на документалното ни кино. Те изграждат образи на бившия Първи, които носят различно послание, което рефлектира върху зрителя. Историята и времето са тези, които дават най-безпристрастна оценка за авторската обективност в изградения кинематографичен образ, още повече когато става дума за толкова значима фигура от нашето минало.

3.1.2 Различните лица на героя пред камера

Търсейки по-широк кръг зрители, интересът на режисьорите често пъти е отправен към създаването на документални филми-портрети за знаменити и утвърдени личности в културния, политически или социален живот. Често пъти за тях се правят не един или два филма, в които те се показват често с различни лица (различни нюанси от характера; до различна степен са допуснали кинематографистите в интимния си свят).

В текста са разгледани документални филми както за знаменити личности (Мая Плисецкая и Христо Явашев), при които можем да направим съпоставка между многобройните, заснетите за тях филми-портрети, така и за наши съвременници (Иван Веселинов, Тони Траянов), за които е анализиран един единствен филм, при който можем да съдим дали кинообразът съответства на реално съществуващия човек, само от твърдения на хора, които го познават в действителния живот. Тяхното мнение е и субективно и формирано от това, с кое точно лице на героя са запознати.

Обобщението от направения анализ в дисертационния текст, е че независимо от „непробиваемата маска“ или преекспонирания интерес към дадена личност, баналността във филмовото повествование може да бъде избегната, когато режисьорът успее да открие интересен ракурс към своя герой. Да го покаже на екран посредством образа, в различна от познатата в обществото житейска или филмова представа. В същото време, търсенето на такъв нов ракурс е възможно да изкриви и отдалечи образа от познанието за реално съществуващия човек. И моралната отговорност за това лежи върху плещите на режисьора.

3.2 Авторска субективност – манипулативни практики. Субективност в представяне на режисьорска позиция към героя

В тази подглава е подчертано, че документалният портрет се явява не само портрет на героя, а е и своеобразен „портрет“ на режисьора, на неговите възгледи и субективно авторско отношение. И понеже той е автор, творец на заснетата и монтирана действителност, режисьорът предварително избира, спрямо своите етически и естетически, социални и идеологически, житейски убеждения, какъв подход да използва, за да разкаже историята на героя, за когото снима филм. Той е този, който разполагайки с целия режисьорски инструментариум за водене на филмов разказ, взема индивидуалното решение как точно да представи героя. Защото документалният филм-

портрет е авторов продукт, а „творческият акт е в основата на всяко произведение на изкуството, а това автоматично означава пречупване на обективните кадри през субективния изказ на твореца.“¹².

В текста са търсени отговори на въпросите: Каква е отговорността на субективното, къде са границите и трябва ли да има такива в документалното кино? Въпроси, които не са нови за нашето документално кино и които касаят най-вече филмовата етика, с фокус на това как една субективна позиция, звучаща и безспорно претендираща за достоверна истина, дори от самата специфика на документалното, резонира върху живота на реално съществуващи хора.

Разгледан е филмът за аниматора Антоний Траянов „Чичо Тони, Тримата Глупаци и ДС“ (2013) реж. Мина Милева и Весела Казакова, който провокира един от най-големите скандали в историята на пост-социалистическото ни документално кино.

3.2.1 Кой разказва за портретирания? Близък или безпристрастен?

Субективната интерпретация на „факта“ е неизбежна, но тя в различна степен е повлияна от това и в какви житейски взаимоотношения се намират режисьорът и обектът на филмовия разказ. В тази част от текста се разглежда случаят, когато режисьорът, освен автор, е и обект на документалното повествование или портретира свои близки, към които предварително има изградено емоционално отношение.

Нарастването на броя на филми, разказани от първо лице, се дължи на психологичната и философски изменена вътрешна оценка на индивида за самия себе си, в която водещ фактор стават нарцисизмът и желанието за усъвършенстване, демонстриране, познание на собствения дух и тяло. Двигател за изменението в мирогледа на личността, се счита зародилата през 70-те години в Америка, консуматорска култура. Но ако заснетите на домашни кино- или видеокамери семейни филми са оставали в полето на семейни прожекции, то към днешна дата глобалната вездесъщност на интернет пространството и непрестанно развиващите се технологии показаха, че всеки който притежава фотоапарат или мобилен телефон с функция „видео“ би могъл да бъде автор, а и „че заниманията с кино не са запазени само за единици, а са достъпни за всеки, който може да отдели време и има желание да се

¹² Дончева, Теодора. Исторически възстановки в документални телевизионни филми. Планова задача. ИИИЗк, БАН, 2017, с. 47

изразява чрез движещи се образи.¹³ Именно тези промени превръщат през последните години доскоро малкия поджанр I-movie във все по-разрастващо се течение от документалното кино. Нивото на художествена стойност в тези филми „за себе си“, както във всички други произведения, провокирани за реализирането си от достъпността на новите технологии варира в различни художествено-стойностни амплитуди. Част от филмите разчитат единствено на събирането на лайковете в платформите за споделяне, а друга участват в надпреварата за вниманието на кинокритиката и публиката в непрекъснато увеличаващия се брой нишови фестивали.

Характерно за филмовата форма „кино за себе си“, която съдържа и направлението I-movie, е че тя изначално залага и утвърждава във филмова тъкан именно субективната гледна точка, като разказът се води в първо лице, единствено число. И ако традиционната документална форма се стреми да представи реалността възможно най-вярно, като се опитва да прикрие производствения процес и създаде взаимоотношения от обективно/субективен характер, то филмите, разказани от първо лице, имат „различно понятие за документална „истина“, като признават конструкцията и изкуствеността дори на нехудожественият филм.“¹⁴

Въпросът за етиката в I-movie документалната портретна форма се измества към границите не за накърняване на нечие лично пространство, а към автоцензурата, която авторът е готов да наложи при разкриване пред публика на себе си или свои близки. В двата си крайни диапазона филмът „за себе си“ може да достигне както до болезнена портретна откровеност, така и до съдържание с подчертана нарцистична форма на изразяване.

4. Режисьорски практики при работа на режисьора с героя

Режисьорът има възможността да си служи с редица драматургични, психологически, технически, звукови, монтажни, режисьорски практики и методи на работа, които са специфични за формата, като посредством поставената от него цел за разкриване на образа, „действителността“ се подчинява на драматургичната форма на кинообраза, който се изгражда от автора. Това очертава широк диапазон, който може да търпи всевъзможни вариативности, които не позволяват извеждането на точен

¹³ Донеv, Александър. Картографиране на филмовата неопитоменост. Институт за изследване на изкуствата – БАН. 2021, с.127

¹⁴ Bruzzi, Stella. New Documentary. Routledge, 2006, s. 186

алгоритъм, а това е характерно за произведенията на изкуството. В четвърта глава е направен опит да бъде описана и систематизирана палитрата от режисьорски художествени средства (т. нар. „инструментариум“) за изграждане на образа в документалния филм-портрет.

Описани са периодите на филмопроизводство, които са разгледани от гледна точка на характерните режисьорски практики за изграждане на документален филм-портрет. Те също от своя страна търпят известна условност, която е обусловена от това, кой е портретираният и как ще бъде изграждан неговият образ. Филмът-портрет по своя характер най-общо може да се раздели и анализира в зависимост от работата с главния герой и неговия разказ на два вида – архивен (кино на факта) и съвременен. Всеки един от тях носи специфичен инструментариум от режисьорски практики за работа с героя – чрез архиви или боравейки със съвременността.

От това следва логичният извод, че за изграждане на звуко-зримиия образ на портретирания, режисьорът борави с разнопосочни режисьорски прийоми. Те са структурно, стилово, звуко-монтажно образуващи. Диапазоните на портретното кино могат да бъдат доста обширни, което отваря и широки граници на различни режисьорски подходи към материала.

4.1 Изграждане на връзка между героя и режисьора

Във фундамента на работа, фокусът на режисьора е насочен към индивидуалното-психологическо проникване в света на героя. т. к. „портретът не е само изчерпателна и прецизна фактология, но и проникателна психология.“¹⁵ Задачата и отговорността на режисьора – художествена и етична, е да успее, посредством методите и практиките за създаване на документален портрет, да разкрие (без да изкривява) образа на героя пред публиката. И ако за игралното кино важи занаятчийската максима, че от добър сценарий режисьорът може да направи лош филм, но от лош сценарий трудно може да стане хубав, то струва ми се, че за документалния портрет е вярно следното – за интересния и вътрешно стойностен човек може да бъде направен лош филм, но за посредствена и неколоритна личност трудно може да се направи хубав. Разбира се, че всяко правило има своите изключения, но в случая те най-често касаят

¹⁵ Манов. Божидар. Критичен поглед: 24 – ият „Златен ритон“ – огледало с две лица. Онлайн издание: Въпреки.com.(посетен на 3.10.21г.) <https://въпреки.com/post/189701413316/критичен-поглед-24-ият-златен-ритон>

филмите, в които режисьорът не гледа на човека изначално „етично“ равнопоставено, а далеч по от високо.

Работата на режисьора с героя е един от основните елементи, които определят бъдещата филмова тъкан на документалното портретното кино. Елемент, чийто вътрешен заряд на съдържание, енергия и степен на проникване в индивидуалните чувства и емоции на човека, бива запечатан в кинематографичната субстанция на лентата. И остава непроменен. Той съдържа именно действителността, която носи в себе си запечатаната на лента истина или неистина, на (не) изиграното, (не) изрежисирано присъствие и поведение на снимания. Понякога дори най-елементарно действие, за чието изпълнение режисьорът е „побутнал“ героя, може да разруши усещането за истина.

Няма точна схема на това, как се печели доверието на героя и как режисьорът го доближава до себе си. Режисьорът трябва добре да познава човешката психология, да бъде комуникативен и да умее да общува и провокира. Посредством своя автентичен житейски опит, е необходимо да се ориентира бързо и да усеща промените в настроението на своя герой. Всеки режисьор с течение на работата си, изгражда свой собствен усет, свои психологически „хитрини“ за улавяне на „истината“. В текста са цитирани споделени практики от работата на наши режисьори (Елдора Трайкова, Борислав Колев, Адела Пеева, Стефан Командарев) при работата си с героя, които само доказват тезата, че всичко е въпрос на индивидуална човешка мяра и режисьорски усет.

Целите, методите и подходите на наблюдение, използвани от документалистите, са търпели промени както под влиянието на развитието на техническият прогрес, така и вследствие на измененията в социалните разбириания на обществото. Днес основна задача пред документалното портретиране е стремежът посредством външното наблюдение, да се разкрие вътрешния свят на наблюдавания, да се улови скритото и трудно забележимото, да се изведе на преден план индивидуалното и характерното за личността.

4.1.1 Метод на продължителното наблюдение

Методът на продължителното наблюдение се явява важен инструмент за вглеждане и изучаване на човека и действителността. Той позволява да бъдат запечатани на филмовата лента, не само дадени явления, емоции, жестове, ситуации, но и при процеса на това продължително наблюдение да се проследи емоционално-

събитийното им развитие във времето.

Отличителни белези на метода са продължителността и регулярността във времето при снимачния процес, както и огромното количество натрупан суров материал, даващ на режисьора възможност за по-голям избор по време на монтажно-озвучителния период.

Тук са разгледани филми, при които преди започване на снимки има изначално драматургичен житейски конфликт и такива, при които конфликтът не е бил изявен или е липсвал. Защото сложността на метода продължително наблюдение се изразява в пълната си сила при документалния портрет, при който в живота на снимания не съществува изначално толкова ярко действено житейско противоречие, чието развитие да бъде проследявано във времето. Героят е характерен, цветен, различен, впечатляващ режисьора при започване на снимки, но той не се явява част от ярко изразен социален или житейски конфликт. И тогава на автора му остава единствено вариантът да чака и наблюдава. Липсата на времева конкретност на снимачния период, прави намирането на средства за реализиране на този тип филми почти невъзможно. Затова и често пъти в българското филмопроизводство, тези филми са реализирани посредством частни продуцентски и режисьорски средства.

4.1.2 Метод на репортажно снимане

Методът на репортажно или събитийно снимане винаги е бил основен за документалното кино, не само като начин на заснемане, но и като регистрация на отношението на оператора/режисьора към заснетата действителност.

За разлика от телевизията, която претендира за актуалност, документалното кино не винаги има претенции към въпросната. При него събитието е важно преди всичко, ако носи характеристика и емоция за героя. Документалното кино търси по-трайни и художествено осмислени теми и визуални решения, за него е характерен психологическият подход към героя и осмислянето на сложния конгломерат от събития, които присъстват в неговия живот.

Репортажното снимане е често присъстващ метод на наблюдение при заснемане на героя в документалното кино. Той се характеризира със своя специфична визия на кадрите, които притежават характерен темпоритъм. При репортажното заснемане също съществува определена непредсказуемост, която произхожда най-често от развитието на

самото събитие, но присъства времева конкретност и предполагаемост на случващото се.

4.1.3 Метод интервю

Документалното интервю активно присъства като основен или придружаващ метод при построяването на филмовата тъкан в документалното портретиране на героя. Негова цел се явява посредством словото да се разкаже историята (биографична, социална, психологическа, емоционално-интимна, или духовно-ценностна) на героя. Пред зрителите в процеса на разговор между снимания и интервюиращия го (най-често това е режисьорът) се изгражда образът на героя, който се явява главен обект на филма.

Методът на интервюто може да бъде използван в монологична форма, но също и като и интервю-диалог (диалогична форма), при което освен отговорите, присъстват и въпросите. Третата форма е „колективно“ интервю, при което няколко интервюирани, чиито разкази са преплетени по време на монтажа, изграждат образа на героя, като това може да е както при филмите за съвременници така и при исторически личности.

За да не бъде определен даден филм, като „филм с говорещи глави“, режисьорът трябва да съумее да „притисне участниците да споделят своите чувства, а не само факти“¹⁶. Липсата на емоционалност в заснетите интервюта, в които властва предимно информативната функция, а не емоционалната, в съчетание с визуално еднообразие, в което почти нищо не се променя, доскучава бързо, още повече в днешния динамичен живот и прави определението „говорещи глави“, синоним на „скучно“.

Използването на метода интервю в съвременното документално портретно кино, не е особено впечатляващ метод за изграждане на образа, освен в случаите, в които не се явява в монологичното си форма и е дълбоко емоционално откровение. Трябва да отбележим също, че в метода интервю присъства двойна форма на авторство – отговорите на героя от една страна и от друга, въпросите на режисьора, които насочват снимания към дадени теми, размишления, като е възможно в определени моменти и да го манипулират.

¹⁶ Rabiger Michael. Directing the Documentary. Focal Press. 2009. s. 136

4.1.4. Метод скрита камера

Под метод на скрита камера в документалното кино, се разбира *скрито* наблюдение, заснемане на обекта, като определящо важно е сниманият да не знае, че е сниман. Физическото присъствие на снимачна камерата може да е прикрито или пък не, стига обектът да не подозира, че се явява наблюдаван.

Проблемът за етиката при използването на метода „скрита камера“ през годините е давал повод за безброй дискусии, не само между практиците и теоретиците в киното, а и в обществото. Днес използването на метода за създаване на документален филм, който подлежи на публично излъчване (каквато е крайната цел), не опира само до избора за морална и етична мяра на режисьора, а е регламентиран посредством закон в Конституция на Република България чл.32(2). Всички тези законови и морални мерки, валидни в работата при направата на документален портрет, създават бариера за използване на метода, като режисьорски подход през цялото времетраене на даден филм. т.е. за да бъде използвана „скрита камера“, то сниманият предварително е нужно да знае, че ще бъде сниман, посредством взетото от него предварително писмено съгласие. А това вече го кара да бъде внимателен и да пази усърдно своята „маска“ или да се сдобива с нова такава, за да се покаже в определена светлина.

Безспорно е обаче, че възможностите на метода „скрита камера“ позволяват да се уловят истински неподправените емоции и поведение, които характеризират снимания.

Имайки предвид горепосочените проблеми, които могат да доведат до появата на фикция в поведението на снимания, законовата рамка, а също така и голямата етична отговорност, която възниква при използването на метода „скрита камера“, към момента за съжаление той не е често срещан в документалното портретно кино.

Какви възможности остават за режисьора, за да заснеме моментите в които героят е свалил „маската“? Някой режисьори прибегват до използване на дългофокусен обектив, срещан е и вариантът „лъжлива“ камера (портретираният мисли, че камерата не работи), и трето, посредством открито наблюдение по време на снимачния процес може да възникне ситуация, при която сниманият „забравя“, че е сниман. Този вариант е възможен, когато той се представи на режисьора от „самият живот“, като при него най-често случващите се събития са силно емоционални за героя и това позволява на режисьора да заснеме непринудена реакция и искрената емоция на човека, спрямо възникнала житейска ситуация.

4.1.5 Създаване на постановъчна ситуация

Постановъчна ситуация е всяка ситуация, която не възниква от само себе си в реалния живот, предоставяйки на режисьора единствено възможността да я документира според своето творческо разбиране. При постановъчната ситуация режисьорът оказва в по-голяма или по-малка степен вмешателство, като реконструира, провокира, а също така е възможно и съзнателно да манипулира поведението на снимания в живота. Съображенията на режисьора за използване на постановъчна ситуация най-често са свързани със стремежа му бъдещият екранен образ да бъде по-плътен, по-цветен, по-ярък, по-кинематографичен, по-запомнящ се и т.н. По тип, видовете постановъчни ситуации в документалното кино, могат да бъдат – възстановка, инсценировка и преднамерена ситуация.

При използването на метода възстановка се цели посредством игрални или анимационни практики да се реконструират събития от живота на героя, които вече са се случили и няма как да бъдат заснети или се има за цел да се дообогати визуално-емоционалното познание за героя. Използването на този режисьорски подход за водене на филмовия разказ дава на режисьорите нова, различна възможност за доближаване на филмовата биографична съдба на героя до зрителя.

При инсценировката границата между смесването на документалното и игралното е не е ясно заявена, тя е трудно уловима за зрителя и за нейното присъствие в документалната тъкан на филма най-често той може да се досети единствено интуитивно, усещайки неистината или сковаността в поведението на героя или заобикалящите го събития. Понякога при инсценировката границата между документално и игрално умишлено се прикрива от режисьорите. При нея сниманият е поставен в житейска ситуация, която е предварително изрежисирана, за да обслужи творческата предполагаема цел. Това определя този тип постановъчна ситуация, като недопустима за документалното кино.

Преднамерената ситуация за разлика от инсценировката до известни граници се явява допустима за документалното кино. При нея режисьорът не разполага с предварително зададени конкретни цели за поведение на героя, а се оставя героят да го води. Той не знае развитието и изхода от ситуацията и как тя точно тя ще доизгради образа, но предварително е преценил, че нейното заснемане би могло да допринесе за разгръщане на портрета. При преднамерената ситуация, режисьорът изцяло остава в „арената“ на документалното кино.

4.2.Сценарий. Монтаж. Режиьорски практики при използването глас зад кадър

В този подраздел е разгледан въпросът за сценария и задължителен ли е той в документалното кино при работата на режисьора. Тема, която е била винаги широко обсъждана. Ред кинематографисти са на мнение, че едно предварително маркиране на очакванията за предстоящия филм и анализиране на хронологията на събитията от живота на героя, определяне на подхода към снимания, задаване на локациите и определяне на технологичната характеристика, са напълно достатъчни и режисьорът може да си позволи да наблюдава и изследва героя, снимайки го, без да е обременен от точната предварително зададена рамка. При монтажа заснетият материал се анализира и се изгражда конструкцията на бъдещия филм. В никакъв случай не искам да омаловажа този подход на работа на режисьора на документален филм-портрет. Не всичко е толкова просто и със сигурност зад създаването на всеки стойностен документален филм стои майсторския, естетическия и индивидуален поглед на режисьора.

При работата с предварително написан от режисьора сценарий винаги са възможни моменти на малки (а понякога и големи) отклонения по време на снимачния процес. Все пак документалистът, за разлика от режисьора в игралния филм, работи с истинския живот, който не може да бъде изцяло предвиден.

Разбира се, всеки документален сценарий е условен, понеже документалното кино не борави с измислени от сценариста сюжети, актьори и реплики, а снима реални хора и в „истинския“ живот, понякога при вече готов сценарий, е възможно поради житейски обстоятелства, той да бъде изцяло променен, като се наложи на режисьора да потърси нов поглед за разкриване на замисъла.

Монтажният период при работата на режисьора в документалното кино е може би най-творческият период, през който той разполага с широки възможности за изграждане на повествователната филмова цялост, поради най-честата необвързаност на документалиста с конкретна епизодична хронологичност в отснетия материал.

В текста са цитирани мнения на наши изтъкнати режисьори документалисти, които споделят своята практика от първо лице, както по отношение на сценария така и по отношение на работата през монтажно-озвучителния период.

Драматургичната работа със звука се явява по-своята значимост не по-малко важна част при изграждане на цялостния образ. Умелото боравене и използване на

възможностите, които предоставя на режисьор работата със звука (глас, музика, шум и тишина), е възможно да играе също така основна структурообразуваща роля при изграждането на образа на портретирания.

Разгледани са най-често срещаните възможни вариации за използване на гласа зад кадър в портретното документално кино, при който е възможно да бъде използван модел на повествование „от автора“, в който гласът зад кадър да изпълнява различни роли – коментатор и/или разказвач.

Във филмовата конструкция на един документален филм, двете основополагащи съставни за изграждане на образа са визуалната и звуковата. Тяхното взаимодействие може да варира в различни йерархични позиции, като това се определя от цялостната търсена позиция на режисьора, за поглед върху изграждането на образа.

5. Типология на портретното кино. Видове

В пета глава са типологизирани основните модели на документален филмов портрет, които се характеризират със специфичен режисьорски инструментариум. Настоящият текст се стреми да направи своя акцент върху индивидуалния филмов портрет, който може да съдържа в себе си няколко подформи на жанра в зависимост от това кой се явява портретираният в документалния филм-портрет:

- Изтъкната личност (като тук е възможно героят сам да води разказа си, образът му да бъде създаден чрез други хора или изцяло да е изграден с помощта на архивен материал – „кино на факта“)
- Обикновен“ човек, който не е известен, а се явява един от нас, като чрез неговата история се повдигат важни за обществото теми.

В същото време, в зависимост от фокуса, който режисьорът поставя върху житейската история на портретирания, филмовият разказ може да изследва индивидуалната и неповторима житейска съдба на героя или пък чрез нея, да се анализират в един по широк контекст историческите процеси, свързани с обществото. Режисьорът избира и върху коя част от живота на портретирания иска да постави своя акцент. Дали това ще е социалният и обществен свят на портретирания („Книжарят“ 2016, реж. Асен Владимиров и Катрин Бернщайн, „Гражданинът Сис“ 2018, реж. Господин Неделчев) или върху неговия вътрешен интимен свят („Какъв цвят има този свят“ 2019, реж. Ралица Димитрова; „Вечните ловни полета“ 2007, реж. Дочо Боджаков) и др.

Този избор често може да се определя не само от предпочитанията на режисьора, а и от документалния материал до който той може да има достъп. Например ако героят е човек, чийто творчески път е свързан с изкуството (поет, художник и т.н.), то препратките към неговата вътрешна чувствителност най-често биват търсени в неговото творчество. И съответно, ако героят е историческа личност, посветила живота си на обществото, то свидетелствата за неговия/нейния интимен свят са по-трудно откриваеми (ако липсват мемоари) и следователно за изграждане на образа режисьорът използва външните прояви на личността му, които са запазени в документалните архиви.

5.1 Портрет на историческа или изтъкната личност

Тази форма на жанра, се явява широко популярна в нашето документално кино, като това касае почти всички етапи от неговото развитие. В зависимост от историческото време, естетическите и социални промени в обществото, тя търпи изменения, както по отношение на ракурса към героя, така и по отношение на режисьорските подходи, но в идейната си сърцевина носи желанието на автора да разкаже за живота на значима личност, която се явява важна, ярка и неповторима т.е. достойна и заслужаваща паметта за нея да бъде запазена.

По характер на работа на режисьора с героя, видовете портрети в документалното кино най-общо биха могли да бъдат разделени и анализирани в зависимост от режисьорските методи на работа с главния герой и неговия разказ на два варианта – архивен и съвременен. Всеки от тях очертава практики за използване на различен режисьорски инструментариум при работа върху образа.

5.1.1. Изграждане на образ чрез архивен материал. Кино на факта

Режисьорският подход при портретиране на личност в „киното на факта“ се различава от създаването на портрет в останалата портретна документалистика.

За изграждането на портрет в „киното на факта“ като режисьорски градивен арсенал влизат фактите (документи, фото- и кинохроника, вестникарски илюстрации, картички, гравюри и т.н.), като „тяхната сюжетно-фабулна организация се извършва при поставянето им в определен контекст, произтичащ от самите документи, по волята на авторите, а не посредством коментарите на трети лица като живи свидетели, историци,

специалисти и пр. При това тази организация винаги е подчинена на определена драматургична мисъл, която се извежда отново чрез фактите.“¹⁷

В същото време, документалният портрет, който е изграден от киното на „факта“ все по-рядко остава в своето визуално повествование единствено в полето на „чистия“ документ (архив).

Направено е обобщението, че в търсене на пътища за визуално разнообразие и емоционално доближаване на образа на героя до зрителя, редица утвърдени български режисьори (Светослав Овчаров, Костадин Бонев, Асен Владимиров и др.) работещи с киното на „факта“ вплитат във визуалната филмова структура възстановки (най-често акцентиращи върху детайла, в които образът не може да бъде отчетливо разгледан), компютърна анимация, кадри на улици и природни пейзажи и т.н., които носят алегорично послание, както и събитийни ситуации и наблюдения от нашето съвремие. При подобна визуална на моменти замяна, единствен носител на „факта“ се явява гласът зад кадър.

5.1.2. Изграждане на образа, когато героят не може да бъде заснет. Възстановки, спомени на хора, кино и фотоматериал

Извън киното на „факта“, което стъпва изцяло върху документа, който изгражда образа на героя, за създаване на документален филм-портрет, когато героят по различни причини не може да бъде заснет, режисьорът трябва да открие алтернативни методи за конструиране на образа. Друг вид портретиране на историческа личност е включването в структурата на филма, освен на характерните за „киното на факта“ архиви, фото- и кинодокументи, на интервюта с близки на героя хора, колеги, историци или експерти, които посредством емоционалната си или професионалната си оценка за личността изграждат неговия образ.

В документалните филмови портрети за несъвременници, които са посветили живота си на изкуството, често присъства опит за изграждане на психологически и емоционален портрет на героя, посредством създадените от него произведения.

Въпреки, че при не при всеки документален портрет на занимавал се с творчество несъвременник, режисьорът си поставя задача, а и успява да надзърне в интимния свят на портретирания, трябва да се отбележи, че конструкцията – плетеница

¹⁷ Овчаров, Светослав. Кино на факта – теоретична характеристика и индивидуална практика. Дисертационен труд НАТФИЗ, 1996. Архив НАЦИД, с.7

от интервюта с хора (роднини, приятели, историци, експерти), които дават своята оценка за живота на героя със създаденото от портретирания приживе творчество (кинематографично, художествено, литературно, музикално, театрално, и т.н.) допринася за визуализиране и разкриване на вътрешния свят при изграждане на образа. Нещо, което е трудно постижимо при създаване на филм за човек, който не се е упражнявал творческа професия, а е бил обществена личност.

Може да обобщим, че такъв тип филми, в които портретираният не е съвременник, успяват с помощта на режисьорски подходи, документи, фото- и киноархив, интервюта, компютърни ефекти, възстановки и инсценировки, да запознаят зрителя с биографично-историческата съдба на героя, а също така до известна степен пресъздават и вътрешните-интимни чувства на портретирания. Тези филми-портрети съдържат в своето повествование една важна характеристика, а именно, че режисьорът дава, а съответно и зрителят прави своята оценката за личността, която е от дистанцията на изминалото историческо време, което го дели от героя. Все пак трябва да се признае, че този тип портрети рядко успяват да разкрият и проникнат във вътрешната-индивидуална същност на човешката душа, но пък даряват обществото с историческа памет за личността, която не бива да бъде забравена и чиято история следва да бъде чута.

5.1.3 Изграждане на образа на герой съвременник. Различни похвати

Човекът-съвременник е катализатор на времето, в което живее. Той може да бъде съпоставен с оптична леща, която пропуска през себе си заобикалящия ни свят, в който всички ние живеем.

В документалния филм „всеки проблем може да бъде изразен чрез съдбата на конкретния, реално съществуващ човек.“¹⁸ В зависимост от характера на темата и сюжета на филма-портрет, режисьорът избира да използва, като често смесва различни похвати за наблюдение, представяне и изследване на „света“ на героя. Той може при своята работа да борави с метода на продължителното наблюдение, репортажното или пък събитийно снимане, интервюта, фото или кино-архив и документи.

И ако усилията на режисьора при направата на филм-портрет за историческа личност, са изцяло насочени, към това да изгради образа, събирайки го от „сенките“ на

¹⁸ Черноколева, Лиляна. Съвременното българско документално кино. С., 1977, 83.

миналото и спомените на колеги, експерти и близки, то при работата си със съвременника, режисьорът се сблъсква със съвсем различен вид предизвикателства. При изграждане на образа, той има това „несъмнено предимство в трактовката на героя, че може да зафиксира поведението на човека в цялото му многообразие, да го види в обществената сфера и в личният живот, да охарактеризира неговата духовна същност.“¹⁹, като при това разполага с цялата режисьорска многоцветната палитра от практики и методи на работа, усвоени от съвременната документалистика, за изграждане на образа. При своята работа над документален филм-портрет режисьорът прави избори, между технически и художествени методи на работа, избира места за снимки, които според него ще характеризират героя му и т.н., за да успее да изгради след това, чрез организацията на материала художествения образ.

При портретиране на съвременник, режисьорът формира непосредствени социално-психологически взаимоотношения с героя си, които целят не само да спечелят неговото доверие, което да предостави възможност за заснемане, но и да бъде проправена пътека към емоционалния и интимния свят на снимания.

В текста също така е отбелязано, че ако при филмите за не-съвременници, героят няма възможност за оценка на историческото време в което е живял, то при тези за съвременници, тази оценка често пъти присъства и се явява характерен белег за филмовите портрети. Документалният филм-портрет съдържа в себе си общ конгломерат за отминалото и настояще време, който е направен на базата на личния емоционален опит на героя и който той споделя със зрителите.

5.2 Чудаците в българското документално кино

Смяната на политическия режим на страната ни, падането на социализма и замяната му с пост-социализъм през 1989 г., разтърсва всички области на социално-икономическия, културен и обществен модел на България и съвсем естествено поставя и историческа граница не само в историята на страната, а и в тази на документалното ни кино, разделяйки съвсем закономерно и естествено периода на филми създадени преди 1989 година и след нея.

Интересен обаче е моментът, че още след първото десетилетие от прехода, на българската документална сцена отново се появяват филми за „чешити“, за маргинали,

¹⁹ Черноколева, Лиляна. Съвременното българско документално кино. С., 1977, с. 127

за хора, които са се оказали в граничната зона на новосъздаденото пост-комунистическо общество. Общество, в което съвсем открито материалното благополучие се явява основа за измерване на успеха на индивида, дискредитирайки другите човешки ценности, като морал и духовност.

В подглавата е направен опит да се изследва проблемът и да се търсят причините за наблюдаваното явление в българското документално кино. Направено е обобщението, че и двата исторически периода се характеризират с криза на ценностите в обществото, а филмите за „чудаци“ са своеобразна глътка въздух в търсенето на алтернативни пътища към „свободата

6. Документалният хибрид. Портретът в епохата на компютърните технологии

Киното е синтетично изкуство и тази негова синтетичност не се изчерпва само с неговата първоначална природа, а някак закономерно се предава още от самото му възникване до днес, и в синтеза между видовете кино – игрално, документално и анимационно. „Нечистата природа“, смесването, преплитането на основните характеристики – видове, жанрове, стилове и т.н., е съществен белег на съвременната култура и изкуство. Киното, като че ли е един от най-ярките изразители на тези алхимични процеси“²⁰. Активното навлизане през последните години на новите технологии във всички видове на киноизкуството, провокира режисьори, оператори, художници и всички участници в творческия процес да използват тези нови технически възможности в качеството на нов изразен език, който създава нов визуално-повествователен модел на екрана, давайки силен тласък на смесване между видовете и създаването на филми-хибриди. Тази хибриднаост на документалното с другите видове кино, посредством даровете на дигиталната революция дава на портретиста-документалист нови хоризонти от визуални похвати за водене на филмовия разказ и създава модели за нова естетика на екрана. Режисьорите започват открито и свободно да си служат с игрални и анимационни прийоми – предварително структуриран сюжет, използване на актьори в кадър, игрални или анимационни възстановки на дадени събития, спомени, сънища от живота на героя или пък скриване на реалния човек зад

²⁰ Маринчевска, Надежда. Анимационните хибриди. София: Титра, 2015, с. 8

ротоскопиран образ, целящ посредством него да се достигне до по-дълбоко проникване в интимния свят на героя.

В текста са разгледани и дадени примери с документални филмови портрети, които съдържат в своята структура различните видове хибридность. Направен е опит да бъдат анализирани, както целите, които чрез използването и си поставят режисьорите, така и новите визуални възможности, за изграждане на документална реалност, които се разкриват пред режисьорите.

7. Режисьорска етика при разкриване на образа в документалния филм-портрет

Етичното отношение към героя е тази нравствена единица, която би трябвало да стои високо над творческото его и амбиции на режисьора. Основна причина за разсъжденията в тази глава е появата на филмови портрети, в които режисьорите регистрират посредством режисьорския си инструментариум, своето иронично отношение към портретирания.

Темата за етиката е важна и тя касае не само филмите за съвременници, а с цялата си отговорност се простира и към изграждане на образа на историческите личности.

В текста са включени споделени мнения на наши изтъкнати режисьори, които разсъждават върху нея и я онагледяват посредством конкретни примери от своята филмова практика.

Направено е обобщението, че етиката към героя не може да бъде законово конкретизирана като понятие, поради индивидуалността на всеки случай. Но тя се явява онази морална характеристика, която най-ярко определя личността на режисьора.

8 Приложения

Към настоящата дисертационна работа са прикрепени интервюта с български документалисти, които са взети от мен, съвместно с гл. ас. д-р Теодора Стоилова – Дончева и гл. ас. д-р Йосиф Аструков от сектор „Екранни изкуства“, Институт за изследване на изкуствата – БАН през 2019 год.

9. Научни приноси на настоящата дисертация

1. С настоящото изследване за първи път у нас е направен обхванен и системен анализ на характеристиките на документалния филм-портрет от гледна точка както на филмовия език, така и на отделни естетически, етически и социокултурни параметри на явлениято. Проследена е еволюцията на ключови произведения във филма-портрет в световната и българска практика.
2. Очертана е динамиката в историческото развитие на документалния портрет в българското кино в рамките на два периода – социалистическия и посттоталитарния. Направен е изводът, че за разлика от по-официалния („обществен“, „класов“) характер на филмовия портрет в епохата на социалистическия реализъм, съвременното документално кино все по-успешно интерпретира вътрешния, по-интимен свят на персонажите си, без да пренебрегва обществената им значимост.
3. Подробно са анализирани най-важните похвати, режисьорски „лостове“ и методи от режисьорския „инструментариум“, чрез които се изграждат визуалните и наративни структури и послания на документалния портрет. Коментиран е диапазонът на взаимоотношенията между документалната достоверност (автентичност) и авторската субективност (намеса, предпоставеност). Предложена е типологизация на различните методи и формални режисьорски подходи в документалния филм-портрет, като е направен детайлен анализ на най-често срещаните режисьорски практики.
4. Анализирани са промените, настъпили във филмовия език на документалното кино (в частност във филма-портрет), вследствие на дигитализацията и новите технологии, които пораждат и развиват широко разпространените вече *хибридни* форми. Обърнато е внимание и на зародили се нови тенденции – например появата на течението I-movies (кино за себе си). Стимулирани от достъпността на новите технологии и безграничната възможност за привличане на публика, която предоставя интернет, този тип филми проявява специфични естетически и етични качества, набира все по-голяма популярност и е възможно да бъде следващо масово-значимо явление в документалната практика.
5. Принос на текста е актуализацията в коментирането и интерпретацията на етичната проблематика, без която документалното кино вече не функционира в цивилизованите и правни общества.

Публикации по темата на дисертацията

1. Пещерска, Тамара. Портретът в документалното кино – между истината и лъжата. В: Сборник с доклади от международна научна конференция ”Истини и лъжи за факти, новини и събития” том 2. Русе: Регионална библиотека ”Любен Каравелов”, Русе, 2018, стр. 158 – 163
2. Пещерска-Йорданов, Тамара. Документалният филм-портрет в епохата на компютърните технологии. Изкуствоведски четения 2019, том II – Ново изкуство, ИИИЗк - БАН, София, 2020, стр. 504 –510
3. Пещерска-Йорданов, Тамара. Режисьорът Лени Рифенщал – от триумфа на пропагандата до кораловите рифове. В: Сборник с доклади от международна научна конференция „Идеи, идеали – възход и крушение“, том 1, Русе: Регионална библиотека ”Любен Каравелов”, 2019, ISBN 978-619-7404-08-1, стр.181-189
4. Пещерска, Тамара. Пътуването на героя – режисьорски похват за изграждане на образа в документалния филм-портрет. Изкуствоведски четения 2020, II – Ново изкуство, ИИИЗк - БАН, София, 2021, стр. 251-257
5. Пещерска, Тамара. Хибридният документален филм-портрет. Модели на развитие. В: Сборник с доклади от международна научна конференция „Еволюция срещу революция или за моделите на развитие“, Регионална библиотека ”Любен Каравелов”, 2020, Русе, стр. 387 - 393
6. Пещерска-Йорданов, Тамара. Обществото и неговите „чешити“ в българското документално кино. Списание „Проблеми на изкуството“, Брой 2 / 2020, ИИИЗк - БАН, София, стр. 53 - 57
7. Пещерска-Йорданов. „Костадин Бонев: Аз съм алергичен към клишетата“, Списание „Артизанин“ ISBN 2535-1273, бр. 17/02.2019, стр. 96

Благодарности

Искам да благодаря с огромна признателност на своя научен ръководител проф. д-р Надежда Маринчевска за професионалните напътствия, подкрепа, търпение и помощ, която ми оказа при написване на дисертацията. За нейните ерудирани мнения и ценни съвети за документалното кино, които при всеки наш разговор провокираха у мен желание да преоткрия още нещо, да погледна по-надълбоко и от друг ъгъл.

Специална благодарност на колегите от сектор „Екранни изкуства“ от Института за изследване на изкуствата – БАН, които ме приеха като част от техния усмихнат и добронамерен екип. На Надежда Маринчевска, на Ингеборг Братоева-Даракчиева, на Андроника Мартонова, на Петя Александрова, на Александър Донев, на Мая Димитрова, на Радостина Нейкова, на Теодора Стоилова-Дончева, на Елица Гоцева, на Деян Статулов, на Йосиф Аструков благодаря за професионализма и градивните обсъждания.

На Златина Вълчанова, с благодарност за пътуването, през което вървахме заедно.

На моя съпруг, брат и син, за окуражаването и търпението.

На баща ми...

На мама, за всичко!