

**ОБЕКТИВНИЯТ ФАКТ И СУБЕКТИВНИЯТ ТВОРЧЕСКИ
МИРОГЛЕД В ДОКУМЕНТАЛНИЯ ФИЛМ**

д-р Росен Петров
Бургаски свободен университет

**THE OBJECTIVE FACT AND THE SUBJECTIVE CREATIVE
WORLDVIEW IN THE DOCUMENTARY FILM**

Rosen Petrov, PhD
Burgas Free University

Резюме: Статията се базира на изследване как обективният факт пречупен през индивидуалния, субективен творчески мироглед, превръща документалния филм в изкуство. Как с помощта на снимачната техника и филмовия монтаж фотографският образ от документален се превръща в художествено естетически фактор на заобикалящата ни среда. Съдържанието на информацията се фокусира върху субективните възприятия, които стават естетически отражения на индивидуалните творчески възгледи и отношения на всеки автор кинодокументалист. Субективният фактор става творческата рамка, която включва различни светоусещания и внушения, предназначени за отделния зрител, който се идентифицира с персонажите, участващи във филмовото действие.

На тази база се прави изследване върху творческия подход на двамата големи автори кинодокументалисти, Михаил Ром и Никола Ковачев. Как те постигат своите творчески възгледи, базирайки се на автентични визуални документи от историята на човечеството. Как обективните факти и индивидуалните творчески постижения правят този специфичен филмов жанр художествено произведение.

Ключови думи: обективен факт, субективен творчески мироглед, кинодокументалистика, визуална драматургия, пластични метафори, документален жанр.

Abstract: The article is based on the research of how the objective fact viewed through the individual, subjective worldview, transforms the documentary film in art. How with the help of cinematic technology and film montage the photographic image from documentary is turned into a creative and esthetic factor of the surrounding environment. The content of the research is focused on the subjective perceptions which become esthetic reflections of the individual worldviews and relations of the documentary film author. The subjective factor becomes the creative frame, which includes various worldviews and suggestions targeted to the individual viewer who identifies with the characters taking part in the film action.

On this basis a research of the creative approach of two famous documentary film authors Mihail Rom and Nikola Kovachev is conducted. How do they realize their creative views grounding themselves on the authentic visual documents on the history of humankind? How the objective facts and the individual creative developments make this specific film genre a work of art?

Key words: Key words: objective fact, subjective creative worldview, documentary film, visual dramaturgy, flexible metaphors, documentary genre

Фотографската снимка в рамките на своя вертикал и хоризонтал съхранява информацията на заобикалящата действителност и я прави първия визуално реалистичен светлописен документ. Изобретението на братя Люмиер превръща статичните фотографии в динамичен феномен, където движението на хора и предмети се слива в рамките на един кадър, наречен филмов. Първите метри кинолента стават първия носител на движещите се образи, които с документалната си достоверност участват в създаването на събития и факти в напълно обективна форма. Пристигането на влака на гара Сиота и вървящите хора, излизането на работниците от фабриката на Люмиер са реалистични изображения, които правят автентичността на документалните кадри и те стават началото на историята на киното. Така от гения на двамата французи в края на 19 век се ражда и най-новото изкуство – филмовото.

Силно впечатлени от възможностите на кинокамерата да запечатва и възпроизвежда реалистично живата природа в нейната пълна достоверност, редица знайни и незнайни автори, кинематографисти, започват да изграждат документалната стилистика на новото изкуство. Това са пионерите, които заснемат страни и народи в тяхната естествена среда, бит и култура. Като анализираме в исторически план развитието на киноизкуството, ще видим, че неговото начало е поставено от кинодокументалистиката. В по-късен етап то започва да се използва за екранизацията на различни постановки за развлечение, които създават първите стъпки в игралния филм. Една от революционните функции на киното е, че то се опитва да превърне фотографичността на образите в единна монолитна сплав, независимо дали те са от научната, документалната или художествената област. В този ред на мисли можем да допълним с казаното от Теодор Адорно: „Фотографската техника на филма, на първо място изобразяваща, придава на чуждия на субективността обект повече собствено значение, отколкото естетически автономните методи. В историческия ход на изкуството това е забавящият момент на киното. Дори там, където то разлага и модифицира обектите, доколкото му е възможно, това разлагане не е пълно. Ето защо тук не се допуска никаква абсолютна конструкция; елементите, на които киното се разпада, запазват нещо предметно и не представляват чисти стойности. Поради това различие на киното от другите изкуства в него обществото прониква по съвсем друг начин, много по-непосредствено по отношение на обекта, отколкото в авангардната живопис. Ненакърнимостта на обектите в киното е по същество обществен знак, а не става такъв едва чрез естетическата реализация на една идея. Затова естетиката на киното по силата на отношението ѝ към обекта се занимава иманентно с обществото”. (1)

Кинокамерата се явява посредникът между действието, неговото физическо развитие и оператора (субекта), стоящ зад снимачната техника. Като неодоушевен предмет камерата се превръща не само в инструмент, а в инструмент, който с помощта на светлината и филмовата лента създава образи, които стават олицетворение и израз на вътрешния духовен, артистичен и художествен мир на автора оператор. Всички технически прийоми, открити и използвани в игралното кино, организират, обогатяват, разнообразяват различните визуални аспекти, които предизвикват силни асоциации и внушения, довеждащи не само до пластически, а и до драматически стойности. В киното всичко се базира на образа. Макар и илюзорен, той е основополагащ. Техниката създава фотографичността и тя може или само да илюстрира заобикалящата ни среда като елементарна функция на запаметяването и репродукцията, или да навлиза и в духовната сфера на живите образи. Те се превръ-

щат в персонажи и герои, участващи в организирано или следващо естествения ход на времето събитие.

Художественотворческият фактор е в основата при създаването на всяко произведение, независимо в коя област на културата е. В киното съдържанието на кадъра става доминанта. Тя вплътява в себе си двата основни компонента, документалното фотографично възпроизвеждане на образите, както и тяхното творческо пресътворяване. В първия случай имаме елементарно репродуциране на динамични процеси и явления, докато във втория субективният фактор се превръща в определящ, който създава нова структура във визуално психологическото съдържание на филмовото произведение. И двата елемента трябва да са изцяло организирани и подчинени на кино драматургията. Тя винаги е била първостепенна, основополагаща при създаването на филмовия разказ, независимо от посоката на творческия жанр – игрален или документален е той. Драматургията е формата, която се превръща в индивидуален приоритет за всеки автор кинематографист. Тя създава силна или слаба връзка между идеята и реципиента. Тя създава асоциации, различни усещания и внушения, предизвикващи идентификацията на отделния зрител с действието и персонажите, участващи в него. Тоест създават се два психологически свята, които взаимно се преплитат. Единият се сътворява от образния носител, а другият от самия зрител.

Чрез субективния поглед на оператора камерата с нейните вертикални и хоризонтални движения прониква в дълбочината на изобразяваната действителност, като я превръща в нова художествена форма. По този начин зрителят открива визуално несъзнателното. Както казва Едгар Морен: „Камерата наистина, било чрез собственото си движение или това на редуващите се кадри може да си позволи никога да не изгубва от погледа си, винаги да улавя и да поставя на преден план вълнуващия момент. Тя винаги може да фокусира с оглед на най-висока интензивност. От друга страна, нейното завъртане около осите, нейните многобройни начини за улавяне (различни ъгли на снимки) на субекта извършва истинско ефективно обгръщане”.

(2)

Документалният филм като част от филмовото изкуство притежава собствен облик и съдържание. То е свързано най-вече с отразяването на действителността по начин, в който фактологията, нейното звучене и правдивост са в основата на структурата, създаваща повествованието на филмовия разказ. В естетиката на същата тази структура, на която се базира документалният филм, субективният фактор винаги е бил в пряк конфликт с обективния факт. Творческата намеса не винаги е била в полза на документалността, но именно тази творческата намеса може да премахне прекалено сухото и скучно звучене на филмовото произведение, като го изкарва от рамките на голо тезисния обективизъм.

Умелото използване и прилагане на различни пластични метафори, алегии, художествени сравнения и символи обогатява палитрата на изразните средства. Те от своя страна дават живот и драматичност на филмовия разказ, но без да го деформират, да го изкарат от рамките на реалността. В това се състои индивидуалното майсторство на всеки кинодокументалист. Авторската идея става основа на съдържанието на документалното произведение, което можем да разделим на оптическо и тактическо. Тоест в широкия поток на възприятията се преплитат двата основни компонента на съзерцанието и мисловния процес. По този начин представата за света, пречупен през кинематографичността на образите, става отражение на човешкия дух. Филмът материализира два психически свята и ги обединява. Първият е свър-

зан със съдържанието на образния свят върху лентата, а втория с емоционално психологическия на зрителите. Така се постига по-голяма философска дълбочина, обусловена както от присъствието на истинските персонажи като документални образи, които създават атмосфера и настроение, от една страна, а също така и чрез символите и знаците като естетически понятия от живота.

За разлика от игралното кино, където структурата е изцяло постановъчна, в документалния филм тя се базира на информацията, която трябва да се предаде в нейния най-обективен, достоверен вид. Картината и звукът се обединяват в единна стратегическа форма, подчинена на съдържанието, разкриващо представа за хора, предмети и явления. Всяко филмово произведение е отражение на творческия индивидуализъм, който се превръща в емоционално оценъчна стойност за своя автор. Кинодокументалистиката можем да изследваме в два аспекта. Първият е, когато се пресъздават събития и явления в техния чист документален вид, основен почерк в произведенията на Дзига Вертов и Джон Гирисън. Вторият аспект се свързва с авторската идея, която се обогатява чрез използването на определени драматургични форми, одухотворяващи съдържанието на обективната реалност. В тази посока на разсъждения можем да цитираме Йорис Ивенс: „Документалният филм не е само серия от фотографии, това е реалност, организирана в артистична форма, посредством, която се казва истината”.⁽³⁾ Документалната филмова пластика се различава от тази в игралното кино. Това не означава, че материализирането на една идея, свързана с документалния жанр, трябва да изглежда по-безпристрастно, подчинена само на факта, а творческата намеса да бъде само символична. Можем да отбележим, че в съвременния документален филм обективният и субективният фактор влизат в диалектика, която се обединява от творческото начало на авторската мисъл в посока реалност обект, достоверност и образност. В днешно време динамичните процеси в развитието на обществото водят и до идейни и естетически преобразования в него. Те са свързани с търсения, които отразяват нова зрелост на мислене в творческия процес на авторите документалисти, участващи в обмена на духовни ценности. Отделните теми, свързани с определена проблематика, могат донякъде да създават представа за творческите предпочитания на режисьора документалист. Разнообразието на художествените компоненти, генерират опорни драматургични точки, които също могат да разкрият вътрешния духовен свят на всеки автор. Маргит Саръиванова споделя своята концепция по този повод: „Но не повторимостта на теми и мотиви днес свидетелства, че един режисьор в киното на документа е достигнал до момента на своето зряло авторско самоопределение. Изградено собствено отношение, избрана неслучайно амплитуда от нравствени и социални интереси, лична реакция, в която се оглеждат най-съкровените човешки и професионални предпочитания – това според мен са основните параметри на истинското авторско присъствие на режисьора в документалното ни кино”.⁽⁴⁾ Тази качествена характеристика дава определена насоченост, обусловена от външни и вътрешни предпоставки, за пряката или косвена намеса на режисьора, който се движи в посока на друг тип кино, което, сравнено с игралното, можем също да наречем авторско. Това задължава автора, защото всяко произведение се превръща в послание, родено от творческата мисъл на режисьора, трансформирана от художествено преобразуващата условност на изображението с помощта на камерата.

Чрез естественото саморазкриване на натурата се създава първичната основа на документалната стилистика. Тя се гради благодарение на режисьора, който навлиза с помощта на камерата в света на своите герои. Герои, с които от началото до

края той общува и преживява дълбокия смисъл на всички факти и отношения, свързани с действителността и нейния духовен обем. Това се постига чрез идейно-драматургичната цел на автора, която свързва физическия и психологическия компонент и те стават едно цяло. Образната организираност се подчинява на драматургичната линия, изразяваща основни закономерности, свързани с документалния филмов процес. Тези закономерности са разкрепостени в съвременните разбирания за документалистиката. Автентичността доминира в естетиката на чистия документализъм и тя става негова изразителна структура, като моделира повествованието и чрез образната сложност на внушенията създава художествената реалност. Тя от своя страна предизвиква възприятия, чувства и мисли, възбудени не само от строгия обективен факт, а от субективната, творческата намеса на оператора и режисьора, които създават документално художествено свидетелство на времето и пространството, както и на персонажите в тях.

Всяко документално филмово произведение носи в себе си духовния заряд на своя автор. Той се натрупва във времето като творческа идейно смислова форма, концентрираща разнообразието на образите, превръщайки ги в пластичен материал. Той реализира отделните части в повествованието и посредством монтажа те стават опорни драматургични центрове. Ако драматургията във филмовия разказ отсъства, тоест персонажите имат само условно присъствие, без вътрешно емоционални връзки, без психологически драматизъм и без навлизането в дълбочината на причинно-следствените връзки, зрителят ще приема героите от екрана само като одушевени предмети. Ако авторът не усети сам първоначалния импулс, носещ белега на емоционално психологическото съдържание в повествованието на разказа в документалния филм, по добре е да промени изцяло творческата концепция на визуалната и мисловната парадигма. Документалната стилистика трябва да носи идейния замисъл на авторите, който разкрива отчетливо и ясно движението на мисълта, възплетена в съдържанието на действието. То създава релефната нагледност, свързана с динамичните промени в характеристиките на героите. Киното е изкуство на действието. Именно тази негова специфична динамика е толкова силна и въздействаща върху възприятията. Невинаги една препускаща камера може да създава динамичната структура в кадъра. Добре подреденият и организиран диалог също може да внуши определена динамика и драматургичен акцент. Михаил Ром споделя по този повод: „Тук на помощ идва особеното свойство на киното, което не винаги се взема пред вид при сценарийната работа. Въпросът е в това, че думата, произнесена от екрана, тежи много повече, отколкото думата, написана на хартия или произнесена от сцената на театъра. Киното притежава могъщи изразни средства, които засилват думата, правят я особено значителна...” (5)

Емоционалността в сценария възниква съвсем спонтанно и естествено като бълдеща драматургия провокирана най-вече от тласък на таланта, вдъхновен от импровизацията, при разкриването на действието. Заснетите факти стават история. Нейното визуализиране се превръща в интелектуален градивен компонент на документалната стилистика. Добрият пластически материал в ръцете на режисьора става организирана информация, която, обогатена от неговите индивидуални естетически, художествени и нравствени норми, моделира истинската притегателна сила на семантиката в съдържанието на екранното произведение. Всяка индивидуална творческа личност определя своя ракурс, своята гледна точка в градивността на идейно-смысловата форма, която идеализира визуалните и словесните фрагменти. Споени

от субективната оценъчна стойност на автора чрез филмовия монтаж, тези фрагменти изграждат монолита на екранния художествен продукт.

Ако сравним творчеството на двама режисьори документалисти, ще стигнем до извода, че те по различен начин разкриват фабулата в съдържанието на визуалното филмово произведение. Базата документ е основополагаща и доминираща. Предизвикателството възниква от пътя, по който върви всеки един от двамата автори към поставената цел. То е на всяка крачка. Откъде да се започне, кои са основополагащите стожери, които като маяци ще поведат действието в правилната посока? Узряването на всеки елемент е бавно и мъчително. Всичко, което се случва трябва да е логически обосновано. Творческите единоборства със собствения мироглед следват едно след друго. Идеята ту се избистря и изгрява с пълна сила, ту угасва в последователния ред на мисли и разсъждения. Проблемът се поражда в резултат на сблъсъка между фактологическата реалност и субективното и разкриване, обусловено от вътрешния глас на светоусещането и творческия характер. Този сблъсък е ползотворен, когато от него се ражда собствената позиция, собствената концептуална точка, собствената територия, на която от дълбините изплува индивидуалността на таланта, създаващ собственото трасе в документалното филмово изкуство.

Автори като Михаил Ром и Никола Ковачев по различен начин създават своето светоусещане, по различен начин се докосват до своите герои и ги вплитат в единоборства пречупени през идейно философски, драматически, емоционално психологически и нравствени преходи. Талантите и на двамата режисьори изгряват най-силно в две техни произведения – „Обикновен фашизъм” на М. Ром и „In memogiam” на Н. Ковачев. Двата филма с различно съдържание имат много допирни точки. Михаил Ром изследва едно от най-страшните явления на човечеството – фашизма, а Никола Ковачев разкрива как същото това човечество говори за мир, а се готви за война. И в двата филма господства зародишът на злото, показано по нестандартен и уникален начин, свързан с историческия процес в развитието на обществото, навлязло в лабиринта на собственото си унищожение. И в двата филма целите са постигнати благодарение на майсторството да се разказва и анализира, посредством кинохрониката. Тя ни завещава голям обем от исторически събития и явления, запечатани върху филмовата лента от оператори, документалисти съхранили чрез светлостражиста историята на възхода и падението на световната цивилизация.

Предизвикателството към двамата автори е много голямо и то се основава на богатото съдържание на филмовия материал, който поражда изначалния порив на двете идеи, материализирани в уникални филмови произведения, превърнали се в пример за добро документално кино. Сложната, но ясна драматургия, носеща посланието, призвано да изрази морални, социални и естетически стойности, надскача границите на обикновеното и го превръща във величина, достигаща дълбочината на глобалната филмова документалистика. И двата филма се превръщат в уроци за развитието на обществото, стоящо на кръстопътя между доброто и злото. С последното си произведение „Обикновен фашизъм” (1968 г.) М. Ром достига богата интелектуална творческа дълбочина, философска и нравствена вгълбеност на разказа. Тези неоспорими художествено драматургични достойнства на документалния изказ нареждат „Обикновен фашизъм” сред най-значимите постижения в световната кино-документалистика. При М. Ром в „Обикновен фашизъм” линията на разказа не се основава на образа като емоционален афект на въздействие, а се съсредоточава и затваря върху изображението, което носи само фактологията на разказа. Режисьорът подчинява изцяло визуалния материал и неговата организация на филмовия монтаж.

Тук проличава неговият гений концентрирал в себе си субективния творчески мироглед на художник, който създава върху платното на екрана отделните фрагменти на живата история, запечатани върху различните късове филмова лента. Сюжетът разкрива последователността на причинно-следствените връзки, довеждащи до условията за възникването и развитието на едно от най-страшните явления в света – фашизма. Визуалната и звуковата информация, основополагаща за документалното произведение, се базира основно на немските филмови архиви, запазили и до днес свидетелствата за раждането, възхода и падението на Третия райх. Благодарение на Гьобелсовата пропагандна машина, която запечатва всички събития, свързани с дейността на Националсоциалистическата партия на Хитлер и нейните идеи, се създава този исторически архив, от който редица талантливии режисьори черпят информация при създаването на своите произведения. Но като че ли М. Ром достига най-добър резултат в изследването, а след това и в синтезирането на идеята в такъв глобален мащаб на проблем, какъвто е фашизмът. Професионализмът, опитът и талантът на големия режисьор му помага да борави с богатството на визуалния материал, без да го разпилява, а да използва всеки негов фрагмент за постигане на максимална концентрация на съдържанието, свързано с идейно смисловия характер на филмовото произведение. Реализацията в неговото повествование се постига от спонтанното режисьорско мислене, което е едновременно епично, камерно, реално достоверно и се превръща в условно знаково. Именно в дълбочината на знаковата форма се съдържа най-сложното отношение към проблема от страна на автора. Този проблем става социално психологически апел към настоящето. Чрез моралните и хуманните естетически стойности Ром достига до дълбочината на драматургичната материя. Тя от своя страна кристализира в послание, което превръща филмовия документ от урок на историята в изкуство.

Никола Ковачев отправя друг вид предизвикателства към нас зрителите чрез основния въпрос за нашето бъдеще – ще бъдем или няма да бъдем? Ще продължим ли да съществуваме, или ще се превърнем в купчина пепел? Това е дилема, която той поставя пред хората чрез своята творба „In memoriam”. За разлика от „Обикновен фашизъм,” Н. Ковачев разширява периметъра на проблематиката. Изминали са няколко десетилетия от края на Втората световна война, но като че ли човечеството не си е взело никаква поука от нея. Авторът поставя целия свят на екранната сцена и прави дисекция на съвременното общество тръгнало по пътя на самоунищожението, макар че всички правителства размахват идеята за мирно съществуване.

Благодарение на кинематографа на братя Люмиер историята на света започва да се моделира от богатството на движещите се образи. На екрана оживяват различни типажи свързани с делничността на ежедневието. Именно това ежедневие се превръща в извор на идеи, които стават основни градивни елементи в екранизацията на живота. Тя може да съдържа остро сюжетни повествования, които предизвикват емоционално психологически въздействия върху зрителите, може да разказва чрез подробностите на наблюдението, може да създава приповдигнато или романтично настроение. Образите, запечатани върху филмовата лента, стават стожери на информацията. Те се превръщат в герои на своето време, стават знаци на епохи и събития, достигащи до нас като документ на времето. Всяко документално филмово произведение ни връща към отделни исторически фази от развитието на обществото. Процесът на изследване, анализиране и осмисляне е индивидуален за всеки автор, посветил се на този жанр в изкуството. Материализирането на идеята става поанта, характеристика на кинематографиста. В творческия процес се обединяват неразривно

обективната реалност за света, отразена и моделирана от фотографията, както и от субективното виждане на този свят, пречупено през мирогледно естетическата представа на твореца за него. Фактология, режисьор, филмово произведение. То става документално художествено свидетелство на време пространствени характеристики, навлизащи в дълбочината на психологическите възприятия. Те се натрупват и създават определен обем от смислови значения, превръщайки се в знаци – акценти в идейно звукозримото съдържание на всяко документално произведение. То от своя страна предава нова форма на авторския синтез, концентрирал образи и звуци, които стават информационен фактор, стоящ в основата и характера на всеки кинодокумент. На базата на тази характеристика, разглеждайки творческия подход на Никола Ковачев, ще видим как той от кадри с различно визуално съдържание постига такъв богат смислов синтез на своята идея. Наблюдението при него получава своето логическо и естетическо оправдание, което намираме в структурната форма на разказа. Изображенията стават носители на информационен компонент, който материализира отделните събития, факти и явления, непроменени от годините, превърнали се във вечни знаци и понятия. Всяко филмово произведение, независимо каква сюжетна линия носи, трябва да съдейства за развитието на обществото. Образите, които се сливат с реалността, са по-близо до живота. В творчески аспект това става предизвикателство в светогледа на автора, в който той иска да въведе зрителя и да го направи съучастник. Този начин на изразяване се определя от собствения усет, воден от индивидуалната природа на възникването на идеята до нейната реализация. Фактът, че и днес филмът „In memoriam” носи своята голяма стойност на документално произведение, създадено от Н. Ковачев, говори за актуалността на неговата творба, надскачаща времето, в което се е родила. Опазването на мира в световен мащаб е в основата на избора на визуалните фрагменти, с които посредством майсторството на монтажа Ковачев постига онази висота на разказа, който той превръща в послание към поколенията, носещо повод за размисъл и тревога за това, накъде върви светът. Единствената постановъчна намеса, провокирана от автора, е музиката, написана от композитора Кирил Дончев, а текстовете от поета Марко Ганчев са изпети от Рашко Младенов и Ицко Финци. Тази музикална постановка се превръща в лейтмотив, който посредством съдържанието на текстовете, става спояващ компонент на отделните части. Това създава специфичното звучене, свързано с определено стилистично решение, чрез което режисьорът има осмисляща роля, стремяща се да разшири естетическите познания за света. Режисьорът е безспорен автор на филма, като оставя своя творчески отпечатък в неговото съдържание. То от своя страна се превръща в послание, което преодолява времето и пространството на изминалите години, а пътят му е толкова по-дълъг, колкото по-дълбок е отпечатъкът на неговата идейно смислова характеристика. Именно Н. Ковачев е от този ранг автори, които оставят дълбока бразда в нашето документално кино. Неговите произведения и днес, погледнати от дистанцията на времето, в което са направени, продължават да звучат съвременно и убедително, което той постига благодарение на широкия размах на своята мисъл.

Като оператор на няколко филма на Н. Ковачев („Кафе в градина край морето”, „Един път”, „Обикновен социализъм” и др.) аз имах възможността не само да се докосна, а и да навляза в детайлите на неговото специфично творчество, озарено от гения на неговото филмово майсторство. Той е пример за това, как обективната реалност се пречупва през субективния, духовен и творчески мироглед на автор, който предизвиква силни и спонтанни усещания във филмовото повествование.

Това той постига чрез съсредоточено наблюдение, творчески анализ на видяното и така в дълбочината на разсъжденията му се ражда и уникалността на идеята. Той внушава на героите си по време на снимки да бъдат себе си в своята естествена среда, без да ги провокира. Той ги оставя те самите да се преоткрият и да покажат индивидуалните си психологически и духовни качества пред камерата и микрофона. Подобно на Фелини, в чието творчество обикновеният човек е можел да изпълнява главната роля, така и при Никола Ковачев всички участници в документалното повествование стават главни герои. Затова ефектът на тяхното присъствие е толкова голям и въздействащ. По време на снимки режисьор, оператор и персонажи стават едно цяло. Камерата е на минимална дистанция от участниците. Тя се слива с тях и навлиза в техния индивидуален и колективен свят обвързан от социални, политически, икономически и битови проблеми, които предизвикват емоционални и психологически настроения. Камерата не снима, а се превръща в субективен поглед, който визуализира характери, емоции и представи за света концентрирани върху лица, очи, жестове. Този образен свят създава богатия характер в съдържанието на филма, чиято документално драматургична арматура се превръща в художествено качество, свързано с природата на човека в неговата естествена натура. Пластиката на образите движи емоционалността и създава определено настроение, което извира от самите тях. Визуалните и словесните метафори правят внушението на разказа реалистично и завладяващо. Индивидуалната характеристика на автора е свързана с неговите разнообразни методи и решения, които се преплитат в сложно равновесие, създаващо автентичността на чистия документ, навлизащ едновременно в дълбочината на смисловия факт, свидетел на действителността.

В съвременния игрален филм все по-често се използват документални кадри от хрониката, които обогатяват съдържанието и подкрепят идеята на автора, свързана с драматургията на филмовото произведение. По същия начин в структурата на документалните филми се използват възстановки, визуализиращи събития и факти, свързани с определени епохи от развитието на обществото. Това се прави с цел зрителят да се потопи изцяло в атмосферата на историческия ход на действието, свързано със съдържанието на филма. Преливането на документалния факт в постановката трябва да предизвиква пълна асоциация и реалистични усещания за определено време и пространство, възпроизвеждащи епизоди от многообразните прояви на живота.

Няма готови обобщени правила за създаването на истински стойностни документални филми. Те стават отражение на субективни творчески търсения, изследвания, анализи, експерименти. Всеки автор моделира своята творба по уникален, самостоятелен начин, като изминава път, изпълнен с неравности и предизвикателства. Те от своя страна стават опорните центрове, върху които стъпват различните драматургични решения, даващи началото и края на повествованието на екранизирания разказ. Крайната форма на визуалното произведение може да постигне чисто документално звучене на съдържанието и без емоционални шрихи. Същото това произведение може да бъде обогатено от палитрата на различните художествени аспекти, използвани от режисьора за постигането на истинска стойностна документална творба.

На документалното кино не трябва да се гледа повърхностно, а то максимално трябва да отразява дълбочината на жизнените проблеми, да осмисля предизвикателствата от живота, да се докосва до онези струни в човешката душа, които вълнуват, психически въздействат и създават емоционални усещания за всеки зрител. Така той се превръща в човек, който не само гледа и констатира възприятията, а участва

активно в съдържанието на документалния разказ, който му въздейства и го кара да създава свой вътрешен свят, подчинен от спецификата на фактографичността.

Обективният факт и субективният творчески мироглед, създаващ неговата екранна форма, трябва да са в емоционален синхрон, за да се постигне единство както в материализирането на екранната пластика, така и в нейното смислово съдържание. То разкрива най-силно авторското самоопределение, което става носител на градивни елементи при екранизацията на живота.

Литература

- [1.] Znepolski, I., Iz istoriyata na filmovata misal, S., DI Nauka i izkustvo, 1986, s. 503.
- [2.] Moren, E. , Iz istoriyata na filmovata misal, S., DI Nauka i izkustvo, 1986, s. 425.
- [3.] Ivens, J. 50ans de cinema, Paris, 1979.
- [4.] Saraivanova, M. Bulgarskoto dokumentalno kino, S. Nauka I izkustvo, 1984, s. 9.
- [5.] Petrov, E. Misli za kinoizkustvoto, S. DINauka I izkustvo, 1972, s. 207.