

РЕЦЕНЗИЯ

на доц. д-р Ирина Огнянова Китова, Катедра по телевизионно, театрално и киноизкуство, Югозападен университет „Неофит Рилски“, Благоевград, Професионално направление 8.4. Театрално и филмово изкуство, член на научното жури съгласно Заповед № 1114/18.06.2024 г. на РЕКТОРА на ЮЗУ „Неофит Рилски“ на основание чл. 9 от ЗРАСРБ, чл.30, ал.3 от Правилника за прилагане на ЗРАСРБ, чл.4, ал.3 от Вътрешните правила за развитие на академичния състав в ЮЗУ „Неофит Рилски“ и решение на ФС на Факултет по изкуствата, Протокол №12 /18.05.2024г./ във връзка с провеждането на защита на дисертационен труд по научна специалност „Кинознание, киноизкуство и телевизия“ на тема: “От театрална пиеса към киносценарий. Адаптация на драматургичния текст.” с автор Димо Пенчев Димов и рецензент на основание решение от първо заседание на научното жури, проведено на 21.06.2024 г.

Област на висше образование: 8. Изкуства

Професионално направление: 8.4 Театрално и филмово изкуство

Научен ръководител: проф. д-р Станимир Трифонов

Катедра „Телевизионно, театрално и киноизкуство“ при Факултет по изкуствата към Югозападен университет „Неофит Рилски“, Благоевград.

Рецензията се основава на получени следните материали:

1. Дисертация за придобиване на ОНС „доктор“;
2. Автореферат на дисертацията (на български език);
3. Списък на научните публикации по темата на дисертационния труд;
4. Автобиография.

1. Кратка информация за дисертанта

Димо Димов е завършил бакалавърска степен по специалност *Актьорство за драматичен театър* (1994) и магистърска степен по *Режисура за драматичен театър* (1996) в НАТФИЗ "Кръстьо Сарафов". Още по време на обучението си започва с изяви на професионалната сцена, последователно в ДТ „Адриана Будевска“ – Бургас, Театър „Българска армия“ - София, ДТ „Рачо Стоянов“ – Габрово. Има професионален опит в неправителствения сектор и в други сфери, включително и в академична среда като асистент в НАТФИЗ и в ЮЗУ, както и творчески изяви и награди не само в България. През последните четири години работи в НЧ „Славянска беседа 1880“ – Театър „Сълза и смях“. В предложената автобиография няма конкретни данни за участие в научни или изследователски

проекти в периода на обучение. Представени са данни за участие в една научно-практическа конференция, посветена на 80-годишнината от рождението на проф. д-р Георги Бижков, изд. СУ „Климент Охридски“ през 2020 г. Представена е справка за задължителния минимален брой научни публикации по темата на дисертацията - първата в сборник с доклади (Сборник „ОБРАЗОВАНИЕ И ИЗКУСТВА: ТРАДИЦИИ И ПЕРСПЕКТИВИ“) от споменатата научно-практическа конференция и втората в списание „Кино“, бр. Април 2024 г. - „Иван Радоев. Пиесата „Петрол“ и филмът „Автостоп“.

2. Обща характеристика на дисертационния труд

Дисертационният труд е структуриран в увод (5-32), четири глави (33-121), заключение с включени приноси (122-125), библиография (126-131), филмография (131-133) и приложения (134-180). Библиографската справка е съставена от „заглавия на кирилица“ – 101, „заглавия на латиница“ -11 и „он-лайн източници“ – 22. Филмографията съдържа 44 заглавия. Добавени са две приложения - интервю с режисьора Георги Стоянов и интервю с режисьора Никола Петков.

3. Актуалност на изследваната проблематика

Създаването на филмови адаптации по литературни произведения е утвърдена традиция в сферата на аудиовизуалното производство. Развиването на технологиите, комуникациите и разширяването на възможностите за създаване и разпространение на филми дават допълнителни стимули на творци и продуценти да търсят пресечни точки между различните изкуства. И да, въпреки че „екранизацията на един драматически текст“ е доста по-рядък случай в практиката и „в огромния поток на световното филмопроизводство, все пак наброява хиляди кинематографични артефакти“ (с.5). Така темата и изследователския проблем се вписват категорично и в съвременните тенденции за динамизиране на филмопроизводството във всички жанрове и форми.

4. Съдържателни аспекти на дисертационния труд

В уводната част на дисертационния труд са изяснени основните параметри на изследването. Още в самото начало се поставят няколко съществени въпроса: „... кое прави една екранизация на пиеса успешна? Има ли алгоритъм, който гарантира успех в такова творческо предизвикателство? Ако отговорът е „да“, то кои са основните етапи и каква е спецификата на ключовите стъпки при „транспонирането“ или „трансфера“.“(с. 5)

Формулирана е следната изследователска хипотеза: „СЪЗДАВАНЕТО НА КИНОСЦЕНАРИЙ ВЪЗ ОСНОВА НА ТЕАТРАЛНА ПИЕСА Е МЕТОДОЛИГИЧНО-ТВОРЧЕСКИ ПРОЦЕС В НАЧАЛНИЯ ЕТАП НА ЕКРАНИЗАЦИЯТА, КОЙТО МОЖЕ ДА БЪДЕ ДЕФИНИРАН И МОЖЕ ДА БЪДЕ ПРОСЛЕДЕН АЛГОРИТЪМ НА ПРОТИЧАНЕТО МУ. ПРОЦЕСЪТ Е УТИЛИТАРЕН И КАТО ТАКЪВ НЕ ПРЕПЯТСТВА, А ПОДПОМАГА КОМУНИКИРАНЕТО НА КРЕАТИВНИТЕ

ТВОРЧЕСКИ РЕШЕНИЯ НА АВТОРА.“ (с. 6) На опитите да се формулират принципите на успешната екранизация на „драматически текст“ са подчинени общата цел „да се открие и посочи възможен методологичен модел (ако има такъв) за транспониране/трансфер на театрална пиеса в киносценарий“ (с. 6) и основните изследователски задачи: „откриване на аналогии в аналитично-творческия процес при реализация на театралната и кино-драматургия“, „анализиране на структурните особености на доказали се кинематографични артефакти, използвали за първоизточник образци на драматическия род от трите ключови класически епохи – Античност, Ренесанс, Модерна драма“, критичен поглед върху „българския опит чрез автобиографичните откровения на няколко доайена на родното кино“ (с. 6-7). Дефинирани са обект, предмет и обхват на изследването, както и отправните точки на изследвателя. Като методика на изследването е предпочетен по същество интердисциплинарен „методологично-аналитичен“ подход (с. 6-7).

В уводната част е направено още концептуално очертаване на тематичната рамка на изследването през опита на творци и специалисти при работата върху адаптиран сценарий, изясняване на някои важни специфики по отношение на театъра и киното като отделни изкуства в исторически контекст и по отношение на практиките за създаване на театрални и филмови адаптации като постижения, творчески опит и концепции, както и на създаването на връзки между творци, произведения и публика, за природата, материята и същността на творческата интерпретация, на естетическото възприятие, на художествената форма и всичко това преплетено с аналитични коментари и лични авторови впечатления и преживявания. (с. 8-26).

Специален акцент е поставен върху особеностите при филмовата адаптация на театрална пиеса спрямо адаптацията на белетристичен текст, на характеристиките на драматизацията и екранизацията, подкрепени с примери и анализи (с. 26-32).

Първа глава е посветена на спецификите на процесите на адаптация на драматическото произведение за театър и за кино. Изяснени са някои базови постановки както и разбирането, че драматическото произведение е „завършена литературна творба“, която може да има и самостоятелен културен живот като произведение на изкуството. И това не е нова практика. Коментира се т.нар. „пиеса за четене, рожба на класицизма“, която „убива“ театъра“, но и продължава да се развива и в следващите епохи. (с. 34-35) И тук идва първата ми по-съществена съдържателна бележка по отношение на твърдението, че е по-логично в работата си театралния режисьор да се абстрахира от културните функции и значимост на драматическото произведение и да гледа на него главно като на текст с „преобладаващо утилитарни задачи“, който следва да се възприема само като основа на театралния спектакъл (с. 35). Смятам, че по този начин съществува опасност да се разкъсва постоянно живата тъкан на културата като всяко едно драматическото произведение се вади от контекста си и на него се гледа преди

всичко прагматично като на оперативен текст, подпомагащ осъществяването на същинското произведение – театралното представление. Така се отваря вратата за всякакви случайни, несъстоятелни, груби или самодоволни интерпретации, които могат да засенчат значимостта на самата творба (текст, пиеса) и уважението към постиженията на нейния автор. И в театъра и в киното са познати смели и авангардни интерпретации на драматически текстове, които остават верни на „духа“ на автора и на самото произведение. И това не може да бъде разглеждано като особен случай. Следва още един спорен за мен момент, че механизмът на трансформирането на „първоизточника“ в истинското художествено произведение е „разкрит от д-р Ламбрев и следва най-общо три етапа: пиеса → режисьорска версия → театрален спектакъл“ (с. 35). Не мога да се съглася с това да се придава на една установена и ясна взаимовръзка, утвърдена още от миналия век, както отбелязва и Димов (от когото „режисьорът вече е възприеман като автор на спектакъла, а не просто интерпретатор на идеите на драматурга“, с. 58) статут на уникален собствен метод на работа или характеристиките на научно откритие.

Също за мен остава доста неясна постановката, че „режисьорската версия“ на спектакъла е „междинна стъпка“ и „главна опорна точка“ на „режисьорския замисъл“ (с. 35). Според мен в повечето случаи първо е творческият замисъл, а след това режисьорската интерпретация (версия) и самата реализация (спектакъл, филм...).

Смущава ме и твърдението, че адаптацията в литературата и изкуството „е пригаждане на текст с оглед на неговото предназначение“ (с. 36). Мисля си, че докторантът е можело да предложи по-точни дефиниции за работния си терминологичен корпус. Все пак действия на режисьора като „пригаждане“ (с. 36), „нагласяване“ (с. 42) не реферират по никакъв начин към автентичен творчески процес.

Трябва да се отбележи, че с навлизането в темата за принципите и подходите при адаптирането на драматическия текст за театрален спектакъл или във филмов сценарий има интересни моменти и далеч по-задълбочени анализи. Въвеждането на понятието художествена или ментална „структура“ за означаване на определен етап от процеса на адаптация (или на създаването на поредици от адаптации, с.39), при който режисьорът има водеща роля ми се струва доста по-любопитно и по-удачно. През този нов фокус става ясно, че „режисьорската версия“ е динамична структура, обвързана с реалния творчески процес, а не „завършен литературен вид“ (с.40). И тук трябва да подчертая, че за мен съдържателното разгръщане на изследването през постоянни паралели между творчески аспекти и практики в театъра и киното е ценен принос на тази дисертация. Ще използвам момента да отбележа като приносен и историческият преглед на екранизации на пиеси в хода на изложението и анализите на адаптации на творчеството на Уилям Шекспир, което ни води и до втора глава на дисертационния труд.

Както самият автор отбелязва на това огромно „кинематографично наследство, в своето безкрайно жанрово, стилистично и художествено-естетическо разнообразие“ (с. 50) трябва да се отдели подобаващо внимание.

Първите три подглави приемам по-скоро като обзорни. Същински интересните за мен моменти започват от подглавата „Шекспир и киното. Кинематографичен ефект на шекспировото слово“ (с.55 -) и напълно приемам констатацията на Димов, че „Шекспир, в словесната си образност е в голяма степен кинематографичен“ (с. 57).

В тази глава се изясняват аспекти от т.нар. „методологически подход“ при адаптацията на базата на солидната драматургична основа на произведенията на Шекспир, както и натрупания опит и в театъра, и в киното. Този подход дава възможност на изследователя да навлезе в дълбочините на „процеса на видеоизменяне на драматическата структура в кинематографична по пътя на анализа на готов художествен продукт.“ (с.58) По този начин логично могат да се обвържат различни аналитични постановки и тяхното прилагане върху една и съща литературна основа и постигнатите различни художествени резултати. Това, според мен, е доста интересно решение. И това се потвърждава в следващите подглави, представящи различни подходи, интерпретации и художествени резултати при адаптацията на „Хамлет“. Анализът се опира на литературната основа като на „желязна“ и „монолитна“ драматургия, но се разширява през разработките на Сид Фийлд и подбора на пет различни екранизации - „Хамлет“, сценарий и режисура Лоурънс Оливие (1948 г.); „Хамлет“, сценарий и режисура Григорий Козинцев (1964 г.); „Хамлет“, сценарий Франко Дзефирели и Кристофър Де Вор, режисьор Франко Дзефирели (1990 г.); „Хамлет“, сценарий и режисура Кенет Брана (1996 г.); „Хамлет 2000“, сценарий и режисура Майкъл Алмерейда. Тези екранизации са избрани не само заради художествената им стойност, но и защото са определени като максимално верни на текста и на неговия автор. Изходна позиция е епизодът с призрака, определен „като обект за сравнителен анализ въз основа на значението му като първа повратна точка в избраните екранизации“ като коректно е подчертано в бележка под линия, че в „драматическия първообраз са две сцени“ (с. 65). Този сравнителен анализ разкрива много интересни аспекти от природата на творческия процес в киното и значимостта на идеите и автентичните и свободни творчески интерпретации в изкуството изобщо, които стимулират взаимодействията между творци и творби без значение от времена, контексти и изразни средства.

Тук е мястото да отбележа, че освен триактната схема на Сид Фийлд, която безспорно е много ценен ресурс за кинотворците има и други модели, схеми, матрици, структури (без значение как ще ги наречем), които могат да бъдат използвани аналитично и практически като разработките на Кристин Томсън, Дейвид Бордуел, Джон Труби и др.

Трябва да направя и още две кратки бележки във връзка с обобщението към тази глава. Първата е свързана отново с коректния терминологичен подбор дори и когато се използва условно, и по-конкретно приемането, че периода на реализация на филма може да бъде определен като „технологично заснемане“ и че това е „усилен творчески период“ (с.71). В случая не разбирам какво налага да се измислят нови периоди и определения при положение, че има общоприети такива. И второ, Димов твърди, че в киното художественото произведение се реализира от „автора на филма и подбрания от него спомагателен екип“ (с.71). Това е доста неточно, но няма да изпадам в излишни подробности.

В трета глава е заявено, че ще се разглежда адаптацията на пиеси от съвременни автори, но струва ми се, че това е несполучливо изведено, тъй като по-голямата част от предложения анализ е фокусиран върху трагедията „Антигона“ от Софокъл като фабула, персонажи, контексти и т.н. Безспорно темата за атрактивността на съдебната драма е актуална и днес, но оставам с впечатлението, че тази глава по-скоро е ориентирана към генезиса на този жанр или поджанр, зависи каква класификация ще използваме.

Любопитното в тази глава са паралелите между оригиналното произведение на Софокъл, изведената жанрова специфика и екранизациите на две модерни съдебни драми – „12 разгневени мъже“ от Реджиналд Роуз и „Повредата“ от Фридрих Дюренмат. Пространното разглеждане на „Антигона“ е увенчано с опит да се въведе това драматическо произведение в триактната схема и да се анализира от гледна точка на съвременния опит. Основният извод от тази процедура е, че „характерната особеност на съдебната драма“ е „съвпадението на първа и втора повратна точка с нарушаването и съответно възстановяването на чувството за справедливост в наблюдаващия“ (с. 88), които докторантът използва като маркери за адекватността на анализа и изводите си по отношение на различни екранизации на съдебни драми.

Въпреки интересните анализи за мен остава загадка защо не са разгледани и екранизации на самата „Антигона“, каквито има доволно количество, включително и телевизионни филмови адаптации и екранизации. Аргументи за тази липса можеше да бъдат дадени в обобщението към самата глава. И последно, не ми е съвсем ясно какво трябва да се разбира зад твърдението, че „проведохме хипотетичен структурен анализ“ (с. 104) на „Антигона“, както и на подбраните екранизации, което е довело до извода, че „парадигмата предложена от Сид Фийлд е подходяща, както като универсална база за създаване на сценарий от нулата, така и при екранизация на съществуващи драматургични образци“ (с.104). След като проведеният анализ е довел до съответните изводи и обобщения, за които са установени явни предпоставки, аргументи и доказателства, то той не може да бъде определен като хипотетичен. Тук, струва ми се, докторантът можеше да прояви повече увереност при представянето на постигнатите резултати.

В четвърта глава е разгледан българският опит в полето на адаптациите и екранизациите. Още в началото трябва да е обърне внимание, че основният източник на изследване е анотирната илюстрирана филмография „Български игрални филми“ в четири тома. Неправилно е отбелязано (за разлика от библиографската справка), че съставителството е само на Галина Генчева и че „четиритомното издание представлява капитален труд на авторката“ (с.105), тъй като специално на първите два тома водещата роля е на Петър Кърджилов. Пропуснати са енциклопедичните разработки на Александър Янакиев (самостоятелно и в научни колективи) и други източници, свързани с темата. Но така или иначе изданието, което е използвано безспорно е много изчерпателно.

Установено е, че „българските екранизации по пиеси за целия период на българското кино от 1918 до 1992 г. са 21.“, от които „в периода на държавната кинематография от 1950 до 1992 г. са продуцирани 18 пълнометражни игрални филма по пиеси“ (с. 105) изцяло на български автори. (с. 108) От наличните данни е направен извода, че може да се говори за „нисък интерес от родните кинотворци към театралната драматургия като източник на филмови сюжети“ (с. 107-8).

Смятам за коректно, че още в началото на тази глава се изясняват специфичния ѝ тематичен обхват и изследователски подход, което пряко кореспондира и с приносите на дисертационния труд:

„Пред вид факта, че екранизацията по пиеса не заема голям дял от българското кинопроизводство и не се създават произведения по значими в световен мащаб класически заглавия, липсата на други студии по въпроса, както и пред вид методологичния акцент на настоящата работа, интерес представлява не толкова пълното филмографско изследване на целия наличен материал, което би дало резултат в полето на кинознанието или история на киното, а съсредоточаване в методологичните похвати на някои от авторите, главно чрез запознаване с техния емпиричен опит на база личен контакт и провеждане на специализирани разговори.“ (с. 108-9) Адмиравам факта, че е направен и опит да се „пие вода от извора“ като се потърсят и запишат режисьори, които са работили точно в тази специфична ниша и то по български автори. Смятам, че това усилие трябва да бъде високо оценено, тъй като тези хора (Георги Стоянов, Константин Илиев, Никола Петков) са на сериозна възраст и най-вероятно е оползотворена последната възможност за професионални беседи с тях. Толкова много е пропуснато в годините по отношение на много колеги (не само творци, но и други професионалисти). Хубаво е, че са направени коментари и обобщения на самите интервюта, които са интегрирани в текста, а две от интервютата (с разрешение на авторите) са представени изцяло в приложенията, което е много ценно. На интервюто, за което няма разрешение за публикуване е отделено повече време за анализ, синтез и обобщения.

В последната подглава се представя сравнителен анализ на пиесата „Петрол“ и литературния сценарий на филма „Автостоп“ от Иван Радоев. Тук е използвана една изследователска находка - оригинала на литературния сценарий на Иван Радоев. Може би е хубаво да се потърси начин да бъде публикуван. Анализите в тази част са пространни, задълбочени и интересни.

За мен е важно да подчертая, че подбора направен от докторнта по отношение на тематичното съдържание на тази подглава в контекста на цялостното изследване позволява да се добие по-комплексна и пълна представа за националните ни достижения и постижения в областта на адаптацията и екранизацията на драматически текстове (пиеси). Четвърта глава според мен има най-сериозен приносен характер.

5. Оценка на получените научни и научно-приложни приноси

Приносният характер на дисертационния труд идва не само по линия на избора на толкова специфична тема и проблем, но и на по-широката рамка на самото изследване. Интердисциплинарният подход дава голямо предимство на автора, което добавя актив към научната и приложна стойност на изследването. Приемам приносите, за които се претендира.

6. Оценка на автореферата

Авторефератът съответства на съдържанието на дисертационния труд.

7. Критични бележки и препоръки

Повечето ми критични бележки са отразени т.4 и затова тук ще си позволя да обърна внимание на по-оперативни, но също важни моменти. И като препоръка се надявам да се направят съответните корекции. Ето тези допълнителни бележки накратко:

1. Форматирането на текста и финалната редакция имат нужда от още едно прецизно оглеждане – има разминавания между съдържанието като номера на страници и текста, технически грешки и т.н.
2. В целия текст цитирането не е направено напълно изчерпателно – има липсващи страници или пропуснати източници, например:
 - ✓ *„Аз искам да запазя верността към духа на произведението, което за мен бе по-важно от запазването на театралната му форма...“ казва Клер ... (с. 54) – но няма посочен източник на този цитат;*
 - ✓ *„Младежкото дръзновение, чистотата на младежкия порив, силата и себеотрицанието да осъществиш един свой стремеж – това е темата на сценария, това е обектът на авторовите наблюдения“ според неизвестния редактор, оставил своята анотация в архива на*

Националната филмотека.“ (с. 113) – в такива случаи се дава информация за архивния източник.

3. Онлайн източниците в библиографската справка не са изготвени според стандартите.
4. Има ненужни повторения, например:
 - ✓ Концепцията за трите раждания на драматургична творба на Николай Ламбрев-Михайловски е дадена едно към едно на две места – с. 33-4 и с. 53-4;
 - ✓ Структурната матрица/парадигма на Сид Фийлд е повторена като схема на страници 47, 63, 79.

8. Заключение

Когато става въпрос за дисертационни трудове в областта на филмовото изкуство, освен потенциалния научен и научно-приложен принос на изследванията за мен е особено важно да се оценят още няколко неща, сред които на първо място са смелостта да се навлезе в неизследвани или малко изследвани територии, способността да се създаде интердисциплинарна констелация от опорни точки на анализите, както и способността да се оценяват контексти и да се правят паралели не само в полето на изкуствата, защото киното е мощно културно явление с много широко влияние в много сфери на живота и трудно може да бъде разглеждано затворено в себе си.

Това ми дава основания да подкрепя Димо Димов и неговия дисертационен труд “От театрална пиеса към киносценарий. Адаптация на драматургичния текст.” и да гласувам с „ДА“ за присъждане на ОНС „Доктор“ по научна специалност „Кинознание, киноизкуство и телевизия“ в Професионално направление: 8.4 Театрално и филмово изкуство.

Рецензент: Доц. д-р Ирина Китова

04.09.2024

София

REVIEW

By Assoc. Prof. Dr. Irina Ognyanova Kitova, lecturer in Department of Television, Theater and Cinema, Faculty of Arts of South-West University "Neofit Rilski" – Blagoevgrad
Professional field of Theatre and Film Arts (8.4.)

for a dissertation on the award of an educational and science degree "Doctor"

Topic: From a theater play to a film script. Adaptation of the dramatic text.

Author: Dimo Penchev Dimov

Field of higher education: 8. Art

Professional field: 8.4 Theater and film art (Cinematography, film art and television)

Scientific supervisor: Prof. Dr. Stanimir Trifonov

Reviewer: Assoc. Prof. Dr. Irina Ognyanova Kitova

Department of Television, Theater and Film Arts, Southwest University "Neofit Rilski", Blagoevgrad

SUMMARY:

Brief biographical data

Dimo Dimov graduated with a bachelor's degree in Acting for Drama Theater (1994) and a master's degree in Directing for Drama Theater (1996) at NATFA "Kr. Sarafov". Already during his studies, he began performing on the professional stage, successively at the Theater "Adriana Budevskia" - Burgas, Theater "Bulgarian Army", Sofia, Theater "Racho Stoyanov" - Gabrovo. He has professional experience in the non-governmental sector and other fields, including in an academic environment as an assistant at NATFA and at SWU, as well as creative performances and awards in various theaters and productions not only in Bulgaria. He participated in a scientific-practical conference dedicated to the 80th anniversary of the birth of Prof. Dr. Georgi Bijkov, ed. SU "Kliment Ohridski" in 2020 and has two scientific publications on the topic of the dissertation work - the first in a collection of reports ("Collection "EDUCATION AND ARTS: TRADITIONS AND PERSPECTIVES") from ref. scientific-practical conference and second in "Kino" magazine, no. April 2024 - "Ivan Radoev. The play Petrol and the film The Hitchhiker".

General characteristics of the dissertation

The dissertation is structured in an introduction (5-32), four chapters (33-121), a conclusion with included contributions (122-125), a bibliography (126-131), a filmography (131-133) and appendices (134-180). The bibliographic reference is composed of "Cyrillic titles" - 101, "Latin titles" - 11 and "on-line sources" - 22. The filmography contains 44 titles. Two appendices have been added - an interview with director Georgi Stoyanov and an interview with director Nikola Petkov.

Relevance of the thesis

The development of technology, communications and the expansion of possibilities for the creation and distribution of films give additional incentives to creators and producers to look for intersections between different arts. And yes, although the "screening of a dramatic text" is a much rarer case in practice, "in the vast flow of world film production, it still numbers thousands of cinematic artifacts" (p.5). Thus, the topic and the research problem are definitely in line with the modern trends to dynamize film production in all genres and forms.

Contributions

The contribution nature of the dissertation comes not only from our choice of such a specific topic and problem, but also from the broader framework of the research itself. The interdisciplinary nature of the work is its great advantage, which adds an asset to the scientific and applied value of the research. I accept the contributions claimed.

Conclusion

When it comes to dissertation works in the field of film art, in addition to the potential scientific and scientific-applied contribution of the research, it is particularly important for me to evaluate several other things, among which the courage to enter unexplored or little-explored territories is the first and foremost, the ability to create an interdisciplinary constellation of research points of analysis, as well as the ability to evaluate contexts and draw parallels not only in the field of arts, because cinema is a powerful cultural phenomenon with a very wide influence in many spheres of life.

This gives me reasons to positively evaluate the dissertation of Dimo Dimov as a reviewer by voting "for" and recommending to the respected Scientific Jury to award him the educational and science degree "Doctor" in professional direction 8.4 Theater and film art (Cinema science, film art and television).

Date: 4/9/2024

Sofia

Reviewer: Assoc. Prof. Dr. Irina Kitova