

КИНО

3,50 ЛВ.

СЪЮЗ НА БЪЛГАРСКИТЕ ФИЛМОВИ ДЕЙЦИ

СОФИЯ ФИЛМ ФЕСТ



2
2006

60
ГОДИНИ СПИСАНИЕ
КИНО

В Дома на киното е като на кино!



ДОМ НА КИНОТО

ул. "Екзарх Йосиф" 37
тел. 9807838



КИНОТО В БЪЛГАРИЯ

60 ГОДИНИ СПИСАНИЕ „КИНО“

И списанието пътува... (от „Кино и фото“, през „Кино“, до „Киноизкуство“) / *Петър Кърджиков* 2

НОВИ КНИГИ

Това изтънчено удоволствие – питането („Кой живее в електронната къща“ – Владимир Игнатовски) *Юрий Дачев*..... 14

„Една чехкиня в София“ Книга за **Зденка Дойчева** *Людмила Дякова*..... 15

ПОДИР СЯНКТА НА ОБЛАЦИТЕ

Анкета: **Емил Пенев** 16

СОФИЯ ФИЛМ ФЕСТИВАЛ

Европейското кино между ада и рая
Ингеборг Братоева-Даракчиева 19



Ще снимам, докато изпусна камерата
(Една вълнуваща среща със сър Алън Паркър)
Виолета Зингинова 23

Търсачи v/s стратегии в новото руско кино
Геновева Димитрова..... 25

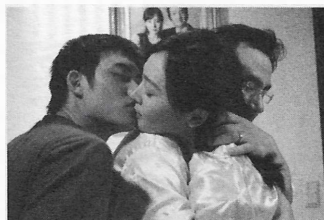


Ново актьорско лице в руското кино (Разговор с Евгений Пронин „Гарпастум“) / *Галина Николаева*... 28

Опит за фантастическа реконструкция (Разговор с режисьора „Първите на Луната“ Алексей Федорченко) / *Галина Николаева* 30

Новият фаворит на българската кинокритика
е Ким Ки-Док (Анкета на критиката)

Георги Ангелов 32



КИНОСЪБИТИЯ

Невидимите малцинства (Фестивал на новите емигрантски общности в България)
Зелма Алмалех 34

ПОГЛЕДЪТ НА РЕЖИСЬОРА

Безмълвният вестоносец / *Владимир Ангелов* 36

СВЕТОВЕН ЕКРАН

ФЕСТИВАЛИ

Майстори и дебютанти на Берлинале 2006
Калинка Стойновска 38



ТЕОРЕТИЧНИ ЕТЮДИ

Архетипът на Героя в киното / *Марин Дамянов* 42

НАШАТА ИСТОРИЯ

Анна Мей Уон – българският портрет на една китайска звезда в Холивуд
Ангроника Мартонова 47



МОИТЕ НАЙ-НЕОБИКНОВЕНИ АРТРЕШЕНИЯ КАТО ПРИМЕР ЗА РОЛЯТА НА КУЛТУРАТА В ОБЩЕСТВОТО

Рангел Вълчанов: „Чуйте собствения си глас“
Валери Петров: „Киното трябва да мирише на истина“
Никола Корабов: „Вие трябва да се реализирате тук“

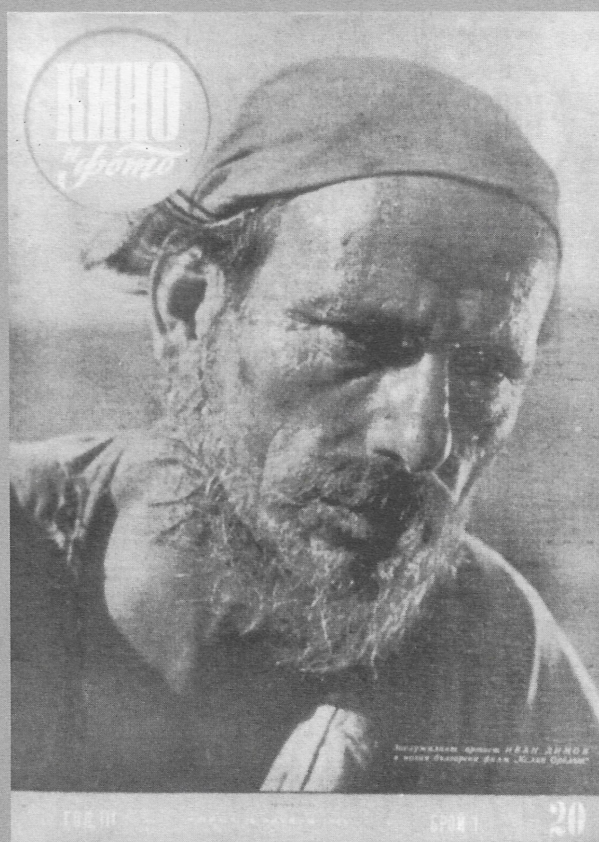
На корицата: **София Филм Фест**
кадри от „Стик № 3“ на **Ким Ки-Док**
и „АД“ на **Данис Танович**



60

ГОДИНИ

„КИНО“



От „Кино и фото“, през „Кино“, до „Киноизкуство“



Петър Кърджилов

Всяка годишнина е повод за известно стъписване, кратка пауза в неспирния ритъм на всекидневието. По цял ден си с някого, работите рамо до рамо, ала трябва да дойде кръглата годишнина на човека до теб, за да разбереш, че всъщност не си го познавал достатъчно добре... Така е при хората.

И при списанията е така – навярно защото не само са дело човешко, но и нищо човешко не им е чуждо. Те биват зачевани (с любов или сред грях), имат свой живот (по-продължителен или по-мимолетен), рано или късно приключват съществуването си... И списанията, и хората могат да бъдат купувани, опознавани, обичани, обругавани, пазени, изоставяни, бракувани, изхвърляни... Списанията и хората си приличат и по това, че се сещаме за тях, когато ни потрѣбват.

Списанията са като хората – съдбата им често е нелека и пълна с обрати. Дори след края на всичко онова, което лекомислено наричаме живот, те (списанията и люде-те) оставят следи, призвани да пренесат през времето посланията към бъдещето. В този смисъл списанията са пратениците на нашия свят към идното. В този смисъл те непрекъснато пътуват. Като хората!

За пътуването на едно списание – дълго, уморително, следващо винаги спокойните извивки по „трънливия“ път на българското кино, за плахите или уверените му крачки през годините ще се опитам да разкажа...

„Кино и фото“ – първата крачка

9.IX.1944 (дата светла за едни и мрачна за други) слага началото на поврат в българското общество. Очакван или неочакван, харесван или нехаресван, логичен или абсурден, ала осезаем, реален, коренен поврат. Една система (нормална, пазарна, плуралистична, демократична) бива заменена с друга (ре-

волюционна, планова, еднопартийна, тоталитарна). Повратът първоначално се изразява в смяната на речника и терминологията. Впоследствие – в смяната на собствеността. Накрая – в смяната на светогледа, на мисленето.

Тъкмо това „време разделно“ прави възможна появата и на първото българско изцяло държавно периодично издание по въпросите на седмото изкуство. На 20.II.1946 в София на бял свят се появява първият брой на **полумесечното списание за кино и фотокултура „Кино и фото“**. То се „урежда“ от „редакционен комитет“ с редактор Асен Бояджиев, има 16 страници и цената на един негов брой е 20 лева.

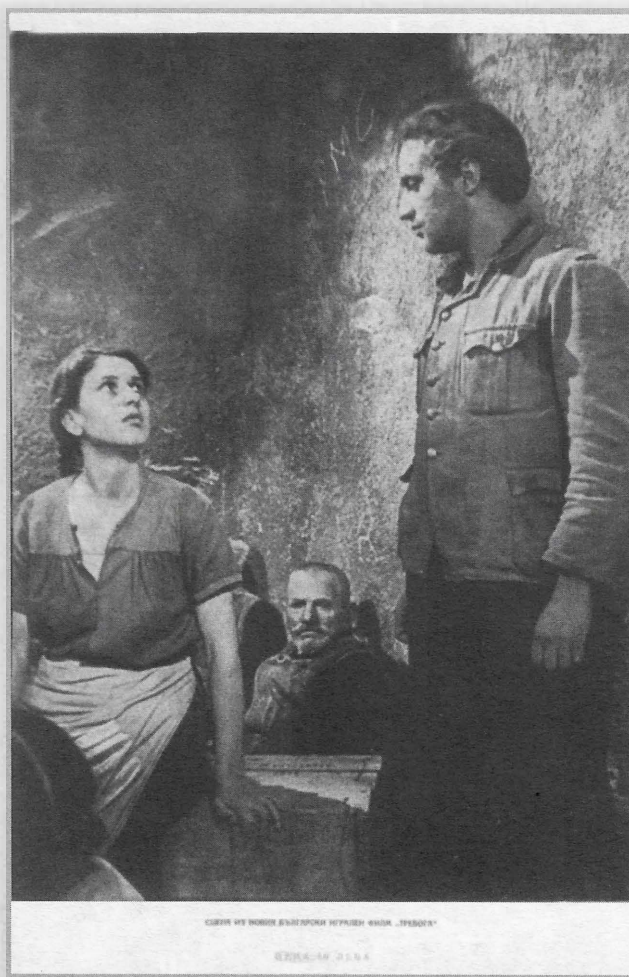
1946: Законът за кинокултурата

През 1946 излизат 14 броя от сп. „Кино и фото“. Тяхното съдържание

до известна степен се определя от линията, която неговите издатели оповестяват още в уводната статия на първия брой, озаглавена „Нашите задачи“: „Изкуството не е самоцел, а средство за познание и строеж на живота. Това е обективното. Изкуството може да отразява вярно живота, може да бъде творчески фактор при изграждането му. И трябва да бъде такова. И само тогава то е истинско изкуство.“

Рубриката, озаглавена „Творци на киното“ в първия брой, е посветена на американския режисьор Дейвид Уорк Грифит. След творческия му портрет, чийто автор е Георги Ст. Георгиев (дългогодишен фотограф, неподминат от изкушени-ята на киното), бива поместен есеистичният материал „Моят най-добър филм“, в който големият майстор споделя впечатленията си от своята най-славна творба – „Нетърпи-

Рангел Вълчанов във филма „Тревога“, режисьор Захари Жандов



мост“.

Под общото заглавие „Поглед назад“ е публикуван материалът „Рождението на едно чудо“. Посветен на бащите на кинематографа – братята Огюст и Луи Люмьер, той е своеобразен поклон пред делото на именитите французи. Друга голяма рубрика е „Международен преглед“. В този брой тя е изпъстрена с кратки съобщения из филмовия живот в СССР, Англия, САЩ, Франция, Италия и Германия.

Пъстротата на тогавашния роден кинорепертоар може да се улови най-отчетливо в рубриката „Филмите, които гледаме“. Прави чест на „Кино и фото“, че в нея то съумява да отдели подобаващото се предно място за излезлите по онова време (макар и малко на брой) български игрални филми – дело на частната инициатива.

Във връзка с репертоарната политика до обнародването на Закона за кинематографията от 5.IV.1948, с който кинематографичното дело в страната става монопол на държавата, ми се ще да направя някои пояснения. Близко четири години след 9.IX.1944 кината в България принадлежат на частни лица, макар че държавата в лицето на фондация „Българско дело“ регулира тяхната дейност, както и тази на частните филмопроизводители. Друг „надзорен орган“ (при това международен) е Съюзната контролна комисия (СКК) по спазването на примирието в нашата страна, която зорко бди и върху тази („целулойдна“) част от родния духовен живот. Не без нейна намеса непосредствено след „победата“ от разпространение са спрени германските, италианските и унгарските филми (люто заклеймени като „фашистки“). За попълване на зейналата празнина са извадени всички стари американски, френски, английски и други филми, чиито копия са се намирали у нас, трескаво се търсят начини за доставяне на нови заглавия от САЩ, Франция, Великобритания, но най-вече от СССР... Според киноисторика Александър Александров репер-

тоарът през 1945 е изграден от 316 заглавия („културни посланици“ на 11 страни), като повече от половината са американски, а 78 – съветски. Според други данни внесените от чужбина филми за същата година са само 111. Обяснение за това противоречие са множеството възобновени премиери на показвани в началото на 40-те години у нас филми, забранени впоследствие от цензурата.

От само себе си се разбира, че редакторите на „Кино и фото“ отреждат челното място в рубриката си на представителите на съветското кино. Сред тях са „класиките“: „Ние от Кронщад“ на Ефим Дзиган, „Великият прелом“ на Фридрих Ермлер, „Маскарад“ на Сергей Герасимов, „Двамата бойци“ на Леонид Луков, „Клетва“ на Чиаурели, „Каменното цвете“ и документалният филм на Александър Зархи и Хейфиц „Разгромът на Япония“.

Първата година от съществуването на списание „Кино и фото“ е и отрязък от време, който минава под знака на законодателни промени. През май Народното събрание приема закон, с който прожекциите на фондация „Българско дело“ се освобождават от „акциз, върхнини и всякакви други тежести“, а на 14.X.1946 (дни след обявяването на България за Народна република) в Държавен вестник е публикуван Законът за кинокултурата.

Законът за кинокултурата не е нито революционен, нито комунистически, духът му е градивен, а текстовете – смислени. В създаването му, започнало далеч преди 1946, вземат участие запознати с материята професионалисти – както кинаджии, така и юристи. Още в брой 13/1.XI.1946 списанието посвещава уводната си статия на събитието. Авторът ѝ Георги Ст. Георгиев не само разяснява някои от главите и членовете в Закона за кинокултурата, но и обобщава най-главното от съдържанието му.

Законът определя косвено и облика на „Кино и фото“ през новата 1947, която за изданието започва на

15 януари, когато излиза брой първи от година втора. В него вниманието привлича редакционната уводна статия, която прави равностойка на изминатото.

1947: Кадрите решават всичко

През нея списание „Кино и фото“ не се изменя и външно, и съдържателно.

След като със Закона за кинокултурата по-голяма част от правните взаимоотношения на родната кинематография биват регламентирани и „обществено-държавното начало“ става водещо, още по-блезнено излиза наяве проблемът за създаването на „високопрофесионални национални кадри“. Нарастащите нужди на държавното кинопроизводство поставят остро и въпроса за осигуряването на средни изпълнителски кадри. Ето защо в началото на 1946 е открит първият курс по кино-и фототехника при фондация „Българско дело“, а през октомври 1947 започва вторият. Ръководството на курса и преподавателите в него е поверено на Георги Ст. Георгиев (още през декември 1944 той бива привлечен за ръководител във фондация „Българско дело“, където скоро създава фотоотдел).

Второто направление, по което се тръгва в изпълнение на задачата, е изпращането на български студенти в чужбина. През 1947 за Москва заминава първата група. Сред тези „щастливи млади хора, които отговарят на всички условия за приемането им в учебните заведения на СССР, имат много добри проявления по специалността и са добри отечественофронтовци“, са сценаристите Христо Ганев, Анжел Вагенщайн, Бурян Енчев, режисьорите Борислав Шаралиев и Дако Даковски. Само след две години ще срещнем имената им в „Кино и фото“ като автори на статии или като създатели на първите игрални филми от онова време.

Кинообучението в България също продължава. Този трети път за създаване на национални кадри, използван десетилетия наред, придобива нов смисъл – преподавате-

лите вече са изявени и световноизвестни творци. Още през 1945 у нас гостуват братя Василиеви – създателите на „Чапаев“ (Сергей Василиев притежава и мениджърски опит – по това време той е художествен ръководител на „Ленфилм“).

През пролетта на същата 1947 година в България пристига световноизвестният холандски документалист Йорис Ивенс във връзка с проучванията си за снимането на филма „Четири народни демокрации“ (чиято амбиция е да покаже „новия живот“ в България, Полша, Чехославия и Югославия). В брой 8/1947 д-р Александър Тихов помества обширна информация както за режисьора, така и за интереса му към нашата страна, озаглавена „Йорис Ивенс, големият човек и кинематографист – между нас“.

Тези контакти дават своите плодове. На VIII МКФ във Венеция през 1947 България спечелва едни от първите си международни отличия в областта на късометражното кино. „Хора сред облаците“ на Захари Жандов донася Първа награда, а „Сватба на село“ на Стоян Христов-Доктора – диплом и медал. Отсега нататък има какво да се пише в списанието и за успехите на родното кино. И то го прави в бр.14/1947 с един вече приповдигнат тон в уводната статия, озаглавена „Указание, че пътят е верен“.

„Кино и фото“ продължава да бъде „уреждано“ от „комитет“, чийто редактор е Асен Иванов Бояджиев – журналист и културен деец.

Несъмнено ръководството на списание „Кино и фото“ си е давало сметка за политическите размествания, настъпили вследствие от смяната на властта. Тези промени обаче не настъпват за един ден. До 15.IX.1946 страната ни е все още монархия – с цар (макар и непълнолетен), регентство, многопартийно правителство (макар и на Отечествения фронт), с господаминистри и депутати. През 1947 обаче парламентарната опозиция е изгонена от Народното събрание, а малко след това и обезглавена (в пряк и преносен смисъл на думата) – лидерите ѝ са обесени, разстреляни

или хвърлени в затвори и лагери. На 4. XII.1947 Великото народно събрание приема новата конституция на България, която „укрепва правно народнодемократичния строй“. Което означава – играта на демокрация свърши! В края на същата година се извършва национализацията на индустрията, банките, вътрешната и външната търговия на едро... Променя се структурата на народното стопанство, българската икономика (а редом с нея и цялата страна) тръгва по пътя на социализма (каквото и да означава тази думичка).

1948: Законът за кинематографията

1948 година минава под знака на две събития, които из основи разтърсват българската кинематография.

Първото от тях е обнародването в Държавен вестник (бр.78/5.IV.1948) на Закона за кинематографията, който отменя изцяло Закона за кинокултурата. Основната цел на новия нормативен акт е юридически да закрепят тоталитарното начало в българското кино, да проведе пълна национализация в областта на кинематографичното дело... Всичко това става чрез трансформирането на частноправната фондация „Българско дело“ в държавното предприятие „Българска кинематография“ при Комитета за наука, изкуство и култура. Законът за кинематографията е действително революционен и комунистически – не случайно мнозина историци маркират с него началото на „социалистическото кино“ у нас (той бе изрично отменен едва през 2000).

Самите процеси са започнали доста по-рано и за някои от тях обществеността е вече осведомена и подготвена. Така например напътствията „да не се допускат на нашите екрани развращаващи и разлагащи западноевропейски филми, да се дава и в бъдеще решителна преднина върху нашите екрани на високохудожествения и социалистически съветски филм“, са вече почти напълно осъществени на

практика.

Редом с обявяването на съветските филми продължава и публикуването на обзорни статии за сътворилата ги кинематография, както и портрети на изтъкнати нейни представители. А уводната статия „Тежка загуба за световната кинематография“ (3/1948) е преклонение пред делото и паметта на починалия на 11.II.1948 Сергей Айзенщайн.

Най-интересният материал за западното кино през годината – „Новият реализъм и „италианската школа“ (4/1948) – е „нарочно“ написан за „Кино и фото“ от Алдо Вергано. Промененото отношение към американското кино се чувства и в заглавията „Холивуд умира“ и „Американската цензура коригира Шекспир“...

Всичко казано дотук определя 1948 година като преходна в развитието на списанието. В своите ранни три годишнини „Кино и фото“ е по-близо до наивните си, ала демократични предшественици от 30-те години, то все още е в процес на изграждане, на търсене на собствен облик. Но светът около редакцията трескаво се променя. Променят се и различните форми на общественото съзнание, възгледите, които обуславят идеологията на новия строй. В областта на културата и в частност на седмото изкуство най-яръкият обрат настъпва след Петия конгрес на партията и влизането в сила на Закона за кинематографията.

1949–1950: Чистки и премиери

Ярко доказателство за това са реорганизациите (чистките), които настъпват в списанието през следващите две години – 1949 и 1950. Най-ранната промяна може да наречем „кадрова“. От бр. 3/1949 нататък изчезва името на Асен Бояджиев, освободен със специално Решение заради „безпринципност, безконтролност“. В списанието според това решение са помествани „разлагащи писания, задоволяващи ограничената и отровена от влиянието на западния филм публика; списанието е било чуждо на проблемите на нашето киноизкуство.“.

По-нататък решението задължава ръководството на Кинематографията да мобилизира колектива за изпълнение на поставените задачи, между които и тази: **„да се преустрои работата на списание „Кино и фото“** с оглед то да добие нов облик и да стане фактор за превъзпитанието на кинопубликата, за разработване проблемите на нашето киноизкуство“.

От споменатия бр. 3/1949 до бр. 5/1950 изминава повече от година, през която в списанието не се обявяват имената на неговите издатели. Днес е интересно да узнаем кой е списвал изданието в този период на тежко преустройство. Според д-р Александър Тихов „Кино и фото“ тогава се ръководи от Лозан Стрелков, който е назначен за негов главен редактор. Той именно поканва и първите сътрудници на изданието: д-р Александър Тихов, Стефан Станчев и Мира Тодорова. Може да се каже, че тъкмо по това време се основава редакцията на списанието.

И до този момент по страниците на „Кино и фото“ се срещат гръмки фрази като „след дълга подготвителна работа приближава времето, когато „Българска кинематография“ ще пристъпи към изработването на първите български игрални филми – държавно производство“. Но след така конкретно формулираната повеля проблемът български социалистически държавен игрален филм става основен.

До 1.IV.1950 излиза само един игрален филм – „Калин Орелът“ (премиера – 20.III.1950), започнат като „частна“ продукция непосредствено след войната, впоследствие „национализиран“, „одържавен“ и идеологически обогатен (осакатен). Следващите два филма се появяват чак през 1951 – „Тревога“ (19.II.) и „Утро над родината“ (22.X.). Въпреки искреното желание на родните кинематографисти, въпреки усилията им, поръчението не бива осъществено, защото е нереално в самата си същност. Обективната действителност се оказва по-силна от субективните амбиции. Както всъщност винаги си е било.

Във връзка с поставените цели сред кинодейците настъпва оживление, което се пренася и върху страниците на „Кино и фото“ (през 1949 излизат 22 броя). „Раздвижването“ започва с бр. 10/25.VI.1949, с информация за започването (продължаването) на снимките за „Калин Орелът“. Заглавието „Надобър час!“ най-вярно отразява настроението, царящо в киносредите.

Повишаващите се градуси на този пропаганден „кипеж“, бележещи всъщност етапите на мъчителен производствен процес, на осеян с компромиси творчески път, все по-често „подпалват чергата“ (страниците) на „Кино и фото“: корицата на бр. 13/1949 отново е илюстрирана с портрета на Иван Димов – изпълнителя на ролята на Калин; материалът в бр. 19/1949 „По стъпките на „Калин Орелът“ ни осведомява, че са привършени вече външните снимки за филма; в „Актьорите за своите образи в „Калин Орелът“ (бр. 1/1950) Иван Димов и Петрана Ламбринова споделят творческите си проблеми... Най-сетне в бр. 6/1950 научаваме за тържествената премиера, състояла се на 20 март в кинотеатър „Република“ (бившето кино „Роял“ и днешния Театър на българската армия).

В бр. 7/1950 се появява и рецензия за филма, дело на Хаим Оливер, а в следващия списание „Кино и фото“ обявява първите Димитровски награди, връчени „за значителни постижения в областта на филмовото изкуство“. Брой 11/1950 донася радостната вест – от V МКФ в Марианске Лазне филмът се завърща с Почетен диплом (който не е никаква награда, а елементарна проява на любезност от страна на домакините).

Успоредно с тези съобщения списанието прави своите читатели свидетели и на проблемите, съпътстващи работата върху „Тревога“ – другата амбициозна постановка на игрален филм у нас. В началото е информацията на Ив. Иванджийски „Как се създава българският игрален филм „Тревога“ (бр. 15/1949), последвана от статия на д-р Ал. Тихов „Трудният път на „Тревога“ (бр.

22/1949). От корицата на този брой ни гледа познатото днес лице на режисьора Рангел Вълчанов.

„Кино и фото“ предоставя информация и за други български игрални филми. За тях споменава Дако Даковски в материала си „Български студенти в съветските киноинститути“. Бъдещият режисьор отбелязва, че неговите колеги от Факултета по кинодраматургия са представили като свои дипломни работи сценариите „Септември 1923“ (Анжел Вагенщайн), „Никола Вапцаров“ (Христо Ганев) и „Димитровград“ (Бурян Енчев). Даковски е още в Москва, когато в София вече се дискутира върху една отколешна мечта на родното кино – да се пренесе върху екрана героичният свят на „Под игото“.

Тези, които познават нрава на онова време, днес могат да благодарят на Бога, че с екранизацията на „Под игото“ се захваща Дако Даковски, един не само талантлив, но и достоен творец. Мъж с характер. А и на режисьорите Михаил Ром и Лев Арнщам – за добронамерените препоръки, дадени на Даковски при работата върху сценария, както и на Сергей Василиев – за непосредствената помощ по време на снимките, успели да съхранят „предумишления“ дух на „Под игото“, да останат верни на заветното от патриарха на родната литература.

От публикацията на Ст. Богданов „Българският киноцентър – насъщна национална нужда“ (бр. 13/1949) научаваме, че строителна бригада „Марек“ вече е започнала работа по изграждането на това мечтано от години съоръжение.

Актуална за времето си е и статията на Хаим Оливер „За нашата кинокритика“ (бр. 6/1950), провокирана от доклада на д-р Червенков пред януарския пленум, в който се повдига въпросът за критиката и самокритиката (по това време Вълко Червенков е вече министър-председател на България и генерален секретар на БКП).

През 1949 „Кино и фото“ сменя своя дизайн, нараства и обемът на списанието – страниците му стават

20, но пък намалява тиражът му. От бр. 9/1950 форматът ме се увеличава на 70/100/8, като се запазват двадесетте страници и новото „временно“ определение **месечно списание за кино и фотокултура**.

От споменатия бр. 5/1950 научаваме, че „Кино и фото“ отново се редактира от комитет, чийто главен редактор е Стефан Петров Станчев – поет, писател, дългогодишен библиотечен и читалищен деятел.

Оригиналните материали от този период се броят на пръсти. Но и те са посветени на „основната тема“.

Все пак се появяват и материали за филми извън съветската страна. Бива поместена статията на известния френски режисьор Луи Дакен „Киното и истината“ (5/1949) за филма му „Зазоряване“, информация за „Крадци на велосипеди“ на Виторио де Сика (10/1949), материалът „Зад кулисите на киноекрана във Франция“ (13/1949). Няколко публикации запознават читателите със започналата в САЩ „лов на вещици“ – „откъслекът“ от книгата на Гордън Кан „Холивуд на съд“ и статията „Нови киноартисти, обвинени в противоамериканска дейност“, от която научаваме, че в „черния списък“ са влезли вече и Чарли Чаплин, Фредерик Марч, Кетрин Хепбърн, Орсън Уелс, Грегъри Пек, Пол Робсън...

Равносметката на петилетката

През декември 1950 завършва петгодишният период, в който излиза „Кино и фото“. Това е добър повод за равносметка и тя е направена през месец ноември, когато се провежда голямо обсъждане на работата на списанието. Извадки от него биват публикувани в последния брой. Тонът е критичен, но с оптимистични отпътища: „Преди всичко редакцията си постави за задача да положи в основата на своята цялостна работа принципите на марксистко-ленинската идеология и ръководена от тях и от партийните документи на БКП, да води борбата на **идеологичния фронт** с партийно отношение към събитията и фактите в областта на киноизкуството и на нашата кинематог-

рафия...”

Пътищата, по които трябва да тръгне списанието, за да стане **боен комунистически орган на нашата кинематография** задължават „Кино и фото“ да „усвои като постоянен метод на своята работа критиката и самокритиката“; да стои по-близо до проблемите на производството в кинематографията; да „изгражда своето развитие върху съветския идейно-теоретичен и идейно-художествен опит“; да осъществява „жива връзка с народа“ и да води битка за социалистическия реализъм.

Днес, отдалечени през годините от този тъжен и, дай боже, отминал период, е лесно да установяваме нещата, да ги оценяваме, да ги критикуваме и дори да ги иронизираме. Но е и по-трудно, защото правим това от позициите на друго време. Все пак тази дистанция позволява да отдадем заслуженото на списание „Кино и фото“. За кратко време то успява да стане средище на националната ни кинокритика. Списанието не само съдейства за добрата квалификация на пишущите в него, но прераства в школа за оперативната критика и теоретичната ни киномисъл. Тогава, когато в България е абсурдно дори да се мечтае за изучаване на науката кинознание, върху страниците му правят първите си стъпки в тази област десетки млади журналисти и критици. Списанието става ядро на киноживота у нас. Около него се формира специфична творческа атмосфера, благоприятна за теоретически дискусии обстановка. То не е чуждо на проблемите относно бъдещето на седмото изкуство, търси корените му в изминалите години, стреми се да даде носително вярна оценка на настоящото кинобитие. В него за първи път се появяват информации и обстоятелствени анализи за първите, реализирани след войната, игрални и документални филми. „Кино и фото“ изпълнява своето предназначение. То насочва вниманието на обществеността към проблемите на седмото изкуство и по този начин провокира

и активизира българския печат, в който все по-често започват да се появяват материали за киното. Почти всеки вестник почва да отделя място за Десетата муза, привличайки и квалифицирайки по този начин десетки млади киножурналисти. Следвайки примера на списанието, останалите периодични издания също започват да поставят българските филми в центъра на своето внимание... Това не е малко! Затова и днес, когато разлистваме пожълтелите страници на някой по-овехтял брой от „Кино и фото“, нека след неминуемата иронична усмивка последва непринуденият дълбок поклон на уважение към този пионер, проправил навремето пътят на настоящето. Към него обаче предстои да бъде направена още една крачка – втората...

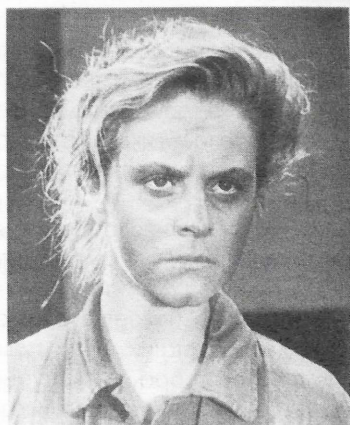
„Кино“ – втората крачка

От 31.1.1951 година списанието вече има ново название – „Кино“. Въсъщност то запазва своя формат (70/100/8), обем (18 стр.), тираж (3000), оформление, периодичност, ръководството си. Списание „Кино“ (изрично упоменато – „досега „Кино и фото“). Новото е, че вече го издава държавно издателство „Наука и изкуство“.

На преден план в дейността на сп. „Кино“ излизат материалите, които разглеждат „идейно-теоретичните“ и произтичащите от тях „организационни въпроси“. В началото на всеки брой се оформя блок от материали, посветени на тях. Най-характерните статии в превръщащото се все повече и повече от източник на познание в брошура за политпросвета списание са редакционната „Най-важната задача“ (3/1951), „Партийните документи – основно ръководство на Кинематографията“ (7/1951) от Ст. Станчев, „Бдителността – неотменим дълг на всеки патриот“ (6/1951), „Ленинското учение за изкуството“ (1/1951) от П. Матеев.

Съвсем естествено ударението пада върху „проблемите на родното кино“ (то, горкото, цял живот все

КИНО



ГОДИНА ПЕТАНА - ГОДИНА ЗА НАШО СЪЗДАНИЕ 5

КИНО



6

ГОДИНА ШЕСТА - ГОДИНА ЗА НАШО СЪЗДАНИЕ 6

КИНО



10

ГОДИНА СЕДМА - ГОДИНА ЗА НАШО СЪЗДАНИЕ 10

от проблеми си пати). От бр. 2/1951 се слага началото на полезна практика (продължена и до днес) – публикувани са откъси от сценария на П. Спасов и Г. Крънзов „Под игото“. В кн. 5/1951 пък е поместена част от литературната основа за „Утро над родината“, придружена от коментар на неговия автор, писателя Камен Калчев.

Най-много място обаче се отделя за втория български игрален филм „Тревога“, чиято премиера е на 19.II.1951. В бр. 5/1951 са обявени Димитровските награди за киноизкуство през 1950. Сред отличените са и част от творческия колектив на филма – неговият режисьор Захари Жандов, операторът Емил Рашев, композиторът Л. Пипков и актьорите Ганчо Ганчев и Стефан Савов.

Не закъснява и „интернационалното признание“. На VI МКФ в Карлови Вари през същата година „Тревога“ получава премията „Борба за свобода“.

Подобно представяне на филм (този път от създателите му) срещаме и в бр. 10/1951, отделил по-голямата си част за „Утро над родината“ (премиера – 22.X.1951). Камен Калчев в „За моя сценарий“, Антон Маринович в „От „Билет за републиката“ до „Утро над родината“ и Стефан Сърчаджиев в „За режису-

рата на филма“ изграждат колективния портрет на едно творческо усилие, като споделят радостта и тревогите си, преживени по изминатия нелек път.

1952: Постановление № 91

Отношението към „Тревога“ е показателно за творческата несигурност у тогавашната ни кинокритика, за липсата на критерии. По време на снимките Захари Жандов и екипът биват обвинявани в десетки грехове – неспазване на сроковете, надхвърляне на бюджета, неподготвеност на сценария, слабости в драматургията... Нормални „грешки на растежа“, съпътстващи всяко начало – бурно и емоционално в случая, но обусловени от мизерното техническо оборудване, милиционерския политически надзор... Скоро обаче идват държавните награди, „премията“ от Карлови Вари, „положителните оценки“ в московския печат... И сп. „Кино“ почва да дава „задан ход“! Редакцията му е принудена да се оправдава в уводната статия „Важни задачи“ (бр. 1/1952).

В същия брой е поместено обявление, че отпук нататък изданието прераства в „орган на Комитета за кинематография“.

Кахърите около споменатите филми, както и десетките организационни, кадрови, технологически, стопански и финансови трудности, които нашата кинематография тогава преодолява в „оперативен порядък“, са причините, довели до появата на Постановление № 91 от 31.I.1952 на Министерския съвет „Относно състоянието и задачите на българската кинематография“.

Цялата 1952 година минава под знака на тези „конкретни указания“. Дни след Постановление № 91 (на 24.III.1952) е премиерата на „Данка“. Страниците на „Кино“ отделят място както за посветените му рецензии, така и за отзивите на текстилни работници и трудещи се. В цели четири броя (1, 2, 3 и 4/1952) продължава обсъждането на „Утро над родината“. Разискват се всички компоненти на филма, а участници в дискусиата са неговите създатели, критици, творчески и организационни „работници“ от кинематографията. Публикувани са откъси от сценариите „Наша земя“ (1/1952) на А. Вагенщайн и Х. Оливер, „Песен за човека“ (2/1952) на Хр. Ганев, „Край Драва“ (3/1952) на Павел Вежинов и „Септемврийци“ (9/1952) на А. Вагенщайн.

Списание то отделя внимание и на останалите видове кино. Тодор

Динов в статията „За нашата мултипликация“ (5/1952) и отново той съвместно с Димитър Тодоров-Жарава в „Първият български куклен филм“ (7/1952) за първи път поставя сериозно някои от проблемите на тогавашната анимация. Поместват се и мемоарите на пионерите на нашето кино – Васил Генцов и Борис Грежов (абсолютно забравени и умишлено пренебрегвани до този момент от „редакционния колектив“).

Съдбовен момент в развитието на тогавашната ни кинокритика е появата на 16.III.1952 във в. „Работническо дело“ на статията „За романа „Тютюн“ и неговите злополучни критици“. Макар и отнасяща се за литературната критика и по-специално за някои публикации във в. „Литературен фронт“, тя не само бива препечатана в сп. „Кино“ (бр.4/1952), но и провокира редакционната бележка „Необходим изводи за кинокритиката“, излязла в същата книжка. В нея със самокритичен тон се заявява:

„Особено голяма отговорност за неблагоприятното в нашата кинокритика за филма „Тревога“ носи редакцията на сп. „Кино“. Тя стигна до погрешно тълкуване на филма... Вместо широко и радостно, с пламенно чувство на патриотична гордост да изтъкнем големите постижения на филма „Тревога“ като филм, който актуално служи на борбата за мир, ние поместихме статии, някои от които **явно носят порока на сектантщината, талмудизма и интелигентската вкусовщина...**“

Така, посипала главата си с пепел, покаяла се за пороците, презрела „талмудизма“ и „интелигентската вкусовщина“ (ама че думички!), редакцията на „Кино“ презглава се втурва да изпълнява стриктно и указанието да помества статии, публикувани в съветския печат.

На пръсти се броят материалите, посветени на западното кино – „Италианското киноизкуство се бори за живот и мир“ (3/1951) от Валери Петров, „Френският прогресивен филм се бори за мир“ (4/1951) от Борис Милев, „Борбата на японската прогресивна кинематография“ от Н. Стайков, „Френски-

те киноработници против войната в Корея“ (5/1952) от Луи Дакен, „И Великобритания под холивудска пета“ (8/1952)...

1953: Без Сталин по сталински

Новата структура на изданието (формат, обем, оформление) променя и цялостния възглед за неговото списване. По всяка вероятност това се дължи и на обновената редакционна колегия, в която влизат: Дако Даковски, Павел Матев, Яко Молхов, Богомил Нонев, Г. Стоянов-Бигор, д-р Ал. Тихов и Рашо Шоселов. Главен редактор е Кирил Войнов.

И през тези две години продължава традицията всеки брой да започва с уводна статия (авторска или редакционна), посветена преди всичко на важно политическо събитие, на „исторически“ партийен форум или решение, на сериозен кинематографичен проблем.

Продължава и начинанието да се публикуват сценарии за игрални филми в списанието, като увеличеният му обем позволява вече тяхното цялостно поместване. За две години излизат: „Септемврийци“ (1/1953) на А. Вагенщайн, „Без межда“ (2/1953) на Ст. Ц. Даскалов, „Калина“ (3/1953) на А. Каралийчев и А. Гуляшки, „Димитровградци“ (4/1953) на Б. Енчев, „Крайцерът „Надежда“ (6/1953) на В. Ханчев, „Те няма да минат“ (1/1954) на Г. Стоев и „Това се случи на улицата“ (8 – 9/1954) на П. Вежинов. В бр. 11 – 12/1954 е отпечатан за първи път у нас сценарий на американски филм – „Солта на земята“ от Майкъл Уилсън. По него режисьорът Хърбърт Байбърман реализира един от най-реалистичните филми в историята на американското кино, който през същата година бива отличен с Големата награда в Карлови Вари.

И все пак лицето на списанието придават неговите рубрики. Те са около десетина, някои фигурират в почти всеки брой, други се появяват спорадично. Редовните са „Теория на киното“, „Въпроси на кинодраматургията“, „Творческа трибуна“, „Критика и рецензия“, „Преглед“.

Рубриката „Теория на киното“ например очертава своите територии и с материали като „За изразните средства на киноизкуството“ (6/1953) от А. Маринович и своеобразния ѝ отговор „Още за изразните средства на киноизкуството“ (1/1954) от А. Вагенщайн, както и с превода на „За спецификата на съдържанието и формата в изкуството“ от А. И. Буров.

Въпросите на кинодраматургията най-остро вълнуват българските кинодейци. На тази тема и в „Кино и фото“, и в „Кино“ (по-сетне) са посветени десетки статии. От тях става ясно, че без добра литературна основа добър филм не става. В този смисъл съвсем не е случайно присъствието в рубриката на преводите от руски като „Типичното и конфликтът в драматургията“ (6/1953) от И. Масеев, „Литература и кино“ (4/1954) от Михаил Ром и „Беседа на режисьора със сценариста“ (8 – 9/1954) от Сергей Герасимов.

Разделът „Творческа трибуна“ събира в себе си огромна част от разноликите проблеми на всяко филмопроизводство, оголени и чувствени до болезненост у нас в ония ранни години. Актьори и режисьори, писатели и оператори, художници и композитори споделят разочарования и възторзи, опит и впечатления. Темите са пъстри, поставените въпроси – сериозни: за режисурата и актьорската игра в „Под игото“, за някои въпроси на цветния филм у нас, за езика в хроникалните и документалните филми, за изобразителното решение на „Песен за човека“, за фолклора и нашата мултипликация, за комбинираните снимки... Духът и дъхът на времето се усещат в дълбоко лични впечатления, споделени в почти изповедален стил от режисьора Д. Даковски в „Някои поуки от срещите със зрителите на „Под игото“ (2/1953), от актьора Иван Братанов в „За пръв път пред кинокамерата“ (1/1954) и от сценариста Павел Вежинов в „С повече обич към киното“ (5/1954).

Рубриката „Критика и рецензия“ се превръща в център на родната оперативна критика. Редом с изявените вече имена на П. Вежинов, д-р

Ал. Тихов, Б. Нонев, Р. Шоселов, в нея започват да се появяват (някои за първи път) и изявяват редица млади хора – студентите от Държавното висше театрално училище (ДВТУ) Неделчо Милев, Тодор Андрейков, Панчо Панчев, поетите Валери Петров, Александър Геров и Павел Матев, режисьорите Румен Григоров, Юрий Арнаудов, Генчо Генчев... Чувствително се оживява репертоарът, сравнен, разбира се, с предишните 3–4 години. За 1953–1954 излизат на екран пет български игрални филма, между които препоръчаният „филм за Септемврийското въстание от 1923 година“ – „Септемврийци“ (26.IV.1954) на З. Жандов и „историко-биографичният“ „Песен за човека“ (11.I.1954), посветен на поета Никола Вапцаров.

Увеличава се и броят на материалите за чуждестранното кино, публикувани в списанието. В рубриката „Преглед“ може да се прочете нещичко за творчеството на Чаплин (няколко материала от историка на седмото изкуство Жорж Садул), за френското кино, за филмопроизводството в Западна Германия, дори за Холивуд...

1954: Между порива и догматизма

През 1954 в сп. „Кино“ настъпват промени, повечето от които биват обявени още в уводната статия на бр. 1, озаглавена „Нашите задачи“ (автор Яко Молхов). Списанието за пореден път набелязва своите задачи: да разработва на първо място проблемите на българското кино, превръщането на изданието в постоянна и свободна трибуна за разискване на възникналите въпроси от страна на творците, опирание на творческата критика и самокритика, черпене от съветския опит, задълбочен анализ на излизащите на екран филми, поместване информации за „братските и прогресивни кинематографии от цял свят“...

Силно променен е съставът на редакционната колегия: Ал. Геров, Д. Даковски, Б. Делчев, Хр. Кирков, Я. Молхов, Х. Оливер, Н. Попов, Г. Стоянов-Бигор, д-р Ал. Тихов, Р. Шо-

селов, а от бр. 2/1954 сп. „Кино“ има и нов главен редактор – Яко Молхов. Мястото му в редколегията е заето от завърналия се след следването си в Москва киновец Александър Александров.

През 1954 в „Кино“ се появяват някои нови рубрики: „Бележник на писателя“, „Майстори на киното“, „Нови филми“, „Киновести“ и „Въпроси и отговори“. За редакционното желание да се откликне спрямо нуждите на една попроменена действителност красноречиво говори дори фактът, че успоредно с раздела „Критика и рецензия“ започва да съществува и този за „Нови филми“.

„Бележник на писателя“ е опит да се привлечат за сътрудници на списанието известни български литератори.

През 1953 сп. „Кино“ започва да публикува в края на последния си за годината бройт. нар. „филмопис“ (изключително полезна филмографска информация). Във „филмописите“ за 1953 и 1954 са изброени всички произведения у нас през периода игрални, хроникално-документални, научнопопулярни и анимационни филми. Посочени са дори чуждестранните продукции, озвучени на български език в Студия за дублиране на филми.

Само четири години изданието се нарича „Кино“, а колко голяма е разликата между първите и последните му броеве. Може да се каже, че както 1948 е година разделна за сп. „Кино и фото“ в прехода му от „издание огледало“ (което само отразява, без дори да коментира, закони и разпоредби) към политически активно издание, проводник на „идеологически задачи“, такава е и 1954 за сп. „Кино“. Съдържанието му постепенно се отърсва от шаблонната риторика и гръмките фрази, характерни за първите му две години. Повишава се професионалното майсторство на списващите го – от обучение в чужбина (най-вече от СССР) се завръщат млади киновеци, които не само активно сътрудничат на списанието или започват работа в него, но и които полагат основите на българ-

ското кинознание като наука. Желанието за промяна в обществения живот измества настрана жонглирането с кухи слова като партийност, народност и идейност... Издига се рязко културата на неговото списване. Все по-рядко се срещат невежи фрази и оценки. Увеличеното и започнало да се стабилизира национално филмопроизводство, излизането на съветското кино от периода на „малокартинието“ и появата на заглавия от западното кино променят българския екран. Това веднага рефлектира и върху страниците на сп. „Кино“. Там „нахлуват“ и се „разполагат“ удобно група млади хора, някои от които определят нивото на научната и критичната киномисъл у нас в продължение на близо половин век – Т. Андрейков, Н. Милев, Ал. Александров... С изброените рубрики се изгражда стабилна структура, списанието придобива постоянен вид, което не означава – консервативен и мумифициран. С две думи – промяната е видима!

Кълновете на честното, добронамереното и критичното отношение към творбите, на действително високите художествени критерии и задълбочените анализи вече подават своите плахи в началото връхчета. Между порива на пионерското начало и догматизма на настоящето се ражда новото качество на истината. „Времето искаше от нас да бъдем такива, каквито бяхме – споделя през 80-те Яко Молхов за ония години. – За всичко образеци беше съветското кино, подражавахме на списанието „Искусство кино“ и постепенно се изградиха нашите кинокритични кадри. Много от сега известните наши кинокритици дебютираха на страниците на „Кино“. Може да се каже, че киното си избра своите кинокритици, повечето от които идваха от литературата, от театъра. Едва днес идват млади критици, специално подготвени за кинокритична дейност.“

С брой първи на 1955 списанието се преименува на „Киноизкуство“. С това приключва дълъг, труден, трънлив път от развитието на изданието.

ТОВА ИЗТЪНЧЕНО УДОВОЛСТВИЕ – ПИТАНЕТО

Юрий Дачев

Кой живее в електронната къща“ се казва новата книга на Владимир Игнатовски. Питащото заглавие е винаги привличащо. Рисквата му страна е, че след последната страница на книгата читателят си го припомня, добавяйки друг въпрос: „Стана ли ясно, наистина?“ Всеки, който познава стила на автора, обаче знае, че книга на проф. Игнатовски не може да бъде път към единствен отговор. При този автор играта с въпросите, продължимостта им с нови въпроси е изключително увличаща. Той сам обича да се пита, предизвиквайки огромната си ерудиция и усета си за парадокси. И успява да посвети читателите си в това изтънчено удоволствие – питането.

Коя е електронната къща? Домът на Бил Гейтс, за който става дума в книгата, с всичките му чудесии, е един реален и краен неин образ. В книгата обаче съвременната електронна къща е очертана в много по-широки и проблемни граници. Като обиталище, в което се пресичат вродени желания (за защитеност, уют, самостоятелност) и неотделимите от тях разнообразни зависимости от материалното. Без да се стреми към скрупулозна историчност, книгата очертава една история на дома, подредена от различни негови измерения. „Домът като убежище“, „Домът като производствен център“, „Домът – публично и интимно“... Така в „електронната къща“ се „нанасят“ разнопосочни културни препратки. Привидно откъсната от всичко досегашно с техническото си надмощие, в погледа на автора тя разкрива стари конфликти и нови тирании. Владимир Игнатовски е от онези автори, които те въвлечат в наблюденията си без високомерието на посветения в темата. Няма опасност читателят да остане в „антре-то“ на интересни, но изложени със студена витиеватост тези. „Кой живее в електронната къща“ е от хубавите доказателства, че умното писане не е задължително неразбираемостта на писане. В тази книга се влиза със спокойствие, което не убива любопитството към идеите й. Прецизно структурирана, тя е и истински артистична. Усещането за артистизъм идва от умението на ав-



тора елегантно да сменя различните територии на своите наблюдения и да избира изненадващ ъгъл на сравненията си.

Съвременният свят е „неединен дом“ и с характерната си ирония проф. Игнатовски ни насочва към контраста между различни домове. Наглед цивилизационно несъвместими и все пак успоредно съществуващи в ерата на електронната къща. Всъщност най-увлекателните страници в книгата са именно онези, в които, вглеждайки се в контрастите, авторът споделя „смътните си предчувствия“ (така се нарича и една от главите на книгата). По-вероятно е в електронната къща да няма място за книги (от ония старите, с меки гланцови корици). И това ще бъде един от нейните големи недостатъци. Защото книги, като тази на Владимир Игнатовски, създават уют. От общуването с аналитичното и артистично писане. Можем да се радваме на този уют благодарение на издателя Валентин Траянов. Тъй че книгата е едно от утешенията, че в момента поне живот в къща като тази на Бил Гейтс не ни заплашва.

На премиерата на книгата си професор Игнатовски се зарече, че следващата ще бъде посветена на кулинарията. Радостно съобщение – след впечатляващото изследване „Кой живее в електронната къща“ авторът се връща към по-земна и обозрима територия за проучване. За което също трябва енциклопедични знания, чувство за мярка и хумор. Пак ще четем с апетит.

ЕДНА ЧЕХКИНЯ В СОФИЯ

Книга за Зденка Дойчева

Людмила Дякова

Още с разгръщането тази книга те привлича, създава някаква топла и интимна атмосфера и сякаш те предразполага: „успокой се и ме прочети“, защото, битувайки в сумбурния и суматошен заобикалящ ни свят, най-често пропускаме доста важни и интересни четива. А творбата на Григор Чернев „Една чехкиня в София“ (Книга за Зденка Дойчева) е точно такава. Дори оформлението на корицата – кадър от анимационния филм „Аквариум“, подсказва нейната многоплановост и закачлива предизвикателност.

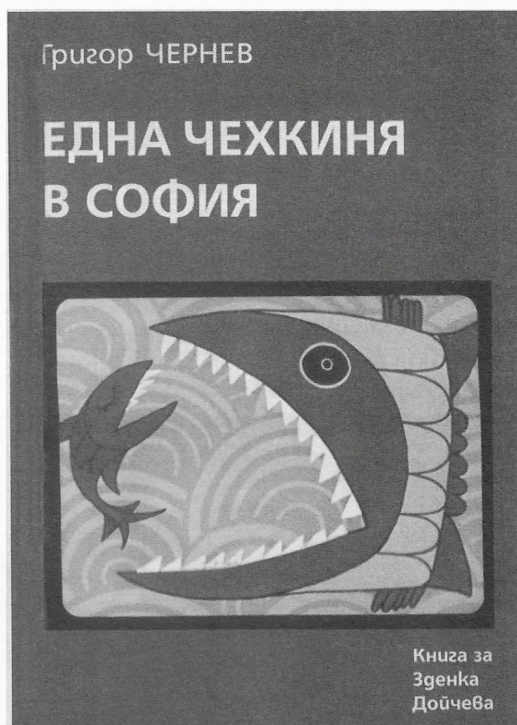
Всеки, който познава Григор Чернев като писател – тази е дванайсетата му книга – и активно пишец кино-критик, ще се съгласи, че стилът му е колкото сериозен, толкова и дяволит. Нотките на самоирония и весело намигване към читателя, така характерни за Гришата, превръщат и най-сложната материя в достъпно и комуникативно четиво.

Но да се върнем на „чешката следа“. За непосветените тя може да изглежда случайна, въпреки че книгата „Чешката следа у Вазов“ – 2001, показва сериозния и задълбочен интерес на автора в тази посока, а в предговора на „Една чехкиня в София“ Григор Чернев разкрива, че след „Един българин в Прага“ (Книга за Рангел Вълчанов) му е хрумнала идеята да напише книга за един чех в София, имайки предвид режисьора Иржи Менцел. Но като се знае, че нищо не е случайно и всичко се решава много преди да се случи – обект на книгата става натурализираната в България чехкиня, изтъкнатата в българската анимация режисьорка Зденка Дойчева.

И от трите книги е видно, че интересът на Григор Чернев към чешката култура, нрави и бит датира от много по-рано. Може би от първия прочит на Швейк, може би от многобройните пътувания, приятели и паметни срещи в тази страна, а кой знае, може би и от някое минало прераждане, ако се доверим на тази теория. Но случайно или не трите книги се превръщат в „малка българо-чешка трилогия“ – мост между култури, любопитен пътепис, забавно четиво с шеги и закачки на тема народопсихология, – двата народа осигуряват богат материал за хумор и ироничен поглед.

Но в книгата „Една чехкиня в София“ има и друго предизвикателство. Тя е посветена на творец от българското анимационно кино. Пишещите за анимация знаят колко трудно и отговорно е това и освен книгите по история и теория на анимацията на Красимира Герчева и Надежда Маринчевска, поне аз не знам за самостоятелна творба – портрет или монография, посветена на някой от тези бележити творци – създатели на известната по света българска анимационна школа.

По един много елегантен начин Григор Чернев хвърля ръкавицата. Книгата му няма амбицията да смайва с теоретични и критически анализи, но обрисувайки динамичната личност на Зденка Дойчева, нейното

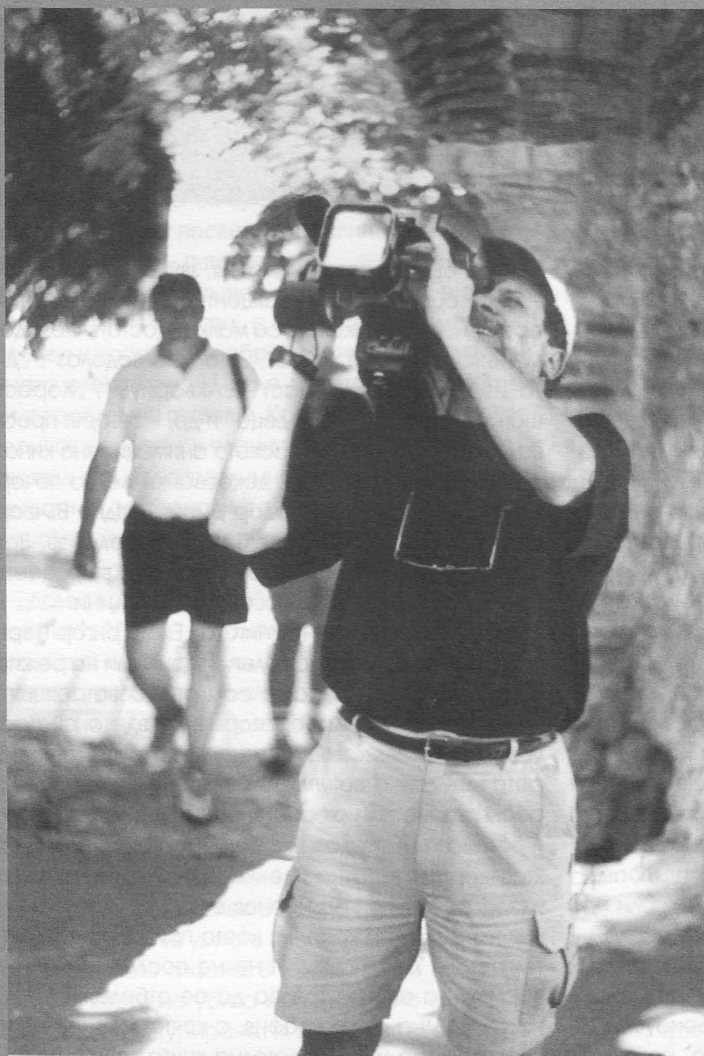


място в българската анимация, звученето на филмите ѝ – ярки, образни есета, акцентирани емблематичните сред тях, които никак не са малко. Достатъчно е да споменем: „Мишок и молив“, „Малкият водолаз“, „Дупката“, „Дресура“, „Страст“, „Аквариум“, „Хороскоп“, шапките за „Лека нощ, деца“ и др. – авторът проследява и историята на българското анимационно кино през различните му периоди, докосвайки се до почерците на видни творци като Тодор Динов, Радка Бъчварова, Стоян Дуков, Доньо Донов, Иван Веселинов. Защото Зденка е една от тях, активен участник в процеса българска анимация вече повече от 50 години.

В една от главите на книгата „Ехо“ Григор Чернев е предоставил думата на колеги и приятели на режисьорката, представяйки, както сам отбелязва, техния „поглед „отвътре“, от лабораторията, където рисуваните човечета оживяват...“. Така не само срихите към портрета на Зденка се уплътняват, но се разкриват и интересни зарисовки от самия анимационен процес.

Главата „Огледало“ фокусира критическия поглед към творчеството на Зденка Дойчева. Като съвместен изследовател Григор Чернев е събрал отзиви и рецензии на различни критици, което придава допълнителна тежест на книгата му. И не на последна място като заслуга на автора трябва да се отбележи пълната и изчерпателна филмография, с която тази увлекателна, познавателна и очарователна книга завършва.

ЕМИЛ ПЕНЕВ е завършил операторско майсторство в НАТФИЗ „Кръстьо Сарафов“ през 1979 година. Преди това е работил като асистент-оператор в студия за Научно популярни филми „Време“. От 1979 година работи в СИФ „Бояна“ като асистент и оператор. Оператор постановчик е на повече от трийсет документални филма, между които „Тишина“, „Три“, „Образи от Ориента“, „Аментатът“, „Благослов“, „Един киноман в началото на века“. Като оператор на камера участва в много чуждестранни продукции като: „Лунен татко“, „Версенжеторикс“, „Последният бей на Балканите“, „Заекът на Ватанен“. Оператор постановчик е на игралните филми: „Любовна терапия“ и „Хайка за вълци“.



По какви критерии избирате филмите, които снимате?

В нашата действителност рядко имаш право на избор. Предлагат ти и приемаш. Друг е въпросът какво мислиш, за какво си мечтаеш и какви са твоите предпочитания. На всеки се е случвало да отказва и на всеки се е случвало да го отказват. Някои колеги избират режисьора, тоест личността, с която ще работят, други избират сценарния материал. Еднакво важно е, но аз лично предпочитам да се разбирам с човека, с когото ще работя. Да имаме взаимни усещания, взаимни трепети. Било с думи, било без думи. Най-силното преживяване е в началото. „Започвам филм!“ – това е голямата емоция.

Какво е за вас камерата?

Камерата е само инструмент, каквито са чукът и длетото в ръцете на скулптора. Нищо повече.

А светлината, композицията, движенията, цветът?

Нашите занимания, така или иначе, се материализират, нещо се създава, видимо е. Затова харесвам тази професия. Светлина, цвят, движение, гледна точка – това са нейните компоненти. Въпросът е как ще ги организираш. Дали си майстор, или не. Стана дума за скулпторите. Те откриват време работят с едни и същи материали, но онова, което сътворяват, е толкова различно като въздействие. В нашата професия, за нашите занимания е важна преди всичко светлината. Операторското майсторство е визуално изкуство. Въпросът е как ще усетиш светлината, доколко можеш да я усетиш. Иначе Господ го е измислил – слънцето ни осветява всеки ден. И ние регистрираме част от онова, което Господ е създал. А ако можем не само да го регистрираме, а и да го пресъздадем, да го пресътворим, това е магията... Композицията, цветът, движението – това се учи, придобиват се навики, опит. Но в крайна сметка в основата на киното е драматургията. Тя е онова, което те подтиква да създадеш адекватната визия. Човек трябва да гледа, да гледа и да усеща. Да не се захласва, а да усеща.

Какъв е балансът между техническата и творческата страна в операторската работа?

Думата „баланс“ ме притеснява, защото в киното техника без творчество не може. Пак се сещам за скулптора, с неговия чук, длето и материал. Какво правим, ако го няма самия скулптор или ако е само обикновен изпълнител, това изкуство ли е? Тоест ние сме хем автори, хем изпълнители. Без техническото обезпечаване, което да използваш по-творчески или само регистраторски, по-свободно или по-стегнато, по-схематично или поразвихрено, не можеш. Това е въпрос на личен избор на оператора, посредством тези компоненти той се самоизразява. В крайна сметка балансът е въпрос на опит, но и на възможности, и на пари. Ако за един проект няма достатъчно средства, операторът може да познава идеално техниката, да иска да работи с най-добрата, но като няма пари, няма как това да му бъде осигурено. Възможно е една идея, ако е достатъчно силна, да се реализира и с евтина техника. Има такива примери – нисък бюджет, но добър филм. Както и обратното – висок бюджет, а слаб филм. Всъщност трябва да говорим единствено за професионализъм. Ето пример: всички сме шофьори, всички сме правоспособни, но една много малка част от нас са професионалисти. На професионалистите се гласува доверие да карат рейсове с по 60–80 човека. Те отговарят за техния живот. Професионалният шофьор на автобус носи 60–80 пъти по-голяма отговорност, отколкото шофьорът на лека кола. Тоест професионализъмът е преди всичко отговорност. В нашата професия няма място за любителство. Важно е как с тези средства, с този автобус, ще стигнеш от точка А до точка Б така, че пътниците (зрителите) да бъдат доволни от пътуването и то да им донесе положителна емоция.

Може ли операторът да спаси режисьорски гаф на терена?

Може, в даден момент, но за кратко. На всеки е простено – „бяла страница“. Тогава може да се под-

скаже някакво сполучливо решение и то да влезе във филма. Но тъй като говорим за професионализъм – режисьорът не бива да допуска гафове. Ако той не си води филма от край до край, операторът може да е изключителен професионалист, но филм няма да има. Какво от това, че операторската работа е перфектна? Не е коректно операторът да спасява режисьора непрекъснато. Дали е вярно обратното? Вярно е, но само при условие, че режисьорът има достатъчно технически познания. Но тогава операторът остава само регистратор.

Какво означава за вас „да уловиш неуловимото“?

Мога само да кажа как чувствам този миг – просто настръхвам. Сигурно не само аз го усещам така. Когато го „уловиш мига“ и го усетиш вътре в квадратчето, онемяваш и знаеш, че е станало. Казваш си: „Получи се, това е!“ Но за да се случи това, трябва да си подготвен. Да имаш сетива, изострени до крайна степен, и реакция.

Как се оформя тандемът режисьор – оператор, доколко е задължителен и не е ли по-любопитна случайността в тези отношения?

Не знам доколко е любопитна случайността, съдбата си знае своето. Любопитна е тогава, когато се получи добро съчетание, но, според мен, тандемът е абсолютно задължителен. Когато се съберат режисьор и оператор, ако не станат тандем, по-добре просто да не работят заедно. Операторите в този случай са в леко подчинена роля, защото нас ни избират...

Как възприемате негласния операторски девиз „Всеки дефект – ефект“?

Няма такъв девиз – това е само разговорен израз. Ако си професионалист, такъв девиз не съществува. Това може да се случи само ако режисьорът и операторът не работят като тандем. Професионалният оператор не може да се надява, че от дефекта ще стане ефект. Ефектът е нещо осъзнато.

Какво според вас е непрофесионално и недопустимо в операторската работа?

Вече казах – недопустимо е да си непрофесионалист. Нашата професия е отговорност. Въпросът е – готов ли си да я поемеш и да защитиш тази отговорност.

Какво е отношението ви към актьорите? Какво са те за вас – гравдивен материал, разглезени звезди или съмишленици и сътворци на изobraжението?

И трите. Само че при едно условие – да ги обичаш, да ги разбираш и това по възможност да е взаимно. Според мен, трябва да създадеш „уют“ и спокойствие на актьора, за да може да се разгърне в ролята, да даде максималното от себе си. Това често е свързано с операторски компромиси по линия на осветление, по линия на движението на камерата. Затова бате Димо беше велик. Защото той работеше за актьора, а не толкова за себе си. Защото през актьора се чете филмът...

Имате ли изобразителни пристрастия, които искате да заявите във филмите, които снимате?

Разбира се, че имам. Но ги подчинявам на сценария и драматургията, които от своя страна подсказват избора на светлинни решения, избора на техника и филмов материал. Но какво от това, че имам пристрастия, ако не съм убедил режисьора, че това са най-верните изобразителни решения за дадения филм? Ето защо трябва да сме тандем... Пристрастия може да имам и мечти имам, но когато се стигне до конкретния снимачен период, се задвижва една машина, от която аз съм само един елемент. Ако той не е на мястото си или проявява капризи, машината може да спре. Така че пристрастията са в началния период: в осмислянето на литературния материал, в разговорите с останалите от екипа. Тандемът се разширява... Задължителна е и връзката със сценографа. Ако той създава свой свят, а аз създавам мой и те не се срещнат, какво се получава? Иначе конкретното ми пристрастие се нарича импресионизъм. Пристрастен съм и към документалното кино. Най-вече заради хората, които срещам, и местата, на които попадам. Това е истинска-

та емоция, енергията, която ме зарежда.

Ходите ли на кино? Какви филми гледате? Имате ли предпочитан вид кино? А колега, от когото да се възхищавате?

Възхищавам се от Наско Тасев – той е над 70 години, но не изпуска камерата. Възхищавам му се, че докато диша, иска да държи камера. Вече споменах бате Димо. Радвам се на всички колеги, когато са успели и са направили нещо, което вълнува. Щом има емоция, значи всеки си е бил на мястото и е свършил своята работа.

Не ходя много на кино, не всичко харесвам и гледам избирателно, но когато някой филм ми хареса, го гледам и втори път – искам да разбера защо и как се е получило...

Как предпочитате да снимате – на лента или с дигитална камера, и защо?

Предпочитам просто да снимам... Радостен съм, когато държа камерата. Нямам предпочитания каква е тя. За мен е по-важен режисьорът, важни са общите ни усещания, тандемът. А той, както се разбра, става доста поширок – да не забравяме и драматургията, и художника, и актьорите...

Доколко интуицията и емоцията са важни във вашата професия?

Емоцията е изключително важна в началния период. След това те води интуицията, гледаш да задържиш емоцията и чак след това се намесва професионализъмът. Оттам нататък е само работа.

Обичате ли експериментите, или сте традиционалист при изграждане на изображението?

В съвременното кино, поне на мен така ми се струва, няма вече моди. Всеки филм е сам за себе си. Например постулатът „Догма 95“ определено ме притеснява. Не че имам нещо против камерата от ръка, но тя не може да се превръща в „догма“. Естетиката

на ръчната камера отдавна е позната, достатъчно е да си спомним стари хубави съветски и френски филми, но когато се издигне в догма, получавам световъртеж. Да ме прощава Ларс фон Триер, но не го харесвам. Така че – кое е експеримент, кое е традиционно кино, всичко зависи от основното: драматургията, разширения тандем...

Как гледате на метаморфозата на оператора в режисьор? Бихте ли направили този преход?

Нямам точен отговор. Ако толкова много ме влече режисурата, ще подкажа на режисьора и той, ако сме добър тандем, ще ме разбере. Ще ме допусне и до монтажа. Може да ме нарече редактор, може да ме нарече съмишленик, може да си помисли каквото си иска, но важното е да стане филмът. А иначе в историята на киното такива метаморфози има много – едни успешни, други по-малко. Аз лично засега избирам да съм оператор.

Мислите ли, че операторът е носител на авторски права?

В частта автор на изображението – да. Операторът постановчик, главният оператор носи цялата отговорност, за да бъде изображението адекватно на замисъла на филма. В този смисъл операторът е равноправен автор. Колкото до авторските права в нашата самодейна, непрофесионална държава се получи нещо много смешно. Преди да се приеме Закон за киното, преди да се направи профсъюз на кинаджите в онези години, когато бе разсипан Киноцентърът, беше приет Законът за авторското право и ние, операторите, слава богу, станаме носители на авторски права. Но този закон изпревари други задължителни нормативи. Според мен, първо трябваше да се направи профсъюз. Да се създаде един щогоде работещ Закон за киното. Да има база за филмопроизводствен процес. Ние нямаме процес, а се гордеем с авторство... Иначе дори в Европа много колеги едва сега започват да дебатираат по този въпрос. Операторът е автор, но у нас всичко е обърнато с краката нагоре.

Как според вас операторското майсторство се оценява от критиката – по света и у нас? Достатъчен ли е интересът към него?

Намирам, че има интерес към операторската работа от страна на критиката, но разбираемост на професията няма. Там, където се появи тръпка, където нещо е станало, често и авторът не може да обясни как точно се е случило. Лично аз не се притеснявам от това, че критиката не се занимава много с операторите, нека се занимава с филмите. Разбира се, там, където има процес, има и специализирани издания, занимаващи се с операторската професия. А у нас вие сте единственото списание за кино... Честита ви 60-годишнина!

Как гледате на обстоятелството да бъдете „наемник“ в чужди продукции?

В тези филми съм по-скоро изпълнител, а не автор, но съм благодарен, че така оцелявам. Благодарен съм за възможността да се срещам с чужди колеги и да се съизмервам с тях. Понякога добивам самочувствие, друг път страдам от чувство за малоценност. Благодарен съм, че работя с техника и ползвам техническа база, каквито нашите филми рядко могат да си позволят.

Какво ви зарежда с енергия за вашата работа?

Освен документалното кино има и едно специално за мен място в близка до София планина. Там се зареждам с енергия не само за работа, а и за живот.

Какви други предизвикателства обичате? Други интереси, хобита, фобии, мании?

Предизвикателства? Веднага се сещам за моя приятел Боян Папазов – всичко е любов. Всичко е любов, стига да можеш да я откриеш, да я усетиш, да ѝ се признаеш, в смисъл да приемеш, че съществува, и да я запазиш колкото се може по-дълго. Любов, надежда, вяра... и пак любов. Като „Пролет, лято, есен, зима... и пролет“. Всичко останало са фобии...

ЕВРОПЕЙСКОТО КИНО МЕЖДУ АДА И РАЯ

Ингеборг Братоева-Даракчиева

София Филм Фест е изключително амбициозно начинание. Една от сбъднатите амбиции на екипа му е членството в Европейската координация на филмовите фестивали – асоциация на 250 филмови събития от различен мащаб, обединени от идеите за защита и промоция на европейското кино. Фестът се присъедини към тази организация преди четири години и оттогава в програмата му има специален блок „Европейски екран“, а тазигодишното му десето, юбилейно издание може да се определи преди всичко като фестивал на европейското кино. Програмата „Европейски екран“ (двайсет заглавия)

се оказа сякаш тясна за качествените филми от стария континент и те „преляха“ към конкурсната програма, към галапрожекциите, към секциите „Балкански филмови срещи“ и „Режисьори във фокус“. Живото присъствие на легендите сър Алън Паркър и Фолкер Шльондорф от своя страна придаде допълнителен блясък на европейското присъствие. С най-новите им филми бяха представени и трима големи европейци в киното – Вим Вендерс („Не ме търси“), Ларс фон Триер („Мандерлей“) и Кшищоф Зануси („Персона нон грата“). Видяхме и „Ад“, френски опус на младия босненец Данис Танович, вдъхновен от проект

на покойния поляк Кешловски – доказателство, че европейската филмова традиция е достатъчно жизнена и отворена, за да интегрира творци от различни поколения и култури, без да губи идентичността си. Фестивалната програма ни убеди, че въпреки огромния откъдокеански натиск европейското кино безкомпромисно отстоява мисията си на изкуство.

Убеди ни и в друго – най-силната енергия, която в момента поддържа и обновява киното на стария континент, идва от периферията на Европа – от една страна, от най-северните ѝ скандинавски краища, а от друга – от най-източните ѝ пок-

„Мандерлей“, режисьор Ларс фон Триер



райнини. Силното представяне на Дания („Ябълките на Адам“, „Мандерлей“, „Мурк“, „Братя“), Швеция („Като в рая“) и Исландия („Тъмен кон“) бе симетрично повторено от впечатляващите изяви на Румъния („Смъртта на г-н Лазареску“) и Македония („Контакт“). Датската кинематография е може би най-динамично развиващата се напоследък европейска кинематография. Датският филмов институт и държавните субсидии за създаване и промоция на датско кино са решаващи за този успех, но не по-малко важно е изобилието от въображение и идеи, с които датските кинематографисти застават зад камерата. „Догма“-поколението, надраснало крайностите на младежкия си манифест, продължава да работи активно. Феновете на „Догма“ видяха на festa последните работи на някои от най-ярките му автори – режисьорката Сузане Биер („Братя“), Андреас Томас Йенсен, неин сценарист, съсценарист на Яник Йохансен в „Мурк“ и режисьор на забележителния „Ябълките на Адам“, Ларс фон Триер („Мандерлей“).

„Мандерлей“ е вторият филм от трилогията „САЩ – страна на въз-

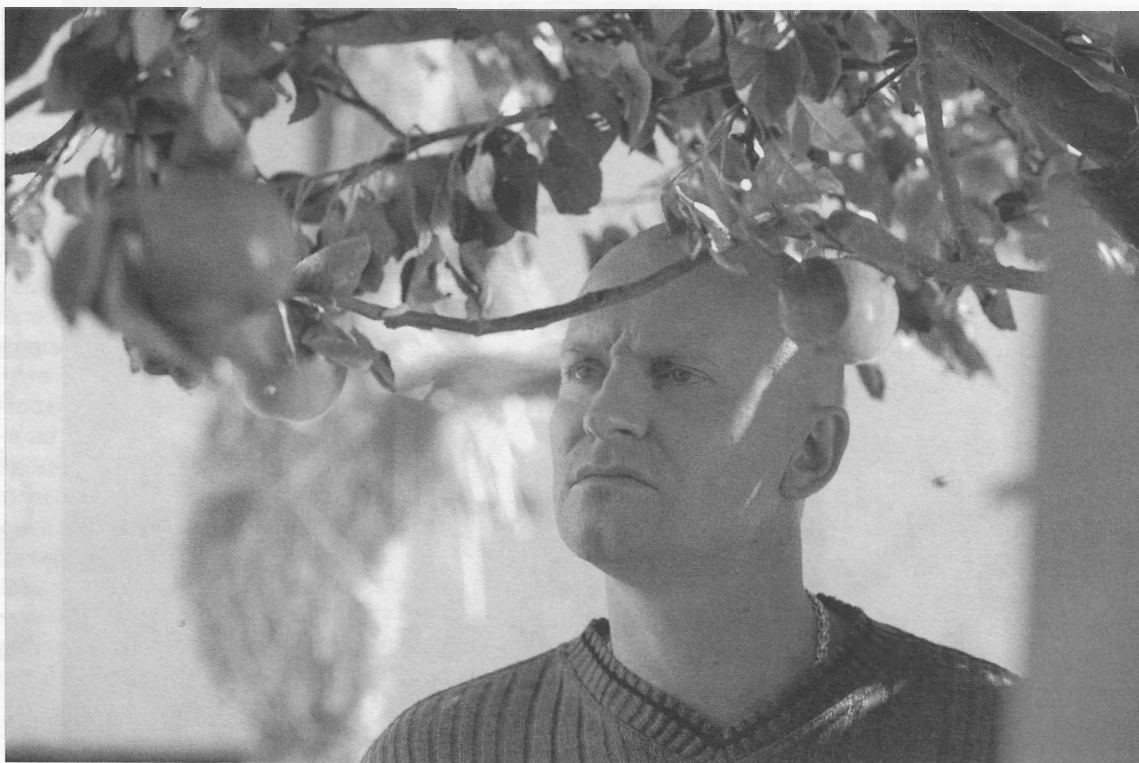
можности“. Безпощадно ироничен, дори саркастичен, фон Триер разказва следващия епизод от странстванията на добрата Грейс през американския Юг, във вече познатия от „Догвил“ отчужден стил „а ла Брехт“, но без да достига високия емоционален градус на първия филм от сагата. Брайс Далас Хауърд, сменила Никол Кидман в ролята на Грейс, присъства на екрана като бледо подобие на именитата си предшественичка, а режисьорът не се и опитва да превърне тезите

си в интригуващ филмов разказ. „Догвил“ въздейства, защото авторските позиции са „оживени“ от максимум актьорски психологизъм – „Мандерлей“ остава илюстрация на предпоставени съждения. Няма го дори шока от театралния стил на разказване, вече познат и очакван – налага се впечатление за вторичност. Фон Триер отново демонстрира недоверие към човешката способност за положителна промяна, отново го прави със скептицизъм, стигащ до мизантропия, отново нат-

„Ag“, режисьор Данис Танович



„Ябълките на Адам“, режисьор Андреас Томас Йенсен



рапва посланието, че хората не желаят да се ползват от правото си на свободен избор, а ако бъдат принудени да го упражнят – със сигурност ще изберат злото. Нито милосърдието („Догвил“), нито социалните подобрения („Мандерлей“) могат да облагородят човешката природа, напротив – те само влошават нещата. Светът, според фон Триер, е по-лошо място, отколкото можем да си представим – паноптикум на алчност, жесточение, насилие и предателство – същински ад.

„Ад“, френският филм на Данис Танович, поставя пръст в същата рана, но вместо да налага тези, различава съдби. Танович си сътрудничи с Кшищоф Пешевич, неизменния сценарист на Кешловски, за да осъществи идеята на покойния полски режисьор да „филмира“ ада. Сценарият е базиран върху описанието на втория кръг на ада, такъв, какъвто го е „видял“ Данте Алигиери – „тъжен приют на сластолюбците“. Младият босненец го пресъздава като трагична семейна история, опустошила съдбите на две поколения. „Ад“ е история за недоверие, лъжесвидетелство, отчуждение, жесточение, прелъстявания, изневери, предателства и всички останали смъртни грехове. Съдбите на трите сестри Селин (Карин Виар), Софи (Еманюел Беар) и Ан (Мари Жиле) и майка им (Карол Буке) са преплетени като кълбо от страсти, което не може да бъде различено, без да се скъсат тънките нишки, върху които всяка от тях крепи живота си. Селин се старее да бъде милосърдна и търпелива с парализираната им майка, Софи – да преодолее изневяратата на съпруга си и да заживее нов живот, Ан – да изстрада фаталния край на „забранената“ си любовна афера, но нито една от тях не може да се отскубне от ада на озлоблението. Тайната на миналото излиза наяве на финала – всъщност истинският престъпник е майката, съсипала живота на всички поради жестокост и неспособност да прощава. Превърнала сама себе си в безсловесен инвалид, тя не съжалява за нищо – гордостта, парализирала тялото ѝ, дър-

жи в мъртва хватка и душата ѝ – не допуска и най-малкия намек за разкаяние или опрощение. Софи, единствена от всички герои на филма, си задава въпроса, откъде идва адското опустошение в душите им, и сама си отговаря в прав текст – то е последица от загубената връзка с Бога. Пешевич и Танович спират дотук – те оставят героините си в ада на тяхното ожесточение, а липсата на катарзис е предупреждение за зрителите.

Подобна картина на ада като озлобление, предателство и липса на доверие предлага и Кшищоф Зануси в „Персона нон грата“ (копродукция на Полша, Русия и Италия). Главният герой на филма Виктор (Збигнев Запашевич) е бивш дисидент, назначен на посланически пост след победата на демокрацията. Въпреки успешната си политическа кариера той не може да надмogne ожесточението към бившите си врагове, днес негови колеги, настървено рови и в миналото на личните си отношения. Резултатът е – подозрителност до безумие, отравяне на спомените и старите приятелства, пълна самота и отчаяние. Дисидентът-герой от времето на „Солидарност“ е превърнал демокрацията в кумир, служил му е и в края на живота си плащ за това – остава изолиран, разочарован и неспособен да приеме действителността такава, каквата е. Всъщност Зануси се конфронтира с „ада“ на поколението, което противопоставяше на комунизма илюзиите си за демокрацията като земен рай, поколението, което изстрада политическите промени, но се оказа негодно да живее в реалността, извън затворения свят на комунизма. Зануси е категоричен – всяка дълготайна ненавист, пък била тя и към диктатурата, разрушава душата и живота на този, който я отхранва.

Киното на Източна Европа все по-сериозно говори за несбъднатите надежди на две поколения, объркали желанието си за политическа либерализация със стремежа към щастие. Младият чешки режисьор Петер Зеленка предлага добронамерено-комичен поглед към „ненуж-

ните поколения“ на посттоталитаризма в „С главата надолу“. Светът на Давид (Мирослав Кробот), мъж на средна възраст, наистина се е обърнал с главата надолу – животът му е минал в озвучаване на кинопреглед, отишли в небитието, заедно с режима, който са пропагандирали. Давид тайно е ненавиждал комунизма, но явно е печелил популярност, прочувствено огласявайки „успехите“ му. Днес той се оказва ненужен. Опитва се да си върне младостта и самочувствието с любовница на възрастта на сина му, но тя го употребява, в буквалния смисъл, като експонат за изложба на тема „близкото минало“. Абсурдното чувство за хумор на Петер Зеленка преобръща всичко на екрана „с главата надолу“ и така прави нерешимите проблеми по-малко абсурдни, дори поносими.

Румънският му връстник Кристи Пую обаче е безпощаден – разочарованието от промените, които не донесоха на посттоталитарна Европа очаквания социален и нравствен подем, се излива в зловещи краски в „Смъртта на г-н Лазареску“. Предполагам, че международният успех на филма (Наградата в програма „Особен поглед“, Кан 2005) се дължи не само на критиката на посткомунизма. Г-н Данте Лазареску (асоциации с Данте Алигиери и възкръсналия Лазар) слиза в кръговете на ада от отчуждение и липса на състрадание – този ад е познат на всеки съвременен европейец, независимо от това, колко добра медицинска застраховка има. Кристи Пую, в качеството си и на сценарист, избира ситуация, в която болен човек търси помощ в най-буквалния смисъл. Затова и отказът да я получи е толкова шокиращ. Отказват му я лекари, до един потресаващо млади, квалифицирани и огрaдени със съвременна техника – очевидно проблемът не е материален. Самият г-н Лазареску също не се оплаква от липса на пари, а страда и умира от самота, от това, че хората около него отказват да го видят като свой ближен, страдащ и достоен за внимание само заради това, че е човек. Мисля, че не само

Източна Европа има проблем с отчуждението. Затова и посланието на „Върви на Запад“ (Босна и Херцеговина) на Ахмед Имамович ми се стори твърде повърхностно и остаряло. Идеите на филма се изчерпват със заглавието – в Източна Европа хората са диви, жестоки и зли, а там, „на Запад“, има едни прекрасни страни, чиито граждани преливат от взаимна любов и толерантност.

Филмите от западната част на континента обаче говорят за друго. На София Филм Фест видяхме доста филми от Западна Европа, в които адът просто е просмукан в ежедневието. Колкото до прословутата толерантност – немският филм „Съмнението“ на Самир Насър я представя като една шумно декларирана привидност, готова да се срина в първия миг, в който се появи сериозна обществена заплаха. Тогава механизмите на следене и подозрителност се задействат със същата категоричност, с която преди това са били декларирани принципите на търпимост и мултикултурализъм. По-важно обаче се оказва друго – адът се появява, когато се стопи доверието, когато подозрението те кара да виждаш враг в най-близкия си човек. Ще си позволя да перифразирам един религиозен мислител, който казва, че на тази земя Вярата се проявява в отношенията между хората като доверие и вяроност. Липсват ли те – липсва вяра и в големия, в трансцендентния смисъл на думата. Върху напрежението между доверието и подозрението, между невинността и самообвиненията, се гради и майсторски конструираният датски трилър „Мурк“. Якоб (Николай Лие Каас) се отправя за своето разследване към градчето Мьорке, както всъщност е оригиналното заглавие на филма – на датски означава „мрак“. Търсейки причините за смъртта на сестра си, героият нагизва в мрака на ад, скрит под маската на благоприличието.

В съвременното европейско кино малкият човек обикновено обитава пространството между ада и рая. Маргиналните герои на братя Дарден, представени пълно с „Обе-

щанието“, „Розета“, „Синът“ и „Детето“, по правило са младежи, оперирани от критерии за добро и зло. Те престъпват нормите с потресаваща лекота, бих казала, дори с невинност. Деца на улицата, те имат една-единствена грижа – да оцелеят. Дори не би могло да се каже, че отхвърлят морала – те въобще нямат представа за него. Дарден обаче ги наблюдават търпеливо, изследват поведението им, в очакване да се яви и най-малък белег на осъзнаване. Ако зрителят издържи мудното действие, ще дочака и проблясък. Нещо ще се случи – злополука, изблик, заплаха, внезапна смърт, и героият ще се пречупи, не окончателно, не свършено, но ще започне да осмисля поведението си. Обратът настъпва по правило в последните кадри – Франсис ще изповяда извършеното убийство („Синът“), Брюно ще заплаче („Детето“) и филмът ще приключи. Няма нужда от повече подробности – достатъчно е, че у младия герой се пробужда съвестта, а това е първата крачка по посока към рая.

За рая мечтаят и на Изток, и на Запад – чехът Бохдан Слама („Щастие“) и шведът Кай Полак („Като в рая“, Номинация за „Оскар 2004“ за Най-добър чуждоезичен филм). През последните десетилетия европейското кино потъна в социална проблематика и натрапливо задаваше въпроса, как да се живее. Сега, макар и плахо, от екрана започват да се чуват гласове, които питат: защо да се живее. Отговорът – за да потърсим загубеното си отечество – звучи нееднозначно, според различните кинематографични традиции. Бохдан Слама ще го даде смешно-тъжно, по чешки, Кай Полак ще го потърси в способността всеки „да запее със собствения си глас“, а Андреас Томас Йенсен ще разкаже в „Ябълките на Адам“ абсолютно невероятна история за борбата между доброто и злото, смешна, поучителна и душеспасителна. Филмът на Йенсен беше безусловната изненада на фестивала – никой не очаква прост разказ за взаимоотношенията на човека с Бога, вместен между „Монти пай-

тън“ и Чарлз Буковски („Фактотум“). Хуморът в „Ябълките на Адам“ идва от несъответствието между онова, което сме приучени да приемаме като нормално, и онази преданост към доброто, която е единствената ни възможност да надскочим себе си. Селският свещеник Иван (Улрих Томсен) е така всеотдайно покорен на небето, има такава извънредна дарба да вижда право в сърцата на хората и така невероятно умее да възкръсва с душа и тяло след всеки опит да бъде унищожен, че зрителят се усъмнява в чисто човешката му самоличност. Може би лично Христос е поел малка енория, някъде в Европа, за да се погрижи за обладаните от най-опасните съвременни демони – тероризъм, нацизъм, спортно тщеславие, екологични заблуди? Андреас Томас Йенсен не издава откъде се е взел този негов герой, само намира към залата с абсурдното си чувство за хумор, че той може би има нещо общо с Източна Европа. Целта на Иван обаче е ясна – ни повече, ни по-малко да пресъздаде Адам и да го върне в рая. Съвременният Адам (Мадс Микелсен) е грубиян, неонацист, безхаберен темерут, който не може да понесе отговорност дори само за едно плодно дърво. Цената на завръщането му в рая е съвсем незначителна – да опече ябълков пай. За да може да я плати обаче, Адам трябва да сваля защитните си механизми, а Иван му помага – предлага му смъртта и възкресението си като трамплин за скок извън рутина-та. Адам му се отплаща с миниатюрен сладкиш, приготвен от последната ябълка, оцеляла от обруленото „дърво на познанието“, и застава редом за борба със злото.

Европейско кино отдавна чертае карта на ада – почти всеки нов филм прибавя към нея нови подробности. Най-новото поколение режисьори обаче плахо начева да прокарва и пътечки към рая. В млчанието, установило се на европейския екран след смъртта на Тарковски и Кешловски и след оттеглянето на Бергман, започват да се чуват тихи гласове, отправени към други измерения.

ЩЕ СНИМАМ, ДОКАТО

ИЗПУСНА КАМЕРАТА

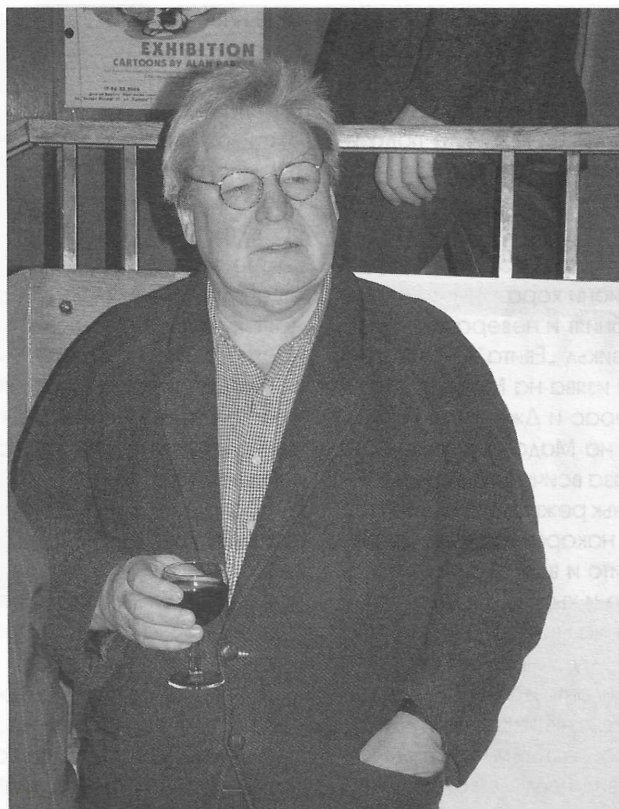
*Виолета Зингинова**Една вълнуваща среща със сър Алън Паркър*

Забележителният британски режисьор пристигна за първи път в България, за да бъде гост на 10-ия юбилеен София Филм Фест. Неговата програма беше осъществена с подкрепата на Британския съвет в София, който навършва 15 години от своето създаване.

Алън Паркър е роден на 14 февруари 1944 година. Започва кариерата си най-напред в рекламния бизнес. Основава рекламна къща с Алън Маршал и заедно заснемат повече от 50 рекламни клипа. Натрупва достатъчно опит и умение, които ще му бъдат много полезни, когато се захваща с голямото кино. Досега е реализирал 14 филма.

Първите му творчески опити са в литературата. Споделя, че не е имал намерение да става кинорежисьор. Но първият му филмов сценарий „Мелоди“, който е тийнейджърска мелодрама, му носи невероятен успех. С продуцент като Дейвид Пътнам и с музика на Би Джийз този филм триумфира по много европейски екрани.

Режисьорският му дебют в киното е през 1976 г. с гангстерската пародия „Бъгси Малоун“. Особено впечатление прави във филма 13-годишната дебютантка Джоди Фостър, която показва удивителен актьорски талант. Филмът печели овации след представянето си на Международния кинофестивал в Кан и събужда интереса на любителите на седмото изкуство. Две години по-късно Алън Паркър създава своя знаменит филм „Среднощен експрес“, който разтърси духовете в цял свят и премина с голям успех и по нашите екрани. Присъдените му „Оскари“ за най-добър адаптиран сценарий и за най-добра музика



са още едно доказателство за яркия артистичен талант на младия тогава режисьор и неговата гражданска позиция на творец, който смайващо автентично изгражда филмов свят, захранен от съвременната действителност.

Любимото кино на британския режисьор е „реалистичното кино с музикални елементи“. Себе си определя като реалист, здраво свързан с традициите на реалистичната английска литература. Кен Лоуч от години е негов идол. Силно е впечатлен и повлиян от неговото творчество.

Според Паркър във филма трябва ясно да се откроява позицията на автора, неговите послания към

хората. „Аз искам във всеки филм да има отражение на моята гледна точка към отношенията между героите...“

Уверен е, че изкуството трябва „свободно да изразява всичко... но да не се стига до разпалване на екстремистки политически и религиозни идеи“... Филмът „Пилето“, заснет през 1985 г., отново предизвиква огромен интерес. Тази дълбока философска драма разкрива жестоките и непоправими травми на ветеран от Виетнамската война. Специалната награда на журито в Кан е високо признание за този емблематичен филм на Алън Паркър, както и за блестящата актьор-

ска изява на Матю Модайн и Никълъс Кейдж.

Изключително богатият и многогранен талант на Паркър се откроява и в музикла за нюйоркските студенти „Слава“, в „Стената“ с великолепната музика на „Пинк Флойд“ и органично вплетените във филма анимации на Джералд Скарф, в „The Commitments“ с блестящи музикални интерпретации. Във всички тези филми ще открием съвършена творческа работа, която е породена от голямата любов на Алън Паркър към музиката. „Снимам музикални филми, защото много обичам и ценя музиката...“ Самият Паркър не е подозирал, че филмът му „Стената“ ще стане символ на промените в Източна Европа, отрицание на тоталитарните режими, вдъхновение за свобода на милиони хора.

Масштабният и невероятно живописен музикъл „Евита“ е бляскава актьорска изява на Мадона, Антонио Бандерас и Джонатан Прайс. С избора на Мадона режисьорът опровергава всички съмнения и упреци. С тънък режисьорски усет той успява да накара Мадона да работи упорито и всеотдайно, с много желание и хъс, за да извае сложен образ на Ева Перон.

Двамата му синове са професионални музиканти и са негови верни и ценни сътрудници. Композират музиката на последния му филм „Животът на Дейвид Гейл“, в който Кевин Спейси изпълнява ролята на активист срещу смъртното наказание.

За първи път на София Филм Фест бе показан музикалният филм „The Commitments“. За режисьора е било творческо предизвикателство да работи с тези непознати актьори – музиканти. Или както се изрази: „Звездите идват във филма с багажа си, а ако се създаде професионална среда, непрофесионалните актьори се отпускат и дават всичко от себе си...“

Паркър говори с въодушевление и за работата си с известните композитори Джон Уилямс и Питър Гейбриъл, които имат значим принос за чудесното звучене на музиката във филмите му. Той признава, че човек

с годините помъдрява, става по-аналитичен. Този гняв, който блика в първите му филми, сега би го укротил, би заменил черно-белите щрихи с много цветове, би вложил повече размисъл в творбите си.

Режисьорът се възхищава от творчеството на Милош Форман, изключително го привлича съвършенството, цялостната конструкция на филмите му, тяхната монолитност.

Вярва и се надява, че истинският диалог между западните и източните интелектуалци и кинотворци ще се състои сега, след настъпилите демократични промени в Източна Европа. „Барьерата е поднала и се откриват нови хоризонти за добро творческо сътрудничество, професионални взаимоотношения и общи проекти. В този смисъл кинофестивалите по света според Паркър са още една възможност да се опознаят културните традиции и ценности на различни народи, да се осмислят гледните точки на множество различни творци. Смята, че международните кинофестивали действат като противоотрова срещу господството на американското холивудско кино. Оценява високо Международния кинофестивал в Лондон, в който участват повече от 50 страни и се срещат много творци от цял свят.

В момента работи по проект за музикален филм и подготвя друг за руския космонавт Юрий Гагарин. Определя го като филм за съдбата на Гагарин и за бившия Съветски съюз.

Изключително толерантен към другите, всеотдаен към работата си, Алън Паркър заяви: „Ще снимам, докато изпусна камерата.“ Неговата невероятна творческа енергия е заложена и в оригиналните му карикатури, експозиция, която бе показана в Дома на киното и в Британския съвет. В тях ще открием непримиримостта му към алчността, предателството, измамите, господството на силните в Холивуд, фалша и лицемерието. Може би затова не е случайно, че много харесва „Конформистът“ на Бернардо Бертолучи.

Преди да задам моите въпроси към Алън Паркър, му представих с няколко думи списание „Кино“ като

единственото сериозно филмово издание, орган на Съюза на българските филмови дейци. Споделих и впечатленията си от разпространението на филмите му „Среднощен експрес“, „Мисисипи в пламъци“, „Пилето“, „Евита“ в България и огромния зрителски интерес към тях.

Сър Паркър, интересува ли ви високият боксофис на вашите филми и склонни ли сте да правите творчески компромиси, за да постигнете голям търговски успех?

Много е рисковано да се мисли само за това. Все едно да ходиш по опъната въже. Разбира се, никога не съм искал да направя филм за 10 души. По-скоро се стремя да разкажа увлекателно една история, която да достигне до максимално много хора, но това да стане със средствата на киноизкуството.

Как си представяте бъдещето на киното с развитието на новите технологии? Те вече изцяло са обсебили кинопроизводството и, естествено, и киноразпространението.

Новите технологии са удобни, практични. Аз също прехвърлям филмите си на DVD. Мога да си монтирам филма на компютъра вкъщи.

Но голямото кино, прожекциите в киносалоните са нещо различно. Там хората се събират, общуват по своеобразен начин, съпричастни са към това, което става на екрана. Може да не е комедия, може да е сериозен филм, но нещо като че ли във въздуха се наелектризира. Създава се невероятна атмосфера, неповторимо е!

Като режисьор с дългогодишен опит, познания и творчески успех, какво бихте казали на младите български кинотворци, вашият приятелски съвет?

Да не са обсебени от техническите средства, с които ще заснемат филма си, да са завладени от историята, която искат да разкажат, и да мислят за това, как да я разкажат, за да развълнуват повече хора. Но особената грижа трябва да бъде за художествената стойност на филма.

P.S: На сър Алън Паркър беше връчена Наградата на София за цялостен принос в киноизкуството.

ТЪРСАЧИ V/S СТРАТЕЗИ В НОВОТО РУСКО КИНО

Геновева Димитрова



„9-а рота“, режисьор Фьодор Бонгарчук

От три години насам руското кино ренанимира мощния си потенциал по световните фестивали. Показва различни ракурси, поетики и стратегии за успешни интерпретации на днешността през зигзазите на руската душа... Повечето от успешните филми са архаус – изваждат алтернативни, болезнени и автентични проекции на руското живеене, независимо дали са съвременни или ретро, дали са от „Сребърния век“ или от соца.

Отдругастрана, билдбордовете на руски блокбастъри заяляха Русия и страните от ОНД. Само през 2005 на екран излязоха „Турски гамбит“, „Статски съветник“,

„Статски съветник“, режисьор Филип Янковски



„9-а рота“, „Дневна стража“ (продължението на „Нощна стража“)... И би трябвало да са събрали завиден боксофис. Бях в Киев точно по време на премиерата на „9-а рота“ – смайваща мания, чудовищен PR, лудешки опашки в кината... Всеки гледаше и обсъждаше „9-а рота“. Подобна масова психоза съм виждала само в Москва за „Сибирският бръснар“ през 1998. Разбира се, за амбициозна филмова индустрия като руската създаването на ажиотаж около дадено заглавие е просто задължително. Друг е въпросът, защо се правят блокбастърите и къде отиват парите...

На X Международен София Филм Фест гледахме девет нови руски филма, разпилени из различните програмни сектори. Те събират любопитен и атрактивен образ на руското кино – по-любопитен и атрактивен откогато и да било на български екран през последните шестнайсет години. Успяхме да видим полюсни ракурси в кинематографичните търсения – от радикално естетския **Гарпастум** на Алексей Герман-син (голямата награда на Stella Artois), през експериментално-ироничния **Първите на Луната** на Алексей Федорченко, трагикомичния **Бедни роднини** на Павел Лунгин, носталгичния **Космосът като предчувствие** на Алексей Учител, драмите **Град без слънце** на Сергей Потьомкин и **По жътва** на Марина Разбежкина, до блокбастърите **Труски гамбит** на Джаник Файзиев и **Статски съветник** на Филип Янковски, както и за пореден път – полублокбастъра **Конник на име смърт** на Карен Шахназаров. И за първи път в такъв мащаб изскочи най-модният мотив в руското кино днес – т.нар. „нов патриотизъм“. С минимални изключения руските автори изглеждат още по-жестoko изпаднали в носталгия, отколкото в края на XX век – по младостта, по сигурността, по обезпеченото кино, по социализма дори... Откриваме я

често тази носталгия – като цитат, ирония, бягство... Но, за разлика отпреди няколко години, сега филмите са далеч по-изобретателни и изпипани. И показват, че компютърните технологии са ресурс за артистични експерименти не само при Сокуров.

В два поредни броя ще се опитам да обема най-новото руско кино (не само от каталога на МСФФ) през двете теми: *Блокбастъри – антиподи* и *Руската душа в жанрова алхимия*.

БЛОКБАСТЪРИ – АНТИПОДИ

Започвам с най-неруския тип кино. Мотивациите ми са четири: 1. в момента блокбастърът е на топа; 2. колосална е бездната между „9-а рота“ и „Статски съветник“; 3. Фьодор Бондарчук и Филип Янковски са приятели от деца, имат общ династичен и рекламен бекграунд, както и творчески проекти; 4. любопитна ми е ролята на Никита Михалков като киноолигарх.

Думата block-buster идва от Холивуд, разбира се, и означава бомба с особено голяма мощност. Ерго – така се нарича на кинаджийски жаргон хит с подобен бюджет, а най-вече – печалба. Първият руски филм, конструиран по жалоните на холивудския блокбастър, е **Сибирският бръснар** – т.е. налице е сърцераздираща мелодрама, разказана в два времеви пласта (1885-а и 1905-а) и в две държави (Америка и Русия), декорирана колосално с визия, масовки, звезди, схватки. В този контекст севписва и историческата трагедия **Романови – венценосното семейство** (2000) на Глеб Панфилов, посветена на последните месеци на император Николай II и неговите близки: от мъгълите притеснения в двореца до унижителното заточение в Тоболск и зверското им убийство. Филмът е по-скоро изкусно режисиран комикс, отколкото психологическа

драма. И Никита Михалков му е дал яко рамо. И макар „Романови...“ и „Сибирският бръснар“ да са монтирани от един и същ италианец, на никого не хрумна да погледне, камо ли да рекламира филма на Панфилов като блокбастър.

Понякога блокбастърът би могъл да се превърне в изкуство, но най-често – не. Както се случва прочее с „Турски гамбит“ и „Статски съветник“. Те са обединени от прозата на Борис Акунин, героя му Фандорин, продуцентската къща на Михалков Studio Trite и феноменалния им боксофис в Русия. Елиминираме нонсенса „Турски гамбит“. „Статски съветник“ на Филип Янковски (1968) е къде-къде по-важен. Който е гледал дебюта му **В движение** (2002, сценарист – Геннадий Островски, продуцент – Фьодор Бондарчук), неизбежно ще се стресне от новия проект на сина на Олег Янковски. „В движение“ е шеметно и забавно търчане из мегаполисна Москва подир безсънието на жълтата преса. Всекидневието на очарователно нелепия Саша (Константин Хабенски) са сензациите – снимки, компромати, пари... Всекинощието – еротични авантюри. А съпругата му го чака в луксозния си халат. Изведнъж обаче играчката става плачка – папарашки улов ожулва съвестта му, намесва се старо приятелство, проблемът „изневяра“ придобива политически привкус, а мафиот с лъснат череп (Фьодор Бондарчук) не дреме... И Саша си плюе на петите. Клипово динамичен, на места – декларативен, филмът е любопитен и с поколенската си визия за „новоруския“ урбанизъм, и с екзистенциалните дилеми, и с прекрасните актьори. Но макар и обилно награждаван, той проби само сред „златната московска младеж“, т.е. средата на Бондарчук и Янковски. И Филип се захвана с блокбастъра Статски съветник, потъвайки в края на XIX век, при

бестселърната крими проза на Акунин, кулоарните интриги на върхушката и... чичо Никита.

Филмът започва с губернаторско убийство във влак към Москва, извършено от трескав младеж с кинжал (Константин Хабенски) и завършва с московски взрив в хотел, а през двата часа и нещо на т.нар. действие млади анархисти, начело с героя на Хабенски, върлуват като терористи из Москва. През това време генерал Пожарски (Михалков) и детективът Фандорин (Олег Меншиков) се надцакват хазартно, за да се окаже в крайна сметка, че нямало смисъл. Те двамата са центърът на филма. Всичко останало е шарен миманс. Циникът-стратег Пожарски разкрива своите козове – той, разбира се, отъждествява себе си с Русия. Затова пък си остава енигма що за птица е този Фандорин...

Михалков присъства не само като продуцент и актьор, а и като „главен художествен ръководител“, т.е. глобален опекун на режисьора. С други думи, Филип Янковски е фантом, тъй като всичко – от шовинисткото послание, през атракционите и актьорската игра, до добрия саундтрак на Анри Лолашвили – е белязано от стила „Михалков“. Като лицедей обаче е неотразим.

След като той е опекун, няма как „Статски съветник“ да не стане блокбастър. И да не се съизмерва със „Сибирският бръснар“. Всуе – мащабният размах стига само до кухото дрънчане на „Конник на име смърт“, в чиито декори е сниман. Мнозина от хилядите, изгледали „Статски съветник“ в НДК, конвейерно се забавляваха. Не ги разбирам. Но пък Никита Сергеевич – да. Подарил си е блокбастър за 60-ия юбилей. Той ако не може, кой друг...

Затова пък **9-а рота** е катартично преживяване. За разлика от приятеля си Филип Фьодор Бондарчук (1967) дебютира късно, но с громовен блокбастър. Така най му приляга – клипмейкър, собственик на компанията Art Pictures Group, продуцент, актьор, режисьор, преподавател, телевизионер и ресторатор, синът на Сергей Бондарчук и Ирина Скобцева е сред най-енергичните, талантивите и независимите в руската аудио-визуална индустрия.

„9-а рота“ е първият руски филм за войната в Афганистан. Посветен е на Сергей Бондарчук. Сниман е пет години, а в основата му е реален исторически факт – забравените в афганските планини момчета от 9-а рота, пазещи тила на съветските самолети по обратния път към родината. Филмът излиза на екран през септември 2005 г. (месеци след премиерата на „Статски съветник“) и реализира рекорден старт в съвременната история на киноразпространението в Русия и страните от ОНД – боксофисът му за първите 5 дни е 220 202 829 рубли или 7 718 439 щ.д.

Момчетата от „9-а рота“ се бият яко, макар да не разбират защо трябва да умират по тези чужди чукари. Борят се докрай. Напомнят смелчаците от „Кавказки пленник“ на Сергей Бодров-син и „Война“ на Алексей Балабанов, но са повече и по-трагични.

За разлика от „Статски съветник“, в „9-а рота“ сюжет няма. Тоест има, но е движен от самите събития. Е, първата част в подготовителния лагер е въздълга, но после върхитат такива бесове, че дори ръката с пуканки на момчето пред мен застива.

„9-а рота“ е умопомрачително зрелищен филм. Сниман е с холивудски размах – хеликоптери, баталии, престрелки, спецеефекти,

потресен звук... Но, за разлика от американските военни образци, като „Апокалисис сега“ на Копола или „Взвод“ на Стоун, в „9-а рота“ няма водеща звезда – почти всички актьори са известни (Алексей Чадов, Артур Смолянинов, Артем Михалков, Фьодор Бондарчук, Константин Крюков, Иван Кокорин, Иван Николаев), ала играят на мускетарския принцип „един за всички – всички за един“. И са толкова живи и истински, че оментоват клиповата ярост и чутовния пукот. Лека-полека из екрана се провира деликатна лирична нишка – като препратка към епоса „Те се сражаваха за родината“ на Бондарчук-баща.

„9-а рота“ върхлита като мъгъща човешка канара срещу безсмислието на войната. Цапардосва идеологията на високомерното лицемерие. Взривява не само вражески бункери и тела, но и великоимперската днешна политика на Путин. *Не сме хора, а лайна* е вербален идеологически рефрен, препращащ към ролята на милионите в „новата руска общност“.

С дълбинното си хуманистично послание дебютът на Бондарчук-младши реабилитира храбростта на хилядите безименни младежи, изпратени на смърт в Афганистан в срамна война. Сритана като мръсен парцал в кошето на националната памет, сега тя изскача още по-зверски непотребна. Животите са похабени, а и в Афганистан, и в Русия е все така невестело.

За разлика от ерзацната блокбастърност на „Статски съветник“, „9-а рота“ е автентичен представител на най-неруския тип кино. При това – руски до ридание. И, за разлика от втория филм на Филип Янковски, дебютът на Фьодор Бондарчук кънти от кино.

(Следва)

МОИТЕ НАЙ-НЕОБИКНОВЕНИ АРТРЕШЕНИЯ
КАТО ПРИМЕР
ЗА РОЛЯТА НА КУЛТУРАТА
В ОБЩЕСТВОТО

6 уъркшопта & дебата

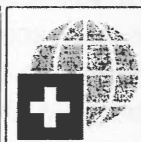
РАНГЕЛ ВЪЛЧАНОВ
ВАЛЕРИ ПЕТРОВ
НИКОЛА КОРАБОВ

СЪЮЗ НА БЪЛГАРСКИТЕ ФИЛМОВИ ДЕЙЦИ

за студенти от Националната академия
за театрално и филмово изкуство
„Кръстьо Сарафов“,
Софийски университет „Св. Климент Охридски“,
Нов български университет,
Югозападен университет „Неофит Рилски“,
Варненски свободен университет
и други колежи по изкуствата

С подкрепата на
Swiss Cultural Programme Bulgaria

DEZA
DDC
DSC
SDC
COSLIDE



PROHELVETIA
Arts Council of Switzerland

РАНГЕЛ ВЪЛЧАНОВ:

„ЧУЙТЕ СОБСТВЕНИЯ СИ ГЛАС!“

Да, наистина имам много награди, но не и „Златна роза“. Това няма никакво значение, защото имам такава теория, че изкуство, което печели почести, губи честта си. Разберете ме в най-добрия смисъл – обикновено наградите могат да разглеждат човека, да го подвеждат, да го карат да се почувства много добър и затова казват, че награденият първи филм означава, че ще направиш лош втори филм. Поради характера на нашата професия ние искаме да бъдем харесвани и сме суетни. Все едно че сме в някаква любовна игра и ако не ни харесват, започваме да капризничим. Не външно, а вътрешно. Някак се свиваме и преставаме да бъдем организирани и да имаме истински поглед върху света. Затова, ако нещо мразя, това са наградите. Ще ви кажа защо, като преувелича малко тази тема. Защиствам тезата на така нареченото преувеличение. И примерът, който ви давам, е преувеличен, за да бъде разбран по-добре. Дето казват: не става дума за салата, а за сас-лата, огромна сас-лата. Като е салата, не я виждаш. Та моят внук ми каза: „Вчера, деди, от гората излетяха седем риби, а пък други четири зелени отидоха да ги гонят горе към небето.“ Гледам го с недоумение и радост, а той: „Виж какво, всичко което е наужким, е най-хубаво, нали разбра, деди?“

Да, наистина е най-хубаво. Думата „наужким“ всъщност е детското начало, а пък това детско начало трябва да съхраним у себе си, и то най-много в изкуството. Тоест учудването от всичко. Да имаш учудване от съня, от шоколада, от това, че виждаш... истински да се зарадваш, а не да се мъчиш. Учудването като че ли е основа на много и много неща. А наградите, според мен, много или малко възпитават зле...

Иржи Менцел, когато получи „Оскар“ за „Строго охранявани влакове“ съвсем искрено ми каза, че този филм не е истинският и това, че го награждат с „Оскар“, е случайност. Филмът, разбира се, беше много добър, но той си имаше свои собствени съображения. „Още повече, Рангеле, много добре знаеш какви филми има в Чехия, ненаградени, например филмите на Евалд Шорм!“ Един Божий човек, пред когото и Форман, и Немец, и Менцел стояха с благопочитание, с най-дълбоко вътрешно въодушевление и респект към таланта му – всички знаеха цената му. Възможно е той да не я знаеше, но хората, които бяха наоколо, го усещаха и признаваха независимо от своята суета и

егоизъм. Може би се разхвърчах настрани, но започнахме да говорим за наградите. А това е въпрос на възпитание и собствено отношение, което вие самите би трябвало да си изработите. Без да нарушавате, разбира се, собствената си конституция – човешка. Дали сте агресивни или примирителни, дали сте раними или обратно, няма никакво значение.

Ще видите, че Валери Петров е един от тия хора „над“. Вродено скромният човек, като думата скромен не значи безхарактерен... И понеже си живеем в един затворен свят, ние се учим един от друг, гледаме кой какво прави и в зависимост от нашето си състояние си вземаме добрите или лошите неща. Повече добрите, поне така са ни учили, нали?...

* * *

Едно от нещата, които дълбоко изповядвам, е, че младите хора по принцип винаги имат право, даже когато грешат. Бъдещето е тяхно и това, което правят, всъщност е истинският прогрес. Забележете, само в младостта са ставали големите неща, а мъдростта след това ги е осъзнавала, формулирала...

И ако вие внимателно се вслушате в гласа си и определите вашия портрет за света, а не имитирания портрет за света, винаги ще имате право. Може би по тези причини аз не съм се занимавал с преподаване. Страх ме е да не би случайно да се опитам да манипулирам. Даже и сега, като говоря с вас, се страхувам да не би да ви отнема правото на вашия собствен поглед върху нещата. В този смисъл смятам, че по-хубаво е човек да споделя, отколкото да преподава... Аз мога да си говоря за съмнението, но не за истината. Така че ми се иска да ви чуя и като ви чуя, ще ми бъде по-приятно и по-лесно да говоря, а не да ви чета лекция или поучавам, защото не е възпитано. А сега, кажете, не се притеснявайте, преодолейте тази цивилизованост, макар че аз се намирам в низината или във височината на своите години. Искам да ви кажа колко е хубаво човек да има самочувствие...

* * *

Като правя филм, снимам някакъв епизод, дали имам усещането, че правя изкуство или просто някаква обикновена битова дейност? Като кажем „изкуство“... В „Немирната птица любов“ имам епизод, в който Ицко Финци се мотае в една лента. В момента той снима реклами. Питат го какво прави. „Ами занимавам се с изкуство!“ Рекламата се смята за висше изкуство, нали разбирате? Пак го питат: „А какво е това изкуство?“ И той започва: „Изкуството е...“ Знаете маниера на Ицко. „Изкуството е... изкуството е... хъм-мммм, хе-ееее, хъм-мммм, изкуството... Изкуството... де да знаех какво е.“ А героинята казва: „А пък аз ще ти кажа: изкуството е онова, което не се яде.“ Когато започне човек да дава определение на неща, които са непреводими, на такъв тип дейности, които не се поддават, според мен, на формулировки, просто е... Това са все неща в сферата на чувствено нерационалните. Изкуството, и то натам върви. Напри-

мер някой се опитва да обясни каква е механиката на смеха, кое е смешното. И в инвалидна количка, и с патерици обикаля около това, но не може да каже за какво става дума. Трябва да го преживееш!... Защото много е глупаво да изскубеш тревата, за да видиш как расте. Тя вече преставя да расте. Остави си я да расте... И, според мен, дейността, за която говорим, е нещо като любовния живот на човека. Започва от въздишките, от пикаещите очи, които гледат неясно, от думите казани – недоизказани. След това преминаваме в стихове и понеже и това не достига, преминаваме към музиката, започва и мънкане и всичко това се превръща в един свят, който не може да се формулира, а само изразява нещо като че ли извън него...

Ще отворя скоба. Илия Бешков казваше, че киното не е изкуство, а изотоп на изкуството. Много е грубо – казваше, – за да бъде изкуство. То е комбинация от най-различни елементи и тая комбинация има претенция, че е изкуство. Разбира се, той беше краен и преувеличаваше... Между другото, киното е доста груба работа. Груба като занимание, но от резултатите могат да се получат трепети, които да те подведат, че не е кой знае колко сложно. А това не е така. Например метафората, която в литературата лесно може да я изразиш, в киното не можеш. „Човек лети като птица“ – лесно му е на писателя, написал го е – колко е хубаво! А сега, я заснеми „човек лети като птица“? Идва ти наум – една птица лети, до нея човек маха с ръце, после пак кадър – птица лети и пак човек маха с ръце. И си казваш: „Тоя ахмак защо маха с ръце?“ Не можеш да го докараш до тая метафора, която много леко става с думите, а в киното е грубо. Друга истина е чисто професионалната дейност, където с вдъхновение, прозрение и майсторлък трябва да преодолееш тази грубост, да направиш голямото овладяване на пространството. Такъв прецедент в световното кино, според мен, е Фелини, който най-майсторски успя да овладее квадрата, да раздвижи по една питагорова теорема фигурите си в съотношение на звук, изображение, характер...

За себе си мога да кажа, че изпитвам страх, когато почвам да работя. Пълна каша е в главата ми и понеже знам, че е така, започвам да се разтрепервам и да се мъча да събирам отвсякъде аргументи, за да може да отложам малко още, за да ми дойде в акъла за какво става дума. Почвам сънища, почвам бръщолевения, четене на книги, тръгвам след някаква музикална фраза – дано хвана някаква идея. И виждам, че всъщност аз съм се мъчел, както казва Бешков, да събирам, от разни места да скубя разни възгледи, за да мога да го докарам донякъде. И разбирам за себе си, че правенето на кино при мен е свързано с добре направени компромиси...

* * *

На въпроса ви, какво става, когато приключат снимките и филмът заживее свой собствен живот... Когато се завърта последната ролка и се чуе и последната клапа „трак“, когато приключи и мишунгът и всичко е завършено, разби-

рам, че филмът спря, отиде си, той вече не е мой. „Ха честито“ – казваме и в момента се натъжвам. Защото знам какви хубави неща ми е донесъл – сприятелил съм се с хората, с които съм работил... Ние работихме навремето на любовния принцип, т.е. обичахме си работата и така и не разбирахме какви пари получаваме, дали ги имаме, пък май че и не получавахме. („Лачените обувки...“ беше трета категория – 1200 лв. Толкова получих, не ме интересува.) Искам да кажа, че не това е било важно. Важното е, че се разделяш с нещо си. И то започва свой собствен път, и ти започваш да гледаш какво си родил. А си го обичаш, мама му стара, понеже е твоето дете – може да е куцо, сакато, еднооко, но си го гледаш. Забелязал съм, че когато най-много нападат, най-много се заяждат с моето дете, то ми става все по-скъпо и по-скъпо. Казвам си, горкото, какво стана, че не можа да стане така, както трябва да бъде. И виновно ли е то за това?...

* * *

Ама каква радост съм имал от моите филми... Развил съм силно чувство за мазохизъм, много добре знам... Всеки човек обича майка си и баща си. И аз обичам мама и татко. Те са хора неграмотни, от село, аз ги водя на премиера на мой филм. Те са гледали само мои филми. Най-много три филма са гледали, повече не пожелаха да видят. Водя ги на премиерата на „На малкия остров“. Бях женен само от няколко дни. Жена ми имаше едни големи очи, две очи едновременно, от тук до тук – значи четири очи, и клепачите ѝ така се вдигаха половин час и падаха „как шорох ресниц“. С млечнобяло лице, беше много красива. Аз бях много влюбен и си бях изпочупил краката от спъване по нея. Пиших писма, все едно че съм пленник в Ленинград по време на блокадата. Жестока работа. Тя стоеше с една огромна шапка, като се оженихме, и мама стои, тя е като от земята направена, защото е селянка, и шапката на Саша, жена ми, стои над нея. Един фотограф снимаше и направи много голямо откритие – това лице бяло и това лице, на майка ми. Невероятно нещо. И те вървят достойно една до друга на премиерата. Свършва филмът и питам мама какво ще каже. Тя мълчи. А много е важно какво ще каже мама. После вика: „Е па...“ „Какво ти хареса?“ „Ами това водата дето шава, шава, като живо.“ Аз се изненадах: „А детето? А хареса ли ти как умират героите?“ „Кое да ми хареса?“ „Дето ги застрелват, дето умират героите.“ А тя: „Леле, майче, затова ли си учил? Как умират... ти да беше показал хората да се женят, да се кръщенят, па да пеят песни, па да си целинат ръцете. Я това разбирам убаво. А това, че ще умрем, я това го знам. Кажи ми как да живея.“ Искам да ви кажа, че това беше страшно респектиращо. После попитах баща ми за филма. Той каза: „Е, хубаво е.“ „Откъде разбра?“ „Така, като излизях, ония около мене викат „хубаво е“. Значи хубаво е.“ А майка ми: „Он спа през цялото време, ще ми вика убаво е...“ Баща ми, защото е уморен, заспа на филма, естествено... Та това е част от радостта, за която говорим.

Както и при „Слънцето и сянката“. Имах съмнения към тоя филм и продъл-

жавам да имам. Ние сме говорили с Валери, че този филм не успях да го разбера, макар че аз го правих, макар че получи много награди. А се оказа, че наградата си е награда, а твоето чувство си е чувство. А и публиката също като че ли не му обърна много внимание. Защото симбиозата между поезия и кино май че не стана. Минаха години и организирах прожекция в университета. Гледаха млади хора на вашата възраст и като започнаха да го дерат този филм, съсипаха го. И на мен ми стана страшен кеф. Най-после хората са разбрали филма. Оттогава, как да кажа, развих чувство на мазохизъм. Като не го харесват, и на мен вече ми е хубаво. Така че аз нямам много добри срещи с публиката, но имам много добър опит.

Много интересно, в момента, в който дойде публика и гледа филма, ти започваш да го гледаш с нейните очи. И викаш: „Леле, колко е лошо, леле, тука как не е станало... Ей сега това ще го отрежа.“ Не случайно Чарли Чаплин е събирал публика на филмите си, преди да ги пусне. По реакциите ѝ той установява къде точно е сбъркал... По време на снимане аз не съм много сигурен и гледам как реагират хората наоколо. Или шофьора, реквизитора гледам – не им е направило впечатление, и усещам, че май нещо не е наред... Актьорът, като играе пред камерата, иска да бъде харесван и в момента, в който свърши снимката, гледа оператора. Ако лицето на оператора е усмихнато, той се радва и играе... Бате Димо, бог да го прости, беше феноменален. Той го имаше това – запазеното детско, радваше се непрекъснато за разлика от други негови колеги, които гледат осветлението и пр., а не разбират, че ти установяваш контакт с човека отсреща. Като свърши кадърът, бате Димо отиваше: „Мама...“, целува го по челото, а те всички почват да се радват, играят и всички е както трябва. С лоши думи песни не стават...

* * *

За отношенията ми с актьорите. Дали познават сценария? Тези отношения са шарени, зависи от филма. Например в „Лачените обувки...“ не само не знаеха сценария, а не знаеха въобще за какво става дума. Това бяха мои хора от село – роднини, тетки, лели, стрини. Нощно време поливах нивите, а през деня се снимаха – през целия ден в жегата играеха хората. Питам ги: „Бе стрини, не се ли уморихте?“ Ония викат: „Как че се уморим. Да играеш цял ден, това какво е. Един път да се наиграеме, та ако може да ни омръзне.“ Та те дваисет дена играха. На такива хора какво да им четеш сценария, той ще ги натъжи и няма да може да изиграят нито едно хоро. Да не говорим за децата, за тоя тип непрофесионалисти... Големите хиени в американското кино, изработените актьори, с изработените методи на работа си подготвят ролята отдалече, намират начини да влязат вътре в манталитета, в характерите. Но даже и в големите образци на киното виждам кога актьорът не играе, а е в ролята си. В такъв случай историята става най-добре... Често крия сценария от актьорите, защото всеки иска да разбере колко му е ролята. И започват: „Ха-ха... той

има повече реплики от моите.” „Добър ден...” – започват да те ухажват и всеки дърпа чергата, виждайки себе си в цялата история. То е малко нечестно, но условията при нас са такива – срокове, професионална подготовка, така че май това е единственият или поне един от по-добрите начини за работа, според мен. Ако искаш да бъде теоретично подготвен, е добре, ама нещата са практически, мама му стара. Това се отнася за актьорите, виж за другия персонал не е така. При оператор, звукооператор и пр. нещата трябва да бъдат страшно изчистени. Даже правейки импровизация, те трябва да знаят импровизация от какъв характер ще направят.

* * *

Имам навика да снимам синхронно и най-внимателно прослушвам звука и много често си казвам – картината може да е много-добра, но, съжалявам, звукът е зле. „Ама чакай, знаеш ли как ми стана движението.” Не ме интересува, ще опитаме отново, ще направим така, че изображението и звукът да се покриват. Трябва да се разбере, че картината се състои не само от изображение, но и от звук. Борете се и се грижете за него. Ние отдавна не сме в ерата на нямото кино. Звукът има пристрастие, има обем, има характеристика, има цвят. Вие трябва да знаете цветовете на звука. И ако си възпитате ухото, може би ще откриете много интересни неща. Много ме е занимавала и паузата, т.е. мълчанието в киното. Намерено точно, то може би е най-звучното нещо.

* * *

Ще ви покажа епизод от „Бягство в Ропотамо”, един филм, който бе изяден от критиката от началото до края. Пък за мен това е едно от добрите ми деца, както казват, „сакатото”. По простата причина, че се върнах от Чехия и този филм не случайно се казваше „Бягство в Ропотамо”. Защото бягството като тема за мен е много важно. Даже като се вторача, пак по системата на преувеличението, бягството, изглежда, е едно от основните състояния на човека. Например плодът иска да избяга от утробата на майка си, детето иска да избяга от първите класове и да стане гимназист, гимназистът да стане студент, студентът иска да избяга и да стане научен работник, след това иска да се ожени, а след това да се разведе... Все да избяга от нещо, все да бяга. И всъщност той бяга, известно ви е накъде отива, има едно място, което се нарича Орландовци. Но какво да правим, това е измамата на бягството. Почваме отнякъде и се задънваме там. Така че този филм беше направен като опит да се върна към онова, което ние сме задънили в себе си, и да отида към по-пантеистични неща, като морето, въздуха, самотата. Да чуеш себе си, ако можеш, да си направиш иронията и да се подиграеш, ако трябва, да изпиташ някакъв сантимент, ако трябва.

* * *

Живеем много кратко време и искаме да кажем колкото се може повече неща. И май че нищо не казваме, като се забързаваме много. Има известна теория, че в малка държава като нашата, понеже нямаме възможност истински да разположим своите течения, своя символизъм, футуризм, дадаизъм и т. н., искаме да преминем през всичко по-бързо. Може би затова и в соцреализма искаха да вкарат всичко и изведнъж. И ако може да се каже едновременно. Да се изпеят всички песни едновременно, даже да ти се спукат жилите. Това е от чувството за нетърпеливост, че няма време, че ние трябва да застигнем някого, все едно че някой ни гони. Ама ние сами се гоним, изглежда. Тази припряност, специално за себе си мога да кажа, не ми даде много добри плодове. Защото жанрово съм се хвърлял от история в история, кои от кои все по-противоречащи си и непоследователни. Само от историческото платно винаги съм стоял настрана. Влизам в конфликт с монументалните платна по простата причина, че не мога да ги приема. Като че ли има някакво нечовешко мислене в тях. Всъщност може би съм един последовател на непоследователността. Това не е хубаво. Докато има хора, които си избират един камертон и си изпяват песента, а тук все да опитаме и това, и това, да не би случайно да сбъркаме...

* * *

Казвал съм го и друг път, че „Лачените обувки“ беше опит да изчистя съвестта си. Споменах ви вече какво казва майка ми – „да си целиват ръцете и да има кръщенета, да има сватби и хората да пият, да ядат, да се веселят“. Това е единият мотив за този филм, който във времето зрееше в мен по един особен начин. И тъй като, когато снимам, съм в кошмарно състояние, по време на снимките на „Слънцето и сянката“ също не можех да спя. И слънцето още неизгряло, отидох да се разходя по брега, дано ми дойде акълът, като че ли акълът ще ти дойде, като се разхождаш. По едно време пристигнаха два камиона със селяни, плажът пуст, защото хората спят, това е курорт. Тези селянки и селяни си запретнаха полите, крачолите, ръкавите навиха, нагазиха във водата и знаете ли какво изпяха? „Горо ле, горо зелена“. И слънцето изгряваше. Това ме порази. Аз се занимавах със спасението на света от атомна бомба, а те пеят „Горо ле, горо зелена“. (Нямат песен за морето, а са се обърнали към морето...) Това нещо още повече ме хвърли към село и към целуването на ръце. Тогава всъщност написах сценария с чувство за вина. При това разбрах, че не съм добрият син на своите родители, на своето село, а по някакъв начин съм избягал от тях. Оставил съм ги. И макар че те ме гледат с доброта и снизхождение, дълбоко в себе си усещах, че аз съм ги напуснал вече... Ние си говорим за глобална психопатология или за драматургия, която се смесва, или пък не се смесва. А като се върна в село, започват да ми говорят: „Ето, картофите сега... всичко е станало на...“ Започвам да сравнявам средствата на кинодрама-

тургията с тия думи, с ръждивите гласчета на децата, които пеят около биволи-те, и сърцето ми се обръща. И разбирам колко по-велики неща ми съобщават те. От тези хора телевизията, изкуството – официалното, не се интересуват. Те сами са си направили собствен микроклимат, в който живеят, един патриархален бит, в който по друг начин възприемат света – не с фукня, а с някакво знание. Просто така, естествено. Тогава почувствах, че моето възпитание и моето образование не са много верни. И като акт за извинение направих „Лачените обувки...“, който е особен поклон към това, което съм преживял в моето детство, което е почти биографично. Но, разбира се, в художественото произведение историята е нова. Та това бяха „Лачените обувки...“. Аз не съм се интересувал как ще го приемат, а имах нужда да се извиня на моите тетки и стрини, на мама и татко. Да кажа: „Много лош човек съм, извинявайте много.“ Това нещо не можа да го разбере нито художественият съвет, май че и публиката не можа да го разбере, това си го знам само аз. Това извинение доста скъпо ми струва, но си казвам: какъв лукс, какъв аристократизъм, правих си кеф на душата по някакъв начин...

* * *

Може би ставам нравоучителен, но, моля ви се, много е важно да имате собствена история и собствени гласове. Всеки има собствено отношение към някого или е безразличен – трябва да го осъзнае.

Както и при драматургията – трябва да се знае всеки пункт в нея, от какъв вид е. Дали има странстващ герой, какъвто е Дон Кихот. (Той е типичен странстващ герой, който в своето странстване се докосва до неща, от които ние разбираме неговото светоусещане.) Като правиш своята драматургия, лесно можеш да се изправиш на нокти и да кажеш: „То после ще ми дойде.“ Като че ли това е мензис – ще ти дойде... Казвам ви, изберете вашата собствена структура. Тя може да е мърлява, нескопосана, може да бъде отпусната, недисциплинирана даже. Но чуите си гласа! Истински. Затворете си очите и чуите! Тогава може би ще намерите истинския път. Може да обичате страшното, смешното, парадоксалното, печалното, символичното, ритмичното, неритмичното... И даже ако имате усещане за безсмислие, осмислете безсмислието. То също има своя физиономия. Но във всичко трябва да чуете себе си. (Това, което ви говоря, възприемете го като нещо чуждо, което не ви интересува, но ви давам само пример вие да чуете гласа си, а не да ме чуете мене.) Ще чуете и много други хора, които воюват за собствения си глас.

Искам да подчертая, че в съвременния комуникативен свят, който е агресивен с клипове, с Азиси, с какво ли не, вие би трябвало да имате селекционно чувство, за да защитите собствения си глас. Това е страшно трудно, от вас се изисква смелост. Но това е единственият път, по който може да се защитите. Ако някъде се спънете, намерете сили, излекувайте си коленете, пак почвайте! Но недейте да започвате така – не желаяш нищо да кажеш, пък го правиш.

Дето Горки има една приказка: „Какъв водач ще бъдеш ти, щом пътят ти е непознат...“ Абстрактно или не абстрактно... Ако вие имате ваша собствена песен и ми разкажете песента написана – ще стане. Ако нямате песен, а само правите формални неща – няма да стане... Сънувайте това, което го казах.

А в Чехия отидох... – само не искам да се пиша дисидент, но ми захлопнаха вратите на няколко сценария след „Вълчицата“. Един филм, който много си харесвам. Може би е малко театрален като структура, но е най-страстният ми филм, с най-страстно изиграване и от Илка Зафирова, и от Калата, от всички актьори. Хората там бяха побеснели на темата „страст“. И сега мога да ви кажа, че се фукам, когато стане дума за падането на Берлинската стена, защото ние през 64-та бутяхме „стената“ с тая ограда във филма. Нашите филми не се разпространяваха широко и не можем да кажем, че сме пророци в бутането на стената, и така останахме в подножието на „Пинк фloyd“. Но няма значение, ние трябва да си знаем собствената песен, ние сме си бутнали стената през 64-та година (пък те да си я бутат по-късно). Та тогава една година се мотам. Неочаквано един малко луд човек ми предложи да снимем юбилеен филм за българския флот. И се оказа, че този човек няма нищо общо нито с киното, нито с флота. Аз се подлъгах по него, отидох при Георги Найденов, шефа на „Тексим“, и казвам: „Другарю Найденов, доколкото разбрах, искате да се прави филм за вашето корабоплаване, за 50 години Български флот.“ Той се учуди, но: „Я спри, знаеш ли, че това е идея, хайде да го направим.“ И той се хвана, купи ни микробус с въздушно охлаждане, издаде ни морски паспорти, отидохме в Африка, където често бъркаха BG с GB... И тъй като ме попитахте дали съм правил поръчкови филми – не съм. И този не беше поръчков. Те не знаеха какъв филм ще направя. Всъщност в това дълго пътешествие с нашия кораб, чийто капитан беше много готин човек, приличаше на Жан Габен, ние не направихме филм за флота, а за двете култури между два бряга. Наричаше се „Пътешествие между два бряга“.

По същото време Анжел Вагенщайн написа сценария „Езоп“, предложи ми го, поеха го и чехите. И след това по чисто естетико-любовни причини аз останах там и направих още два филма.

Сега на следващия въпрос – за езоповския език, с който често се е налагало да се работи в нашето кино. Езоповският език, продължавам да мисля така, създава много повече възможности, при положение че искаш да кажеш индиректно нещата (а не директно). „Директно“ е документален принцип, а другото изисква различен тип усилие, за да можеш да кажеш нещо с по-други думи. И често това не е страхливост, а художествен метод. Разбира се, ако е художествен метод, е добре, но ако от уплаха го правиш – не е красиво.

Какво е останало пренебрегнато или неосъществено в моята душа? Всеки човек, особено когато се докопва до моите години вече, има една особена не-наситност, която не мога да разбера откъде идва – да продължи още, да продължи още. Да иска да работи, да не спира. И през цялото време се пита: „Какво искаш да кажеш повече?“ „А бе толкова неща искам да кажа“, и изброява маса неща, които иска да разкаже, истории. От жанрова гледна точка на мен наистина много неща ми се правят. Не маниакално месиански – „сега ще кажа нещо, та да изтръпне светът“. Става дума за неща, които ми се струват важни и занимателни. А също и формални – видове разкази, видове начини на монтиране... Монтаж във вид на валс... та-та-та. Толкова дълъг, къс, толкова дълъг – къс. После почвам да разминавам – звукът да бъде в ритъма на танго, монтажът във вид на валс. Какво ще се получи? Толкова е любопитно!

Преди години в Карлови Вари за първи път направиха фестивал на слабо-развити кинематографии. Беше невъобразимо нещо! Бяха дошли и от Монголия със своя филм „Хохоженица“. Режиcьорът беше толкова – 1,43, колкото Ленин беше висок. Зад него – техният Евгени Михайлов и най-висок беше техният Грозев. По ръст ходеха, с еднакви костюми – сини, и със зелени гребенчета. И се разхождаха през цялото време – вървеше техният Грозев, техният Евгени Михайлов и накрая Хохоженица. Те не знаеха никакъв език. Само режисиcьорът знаеше на руски следните думи: „Я монгол, из Монголии, режиссер, „Хохоженица“ мой фильм. Мой фильм „Хохоженица“. Журналистите умираха от радост, защото това е голяма екзотика. Задават му разни въпроси, а той: „Хохоженица“ мой фильм, я монгол...“ И все така по време на цялата пресконференция. Самият филм, аз му завидях, това бе също портрет на света. Той забил една камера с 300 метра материал, монтирал я, а в дъното поставил трактор, който оре. Тракторът оре и само се чува „там, там, там, там...“. Скрива се от кадъра. Камерата си стои. Връща се тракторът – „там, там, там, там...“. И отново. Петнайсет минути ора този трактор. С това искаха да покажат „колко ни е грамадна нашата пустиня“. Появиха се и двама герои, девойката беше с мокра юнашка фланелка и черни гащета, явно се е къпала някъде. Тракторът оре през цялото време. Това беше филмът. Отидох и целунах по главата Хохоженица: „Ти си гениален бе, братко, какво е това кино, което ти правиш, напук на всичко.“ Що нещо съм видял, не мога да забравя на Хохоженица филма. Не можеш, страшно личностен филм, пример за собствен портрет. Разбира се, той не можеше да бъде разпространен, нищо общо нямаше с американските фукливи разпространения. Обаче е Хохоженица! Съжалявам много...

Е, в „Слънцето и сянката“ съм направил един мой Хохоженица. Една подводна сцена има, в която ми хареса да се разделя с реалното време. Тоест една целувка в морето под водата трае примерно 10–15 секунди, а аз реших,

че може да продължи безкрайно, колкото може. И взех та заснех, че толкова им е хубаво на влюбените, че не могат да излязат изпод водата. Това, разбира се, е хипербола, метафора е. Казвам ви го като пример как човек може да преувеличи нещата, за да запази красотата им. Поне така претендирам, не знам дали е така.

* * *

Много са тежки условията на работа в това проклето кино, хайде да не го казвам изкуство, но в професията кино. Трябват пари, които особено сега човек много трудно може да намери. И всеки би се отчаял – какво ще правя? То си е и за отчайване, между другото, аз говоря и за себе си. Вече десет години като идиот се мъча и нищо не мога да направя. Много е трудно. Представям си на вас колко ще ви бъде трудно, при положение че нямате киноструктури, нямате лоби, както се казва по модерному. Ако толкова го обичате, поне започнете да си правите, така да се каже, „въображаемо кино“. Въобразявайте си, че правите кино, разкадровайте, анализирайте от колко кадъра се състои, какви крупности употребявате, научете обективите, мислете си защо този цвят, а не онзи. Опитайте се по някакъв начин нещо да откриете, нещо да си преживеете. И ако намерите малки камери, снимайте, хайде условно да кажем, животинки: котка, куче, мухи. Нещо правете, правете някакви разкази от тях, създавайте си нещо, което може да бъде минимално, но може да се окаже, че всеки ще направи своя „Хохоженица“. Опитайте, ако толкова обичате професията. Ако не я обичате – тя сама ще отпадне от вас.

(Аудиозапис, 10 март 2006)

ВАЛЕРИ ПЕТРОВ:

„КИНОТО ТРЯБВА ДА МИРИШЕ НА ИСТИНА“

Спомням си една случка със стария Коста Кисимов, който с театъра ни бил в Румъния на турне и като се върнал, го питали: „Бай Коста, вярно ли е, че си имал голям успех там? Че предхотелската ти стая са се трупали най-големите красавици на Букурещ?“ Тогава е бил по-млад от времето, когато аз го срещнах, и той ми каза: „Това не е вярно, не е вярно, но ти го разправяй.“ Та и тук сега, с тези думи за мен, с които ме представиха пред вас... Разбира се, фактологията е вярна... А що се отнася до суперлативите, ние играем на скромност. Всеки играе малко на скромност. Всеки в себе си в различна степен се харесва и не харесва, познава си се всеки.

Та да се насоча към филмовата работа. Нека да бъде разговор, разберете ме. Иначе аз не знам кое ще ви бъде интересно, кое знаете, кое – не. Между нас има едно или две поколения, повече са даже. Ужасна работа е, като си представя, че съм на 87 години и за вас това сто на сто е дълбока старост, както и навремето за нас. Но трябва да ви кажа, че човекът е много хитро животно. Той си измисля за всяка възраст нова естетика, отнасяща се главно към него самия. Ето, и в моята възраст, каквото ме виждате – плешив, сбръчкан и т. н., човек, като се гледа в огледалото, си измисля тази нова естетика, т.е. „ама пак си имам някаква чаровност“. Казвам тези неща не за да създавам, така да се каже, топлота, те са въвн от киното и не са важни. Просто преодолейте дистанцията във възрастта и в други неща и задавайте въпроси. Иначе съм си написал някакви темички и ще вървя донякъде по тях, но много ми се иска вие да нарушите този ред. За да стане по-живо, да бъде диалогично.

* * *

Все пак да ви кажа и нещо по-общо за себе си в киното. Началото беше неочаквано. Тук чухте, че съм работил четири години в Рим като аташе по печата в нашата легация. Там, по онова време, в първите години след освобождението на Европа от фашизма, избухна великото събитие – за мене велико, на италианския неореализъм. Не знам какво знаете за него, но за мен беше някакво чудо. До този момент Италия беше прочута с кинопродукцията си, която наричаха „ерата на белите телефони“. Това означаваше, как да кажа – всичко да е излъскано. А цялата страна, особено Южна Италия, тънеше в мизерия, а и Северната не беше богата. На италианците освен всичко не им вървеше войната. Такива са били винаги – не са военни и затова на мен лично са ми дори по-симпатични. Дотогава филмите бяха такива – излъскани, всичко да е в ред, телефоните да бъдат бели, да има една любов, всичко да завърши добре.

Така беше впрочем и у нас. Така беше и в Съветския съюз – в най-лошия период за съветското кино по онова време, което, особено хора леви, какъвто бях и аз, младеж запален, харесвахме повече или по-малко. А после разбрахме колко фалш имало вътре, колко неистини...

Изведнъж в Рим, където американците са навлезли с боеве и разрушавайки не малко от прекрасната страна, са стигнали до северната ѝ граница, по петите им се втурват хората на киното. Зажадували да правят каквото искат, каквото могат. Да намерят в разрез с украсенческите истории самия живот и да го покажат колкото се може по-бързо. По-такъв, какъвто е. С привкус на документалност, с включване на неактьори. А италианците, те са си актьори поначало – вземи го от улицата и той вече е готов. Започват да снимат – без пари, без нищо, с някакви камери, които имат... Между другото, ще прескоча напред – когато почна да залязва неореализмът, не помня кой от тях каза: „Е, забогатяхме и се свърши с нас.“ Защото в онзи момент от недостатъците – бедността в техниката, пестенето на лента и т.н. – те се изхитряваха да направят плюсове за филмите си. Филмите им затова бяха толкова ярко различни от предишните, защото бяха правени, както се казва, с плунка. „Рим – открит град“, „Шуша“, „Пайза“, „Крадци на велосипеди“, „Земята трепери“ срещнаха невероятното смайване на публиката. Тя за пръв път разбираше, че до този момент са я лъгали тотално и че сега това много прилича на туй, което живеят самите те. А и самите автори се смаяха от това, което става с тях. Същевременно тези филми срещнаха невероятен отпор от официалната критика и главно от църквата: „Какво излиза, че показвате нашата страна като страна на просяци и на крадци?“ А в този момент това беше истина, следвоенната истина на един обеднял народ. И в нашите социалистически страни, и главно в Съветския съюз, когато виждат новите италиански филми, също са усетили, че тук има някакъв друг дъх. Към положителните рецензии и одобренията се примесва и забележката: „Да, интересно е, но не е показан пътят, по който се излиза.“ Тоест в тях го нямаше онова, което пречееше и на съветските кинематографисти, и на нас самите – нямаше я дидактиката, нямаше го насочения пръст. При това не много справедливо насочен. Въпреки това шило в торба не стои – това явление заема мястото си в историята на киното, което заслужава.

То се отрази и на мен. Я си представете един такъв млад човек, който обича киното поначало, занимава се със стихове и така започва да му се иска и той да хване тази линия на истината, на правдата, на документалното. Колкото и да се изменят линиите и модите в киното, това възпитание, попито, без да усетя как, ми държи влага и до ден-днешен ме направлява. И не само в киното, а и в другите неща.

* * *

Но да говорим за истината. Американската поетеса Емили Дикинсън има стихотворение, сигурно неточно цитирам: „Когато ме погребяха и си заговорихме със съседа, и той ме попита: „Ти за какво умря?“, аз казах: „Аз – за красотата. А ти?“ – запитях го аз. Той каза: „А аз – за истината.“ „Ами тогава

ние сме братя." И така си говорихме дълго като братя, докато бръшлянът покри устата ни." Мисълта ми е, че красотата и истината са близнаци, сиамски близнаци, че не могат едно без друго. Че лъжата може да изглежда красива, но в края на краищата, като се вгледаш, е красотна само. И обратно. Истината може да не разбереш доколко е издокарана, но самият факт, че е истина, я прави красива. Това е симбиоза на двете неща, която върви за всичките изкуства.

Затова най-мили, поне за мен, са били филмите, които не боравят толкова много със символика. Не че не може, какви чудесни такива съм гледал! Въпреки това, което най-вече винаги ме е привличало, е киното, което съвсем директно мирише на истина. И затуй обичам не толкова наредените неща, обичам детайла. Животът наоколо е невероятно богат... Качиш се в трамвая и чуеш някой да казва нещо на друг. И като виждаш мимиката, като гледаш типа, като чуеш интонацията, разбираш, че зад простата реплика, най-обикновена, изведнъж има поне три етажа от нюанси, от оттенъци – малко иронични, малко напротив. Хиляди неща зад две думи има. Това търсене на богатството на живота е най-важното, така ми се струва. Ние сме като ловци със сакове за пеперуди. Да го уловиш, да го запазиш и дори да го запишеш. Защото нищо не измисля художникът или, в широкия смисъл на думата, човекът на изкуството. Нищо всъщност не измисля от себе си. Или когато го прави, то се чувства. Всичко е един пъзел, мозайка от през годините натрупани случки, които са запазени като далечни в паметта или са някъде под втория етаж на паметта, тази, пасивната. Случки, които смяташ за забравени и които се обаждат веднага, когато ти дотрябват. Човек си мисли, че си измисля, а всъщност – не. Работи със своята памет, която колкото е по-голяма, толкова по-добре. И колкото е бил по-богат животът ти, толкова също е по-добре.

Аз зная, признавам си, моят живот не е бил богат, не е бил както на някои – работил това, онова, ох, колко неща знае! Аз зная малко. От медицината, която завърших, нищо не е останало. Останалото най-вече е литература. Чакайте, че се разсеях... Та искам да кажа за тези богатства на детайлите. В „Крадци на велосипеди“ има епизод, който не се забравя. Защо не се забравя? Ами защото е прелестно. Героят търси някого по улиците, качва се по разни стълбища. И както търси, влиза в една отворена врата и се оказва в апартамента на римска врачка. А там са се наредили на опашка клиенти. Той трябва да изчака мъничко, защото не може да попита: „Не е ли минал отпук един, не се ли е качил нагоре с едно колело?“ И докато чака, гледаме как врачката врачува на един младеж с нос като клон. Един смешен такъв, и той казва: „Ама тя не ме обича, аз това, аз онова...“ А тя го гледа и сякаш забравя, че е врачка, му казва: „Какво да направя аз, като си грозен.“ Разбирате, колко това е живот, колко е хубаво... Или чешката вълна, която направи серия от филми, наистина прекрасни. Ние все говорехме – реализъм, реализъм. Ама за нашия реализъм... хайде да не говорим, че вече доста се ругае това време, не искам да прибавям гласа си към този хор. Та има такава сцена в един чешки филм – в един завод празнуват нещо. Старият майстор заедно с дебелия му чехкия

са седнали и пият съответните бири. Те не са за танцуване, това е за младите. Към тях се приближава неговият чирак, ама пийнал е много и се е разсантименталичил, и вика: „Майсторе, мога ли да седна?“ „Разбира се“ – казва майсторът. „Майсторе, похвали ме де...“ „Какво ще те хваля, я се виж.“ „А ти преди помниш ли как ме похвали?“ Изведнъж усещаш – пак живот – и оня улегналият, и тоя младок, всичко това е истинско.

Друг пример. Не знам дали сте гледали един филм от последните, които са правени по мои сценарии – на Зако Хеския „Йо-хо-хо“. Там има един болен, прикован към леглото, и едно детенце, което е влюбено в него, защото си разправят романтични приключения. То влиза в болничната стая и възрастният казва: „Не сега, не сега“ – доста грубичко. Момчето се измъква и чака нетърпеливо навън в коридора пред вратата и вижда как излиза санитарката с подлога оттам. Тоест затова е реагирал така, защото е имал тая чиния под себе си. Дреболия, искам да кажа. Но това са отношения. С това дете той говори за велики пирати, а пък то да го види с тая чиния под себе си. Аз това с уговорки го бях казал – една изненада, после ще разбереш защо, какво е станало, какво е било отдолу. И знаете ли какво се получава? Поне аз така си мисля, че от недомлъвките, от тънките въпроси се получава една такава „воалираност“. Говоря за истината. Ама животът не винаги е съвсем откровен пред нас. И той е воалиран. Една воалираност така, по-тънка, която иска мъничко поне усилие от публиката, за да разбере това, което става. А зрителят в своето чувство, в подчувството си да каже: „Не ми го казвах директно, а само ми намекнаха. Какво означава това? Това означава, че разчитат на мен, че аз съм зрител, когото те ценят.“ Тоест малко се гъделичка неговото самолюбие на зрител. Измислям си, но във всеки случай, ако го кажем по-грубо, това е радост от разбирателство на по-високо равнище. Частица от естетическото или неосъзната частица от естетическото удоволствие.

* * *

Искам да кажа още, че киното е колективно изкуство. То, между другото, и с това ме е привлякло много, защото дотяга на човек да стои зад писалището в стаята си сам над хартиите. То има този дар да говори с другите, да спори и аз често дори съм налагал своето мислене или съм отстъпвал в края на краищата пред чуждото. Та в тази колективност на изкуството се крие за мене едно от главните му очарования, което може би ме е държало толкова време, оставяйки се на надеждата, че поезията ще е главната ми линия. Но все пак толкова време да му дам на това изкуство... какво да кажа, сигурно една трета поне от живота си прекарах в тези постановки и филми. И винаги това ми е доставяло голямо удоволствие. Особено това – да гледаш как се осъществява, как се изменя намисленото от тебе. Как по-богато става, сблъскало се с действителността на актьора, с едно друго виждане – на режисьора, с обстановката, която ти уж си я видял, ама „уж“, а ето, тя става конкретна. Дето си мислиш – тук ще бъде вратата, а тя се оказва на друго място. И всичко става друго, и ти трябва

да преформираш своите неща. Това е чудесно удоволствие. Много е приятно. Особено пък когато се разправяме с деца. Те ги измислят невероятните неща. Помня едно, като ми каза: „Ние сме втори в нашия квартал по огълъбяване.“ Имало и такова състезание – кой да имат повече гълъби...

Има и друг случай, който често съм разказвал, защото е много смешен. Това беше във филма „Рицар без броня“. Този филм беше намислен във време, когато нямах сериозна идея за дългометражен филм. А пък не трябваше да изпускаме това ято. Тогава аз взех няколко спомена и направих четири новелки с отделни главни геройчета деца. Започнахме да избираме децата по училища и т. н. Вече почти бяхме избрали на добро равнище деца, когато се появи едно момче, син на известния наш документалист Христо Ковачев – Олег Ковачев. Едно чипоносо такова, което така игнорираше камерата, имаше такава свобода... – о, то за тази новелка ще бъде много добре. Ама след малко, въпреки че бяхме доволни от другите, изведнъж усетихме, че ако това чудо е едно от децата – ами... то ще похлупи всичките и ще разкрие неистината в тяхната игра. И ще се усети – ах, колко това е хубаво, а всичкото друго ще потъне. Още повече че има в зрителската психология такова нещо – при първите кадри, ако играта не е най-добра, човек го усеща. След още една, две, три минути започва да привиква и между него и неистината се сключва нещо като, англичаните имат една дума, „джентълменско споразумение“. И полека-лека не усещаш тази дистанция от истинската правда. А ако едно такова хлапе те „хвърли“ към нея, веднага ще разбереш. И си казахме: „Така не може.“ Трябват промени, трябва то да бъде геройче на целия филм и трите от четирите новелки да се превърнат в епизоди от неговия живот. Трябваше сценарият отново да се преработва, за да стане това, което стана, и беше един от сравнително добрите филми по онова време.

Затова е хубаво сценаристът да бъде на място, да поправя себе си. Ето защо ви разказвам и този почти анекдотичен случай от същия филм със същия Олег. Има сцена в една печатница. Избран е Полиграфическият комбинат, знаете голямата сграда, където никой няма да каже, че... Това пък са други проблеми – за нашата архитектура. Може ли един завод за книги да изглежда така отвънка, да прилича на древногръцки храм? Това са били нашите глупости от онова време. Стълбищата в тази печатница са също доста луксозни – с дървени перила и върху тях през метър и половина по една декоративна топка, отгоре завинтена. Ние се качваме и нищо не забелязваме. Качва се този Олег и казва на Шаралиев: „Виж, виж, чичо Шаро, как са сложили топки, за да не се пързаят журналистите.“ Кога ще го измислиш ти такова нещо! Ние веднага го бутнахме, разбира се, във филма си. Та за тази цел, за да мога да променям сценария, аз си позволявам да се пречкам на режисьора и на другите.

Не обичам тази роля на писателя, който дава сценария си – „хайде, така на вас, кинаджиите“ – с пълно недоверие. А тайно си знае, че така ще стане по-популярен, но не се меси по-нататък. Ако стане лошо – те са виновни, ако стане добро – той е сценарист. Когато е лошо или не е кой знай колко добро,

казва: „Това не е моята Дафинка.“ Много знае той каква Дафинка е била неговата. Мислел е, че я вижда, а всъщност е била една мъгла. Но тази го шокира. А като си при избирането на актьорите, стоиш на снимачната площадка и по-нататък, ти си вече вътре и не може отвънка да критикуваш. Вече си заинтересован да хвалиш филма, който е и твой. Та говоря, че ако в бъдещето си се виждате някога като сценаристи – обичайте процедурата, процеса на ставането на филма. Той е много интересен сам по себе си. И поучителен, защото, повтарям, веднага човек усеща фалша или недостатъчната правдивост на своите реплики, на парченцето живот, което той е направил. Този живот го блъска. Обикновено актьорите, всеки мисли малко повече за себе си, казват: „Ама не може ли аз да казвам еди-що си“ – дошла му идея. В деветдесет на сто от случаите идеята не е добра и той дори не знае за какво се говори там. „Решавам – казва, – сценарият е лош.“ „Стой си там, прави каквото трябва.“ Но някой път изведнъж се оказва, че „Я!...“. Защото и те имат същите проблеми, и те искат да намерят истината и я сравняват с това, което знаят, и се включват със своите предложения. Някой път има полза от тях...

* * *

Разбрах, че сте гледали „Един снимачен ден“. Трябва да кажа, че смятам този филм, от гледна точка на истината и главно на актьорската истина, за най-доброто, в което съм работил. Той беше непретенциозно направен, малко набързо и беше нещо като сбогуване. По това време една групичка от хора на изкуството бяха станали вече неудобни в Студията и един по-рано, друг по-късно трябваше да я напуснат. И за мен това бе като иронично сбогуване с киното – как се прави кино, колко нашето кино е далече от самата истина. ...Снима се един филм. Правят се десет дубъла, актьорите все повтарят едни и същи реплики – глупави, все същите неистини. Та контрастът между тези няколко реплики и истината, която е истина за самото снимане – какво правят, какви са отношенията между хората на снимачната площадка и зрителите, които отдалеч, зад едно въже опънато следят какво става там, беше важното. Този контраст беше в намерението ми и залогът бе голям. Чак по-късно се досетих, че въпросът е на живот и смърт, така да се каже. Защото, ако се окажеше, че – а ние искахме да покажем живота такъв, какъвто е и какъвто трябва да бъде отразяван – ако ние се окажехме неспособни да направим този живот жив, за да го противопоставим на снимания живот, целият филм щеше да се провали. Нямаше да се получи контрастът. По-късно разбрахме, че при нас нещата са били като при Чарли Чаплин, който се пързаял с летни кънки по ръба на един балкон с привързани очи. Минава на сантиметър от ръба и пет пари не дава, а после, като си сваля кърпата и вижда какво е правил, му омекват краката. Та и при нас беше така.

* * *

Какъв е опитът ми в киното? Помня, май че по френска линия започна една мода, увлечение, филмът да е направен на едно място, с едни хора. И този филм – „На малкия остров“, също така ни плени между другото, защото на един остров

се развива цялата история. Героите там са затворници, не могат да излязат... След това изведнъж се появи друго течение, само по себе си доста театрално – всичко да е „затворено“. Разказът да се затвори като плод в своята черупка и кора. Да се усети, че това е една песен, която се изпява или че има своя лайтмотив – зрителен или музикален. Направихме много неща в тази посока. Дълго след това аз самият се почувствах малко уморен от тази структура и без да усетя защо и как, но повече започнах да ме привличат композиции, как да ги нарека, „декомпозирани“. Тоест не така строги, не така затварящи се, което, струва ми се, беше пак по тая линия – на приближаване към живота. В това „затваряне“ на предишното течение имаше дъх на преработване на живота. Така да го направим, че да стои като музика, като песен, да има своя тема, която се повтаря, да има свое начало, което ще се напомни във финала. А сега ми се искаше да бъде малко по-близо до живота. Да не е толкова нагласено не само в начина на разказване, но и в начина на... Така вече ми растяха амбициите, че щеш не щеш, се намесваш. Както режисьорът се намесва при тебе, и ти се намесваш – да разхлабим тази връзка, причинна, между един епизод и следващия и т.н. Разказът ни да се състои от епизоди, които са ни важни, защото знаем какво искаме да кажем и да разкажем, но към които се примесват и други епизоди, които привидно нямат отношение към нашата тема. Животът никога не ни се дава кристализиран в този конфликт. Това е конфликтът. Но паралелно и успоредно във времето има сума случки, които нямат отношение към него. Нямат и... може би имат. Ама трябва така да се направи, че да изглежда, че нямат. Тоест, пак ви казвам, една тенденция към документалност – хващат това, което виждат. Но и сценарно, и режисьорски, и операторски да нямаме това... – да не се усещат тези тримата, дето ги изброих. Да не се усеща, че съществуват, че ти водят ръката, че ти сочат: „Виж, това тук е много важно“, макар че след малко то ще играе. Например някой минава и изпуска плик. Не знам защо взех плика за герой. Нека го изпусне, но без пръста на режисьора, без насочване. Ако види зрителят плика – да го види, ако не го види – по-късно да се сети, че го е видял. Е, ако не се и досети – ще се обърка. Но аз искам живо да бъде, аз искам вярно да бъде, а не азбучно подсказано. И така ще се получи, мислехме си, по-интересно. Тоест разказваме ви живота без препедалиране. Вижте го какво е, мъчете се да разберете филма, както се мъчите да разбирате живота. Не сдъвкан, не пригответен. По тази линия бяха създадени двата филма, които направихме с Иван Павлов, режисьора, когото дотогава не познавах. Много добре се сработихме целият екип... Искам да ви кажа, че ако авторът на сценария и режисьорът са енергично еднопосочни, тогава може да се сумират тези техни тенденции. И току-виж, – казваш истина, а ти казват: „Там не разбрах нещо.“ И ние се усещаме, че сме превили пръчката повече, отколкото трябва. Че – да, няма да сочим с пръст, но малко, малко да направим, тъй че... Киното е масово изкуство, не може да разчиташ само на трима умници. Трябва поне сто души да има в залата и те да бъдат доволни, макар и някои трима да кажат: „Ей, малко много ни насочват.“

За да усетите вкуса ми, към който ви тласкам, ще кажа, че в един от последните ми филми „Театър, любов моя“, който е все в тоя дух... Та в този филм имаше сериозна, драматична сцена – в една гримьорна в театъра. Една от героините отива там, тя е една от спореците, каращите се, конфликтующите. Обаче стои един, който си няма работа и решава кръстословица в преддверието на тази стая. И тя, като минава, той я пита: „Тестено изделие с пет букви...“ Тя мисли за своите си неща и му казва: „Кифла.“ Оня пише „кифла“. След това става, каквото става, а онзи минава покрай прозореца на гримьорната и я поправя: „Не кифла, а вафла.“ Защо ви разprávям тези смешни, глупави неща... От такива глупави нещица е направен животът. За мен лично това нещо как изглежда, не знам, може би незабелязано минава, но пъ ми е ценно от високо драматичната история, която се развива в гримьорната. Разбира се, това „вафла – кифла“ беше се случило, бях го чул. Искам пак да се върна към първото, че в голяма степен това са все компилации, ама умни компилации, ама насочени компилации...

Питате дали, ако искате да правите реалистичен филм, сценарият не трябва да бъде измислен. Малко огрубявате. Не, мисълта ми е – защо има лоши и добри сценарии между тези, които са направени по тази рецепта. Ами защото художникът ужким снима всичко, това касае и документалиста – и той уж снима всичко. Но не, избира, разбира се, знае защо го прави и накъде насочва нещата... Мисълта ми най-общо е, че не трябва да се лъже. Първо, трябва да се мисли много. Да знаеш за какво ще засилиш нещата, да знаеш, че това, което искаш да направиш, е не защото, казано по вашето, искаш да се изфукаш и да покажеш колко можеш, и че си по-добър от оновова. Не за това. То е, защото това искаш да кажеш, да го промъкнеш през разните стъргии... Тоест трябва да се взема от живота, ама човекът и прибавя. Много е сложно, процесът е ужасно сложен, а човек мисли, че е господар на положението. Че той има тази и тази задача и сега изследва начините, по които може да се направи. Може ли така да стане, този епизод тук би ли стоял? И сякаш по номера ги изследва всичките и избира най-доброто. Не е така. Работата на фабулиста не е „в светлина“, да го наречем. Напротив, аз го усещам, като че ли е в тъмното и като че ли драска в тунел, за да открие. Хиляди възможности има, ама той не знае за тях. И чопли, за да ги намери. Идеята би могла и да не се появи, откъде да знаеш... Та искам да кажа, колко глупости човек пише, а после се пита – а бе, това пък как съм го написал, с кой акъл? И си казва – с този същия, не с друг. Това му е и радостта на създаването. Не казвам „творчество“, защото не ми харесва тази дума. Още повече че творци вече... при всеки спортист говорят за творчество, айде сега!

Всичко хубаво ви желая, на добър път в киното! Чудесно изкуство е, не гледайте, че на нищо не прилича...

НИКОЛА КОРАБОВ:

„ВИЕ ТРЯБВА ДА СЕ РЕАЛИЗИРАТЕ ТУК“

Извинете, че не си свалям шапката, правя го само в църква. Суета, пишете го в рубрика „суета“.

Предварително казах, че бих говорил най-много за киноактьорството, тъй като то ми е толкова скъпо, колкото и кинорежисурата. А двете пък са неделимо свързани – киноактьорство и кинорежисура. Но тъй като тук присъстват и много актьори от киноактьорския клас на Варненския свободен университет, трябва нещо друго да изберем.

И искам да ви покажа филма „Вула“, който не сте гледали. Едва миналата година успях да си го набавя на касета, от 1965 – точно след 40 години. Докъде сме стигнали само – да не притежаваме собствените си филми на касети! като за тази касета ми поискаха две хиляди лева – за да ми презапишат филма. Но стана така, че ми я подариха... Филмът беше нападнат, критикуван, спрян и Радой Ралин, покойният, беше написал отгоре върху статията във вестника, който ми подари: „Една нула изплюла хула за „Вула““.

* * *

Много хубав въпрос ми задавате – как виждам вашето бъдеще? Като много тежко! И това се отнася за всички киноспециалности.

Защо съм такъв песимист? Защото, направо трябва да си го кажем – българската кинематография е разрушена. Въпреки че има Киноцентър и Национален филмов център, който като институция е създаден по друг закон. Тоест не регулира същностните процеси, които трябва да протичат в българското кино.

Сега българското кино не присъства в духовния живот на нацията така, както е присъствало до преди 15–17 години. Като казвам това, да не си помислите, че одобрявам изцяло периода, в който то е съществувало преди тези 17 години. Но тъй като такъв един разговор би бил много дълъг и много тежък, не искам да говоря за онзи период, а ще говоря само за тези 17 години.

И в резултат на това, че духовната жажда на българския зрител не се захранва от българско кино, естествено, тя се захранва от други кинематографии. Кой са тези други кинематографии, вие ги знаете по-добре от мен, но те никога няма да задоволят жаждата на българския кинозрител за собствено, родно кино. Защо? Защото то би трябвало, ако е истинско кино,

както са, да кажем, унгарското, полското, да отговаря на всички въпроси, които възникват пред обществото.

Какво му пречи? Готов съм на дълъг разговор до сутринта, ако искате, защото тези 17 години и ден, и нощ ги сънувам, превъртам напред-назад лентата – този процес непрекъснато върви... Какво му пречи? Пречи му законът.

Искам да кажа, че никога българското кино няма да бъде истински частно. То не може да съществува като такова, това трябва да го знаете и вие. Българското кино трябва да бъде дотирано от държавата. Но не дотирано, за да стават кинематографистите милионери, милиардери или виладжии, а за да удовлетвори духовните нужди на нацията.

Има ли киното ни днес функцията на морален коректор? Няма! Е, естествено, че преди, колкото и да са били тежки времената, колкото и да са били тоталитарни времената, хубавите, големите филми се опитваха да отговарят на някаква жажда на зрителя да търси отговорите на задаваните му от живота въпроси.

Но да се върна към притесненията ви за вашето бъдеще, защото казвате, че не го виждате в България. Аз ви разбирам, готов съм на този разговор, но той ще си остане само в тази зала. А разговорът трябва да бъде на общонационално ниво.

Когато Киноцентъра го продадоха по най-безчестния начин, част от кинематографистите написахме писма до всички висши хора, които управляват тази държава, и заявихме, че българското кино се лишава от национална идентичност. И не само то, а българският гражданин преди всичко се лишава от национална идентичност. Казахме, че и Законът за киното е безкрайно неточен – сегашният закон, който управлява киното. Виждате, че никакъв отговор не се получи. Никакъв, нищо! Всичко си заглъхна, все едно, че нищо не е станало.

Може би никой от управляващите не иска да има българско кино? Как другояче да го кажа. Това е тежко, тежко е преди всичко за българския зрител. Но е тежко и за всички млади хора, които учат кино. А интересът към учене на кино е огромен.

А за отиването някъде другаде... Аз пообиколих... и по-рано знаех света, и сега го пообикалям. Това „за отиването някъде другаде“ го оставете като мечта. Вие трябва да се реализирате тук. Тук, тук, в България, тук да правите кино. Един, двама, пет може и да отидат в чужбина. Но... давам ви пример с актьорите. Като започнем от Ваня Цветкова, и ще изброя още пет актриси, от които една се самоуби, и ще изброя още десет студенти по киноактьорство – които никъде не успяха. Просто защото всяка страна си има свои критерии, идентичности, олицетворения на националност, на характер, на етнос, ако щете, на психология, на морал и т. н...

Сега, като казвам това, не прехвърлям цялата вина само на управляващите. Вината е преди всичко наша, на кинематографистите. Защото, когато сривах Киноцентъра и когато сривах българската кинематография, ние, в плен на абсолютните си заблуди, че идва свободата, нали? ние не

забелязахме, че всъщност нас ни зачеркват и затриват от присъствие в националната ни култура, от територията, която помага за изграждането на националния дух. Някой иска да разруши този дух, той вече е в ужасно състояние.

България, според мен, е в един нравствен хаос. Народът, зрителят – той вече е в нравствен хаос, губи критерии. Те бяха, един път, разрушени. Но той губи вече и християнските критерии, които ужжим били трайни. И те не са толкова трайни. А човек се превръща в един отчужден човек в собствената си страна.

Някои казват, че това било замисъл, огромен замисъл – да се подмени населението на България. Тук онемявам. Онемявам... Как, какво говорите вие? „Та това е райска страна!“, казва го при това човек, който е обиколил от Япония до Канада. Да сте видели за тези 17 години някой филм да е защитава идеи близки до тези?...

Дълго може да се говори защо киното ни днес не съществува като част от духовното самосъзнание, самочувствие, саморазбиране... Киното е саморазбиране.

Аз винаги съм казвал, че Америка рано осъзна значението на киното. И друга държава много рано осъзна това – съветска Русия.

Но Америка е в по-правилния път, защото отиде в защита на човека. Изработваше един американски начин на живот, в основата на който е американският човек. Този човек трябваше да е религиозен, да има семейство, да е състоятелен... Някои казват, че това са митовите на Америка. Бил съм там, и то не за една седмица. Това не са митове, това са движещите сили на тази нация. И киното им взема огромно и активно участие в съставянето на този, хайде, дори да го наречем, някакъв нормативен американски облик на живот. Всички критики към него – пък и те сами се критикуват и правят жестоки филми за своя американски начин на живот, но и жестока възхвала правят. В смисъл на положителна възхвала. Те разбраха това значение на киното. Даже, ако гледате „Оскар“-ите, може да видите измененията, които стават в американското общество откъм психологически, народностен, обществен характер. Днес „Оскар“-и не се дават за филмикато „Клеопатра“, „Бен Хур“... Дават се за „Сблъсъци“. Та той е нетипичен американски филм! Дават се за „Капот“ – нетипичен американски филм.

Главната ми мисъл е, че Америка с времето мина през уестърните, през разказите за планините с каубоите, през филмите-приказки... Филмите са вече легендата на Америка. Това го постигнаха!

И други нации го правят. Унгарското кино е силно аналитично, строго до жестокост, до безпощадност към себе си и към обществото. То изигра огромна роля за това, което е сега Унгария, и продължава да играе същата роля. Казват, че в момента там унгарските филми се гледат повече от американските. Защо? Защото са проблемни, защото отговарят на някаква вътрешна повеля. Обаче

органична, не предизвикана от пропаганда, от законови мероприятия. Тази грижа тук, у нас, не я усещам.

Какво мога да кажа за нашето кино от предишния период? От първия социалистически филм съм в кинематографията. А преди това също съм гледал, като юноша, много българско кино, така че мога свободно да говоря, не да измислям тази тема. Киното ни беше създадено със Закон за кинематографията. Знаете, че тоталитарната държава, нека си я наричаме тоталитарна, отделяше киното като особен вид изкуство. Известна ви е мисълта, която беше написана навсякъде: „За нас от всички изкуства най-важно е киното.“ Киното беше нужно, за да възпитава нацията в идеологията на тоталитарната държава. И се създаде като такава, и затова е направен Киноцентърът, на което също съм свидетел.

Това, че творците от най-различни поколения, които навлизаха в киното, имаха убеждения от плюс до минус – говоря за идеологията на тоталитаризма, допринесе да заемат своите места колкото можеха – със своите сили, със своята вяра, със своята етика. И постепенно се видя, че чисто обслужващите филми не бяха много на брой сред българските филми, въпреки че имаше такива. А се „образува“ едно друго кино, което се стараеше да конфронтира властта – разбира се, без това да е до степен, че тя да си позволи да репресираща смело тези творци. Тя репресираща, но не смело, а така – малко боязливо. Така че повечето български кинематографисти се стараеха, колкото могат, да кажат истините за времето, в което живеем.

Но те имаха възможност да говорят повече за историята. С една дума, ако идеологията налагаше една схема, а социализмът е една измислена схема, те разрушаваха тази схема. Разбира се, деликатно и предпазливо. Много езоповски език имаше, много двусмислие и филмите ни много приличаха тогава на прословутия израз на Жан-Клод Карие – „невидимият филм“. Едно прожектираше, друго се разбираше. Другото се разбираше от това, което върви „под“ филма.

А какво можеше да се каже? Можеха да се кажат общочовешки истини, общонационални истини. Да се постига общуване със зрителя не по пътя на агитацията и пропагандата, а по пътя на съчувствието към героите, които българското кино показва. Пак повтарям, съчувствие към героите, които показва българското кино. Знаете, че идеологията делеше хората на класи, на положителни и отрицателни образи, на врагове и наши. То е тъжно и не искам повече да го споменавам... Но най-добрите творци се стараеха тези догми, тези задължителни изисквания за послания да ги заобикалят. Ще кажете: ама посочете някои от филмите. Няма да се заема с тази задача. Те са много и с други автори аз няма да се занимавам.

Ще ви покажа „Вула“, който е правен през 1965 година, и ако можете, преди аз да ви кажа за какво е бит този филм, вие да ми кажете за какво е бит.

* * *

Във „Вула“ е разказана една действителна история. Абсолютно всички факти са събрани от мен. От живите, които бяха останали – стражаря, попа, младоженката, ченгетата, полицаите... Какво толкова страшно има в този филм? Вместо да му се радват! Вижте абсурдите на времето, в което сме живели... Да не мислите, че си приписвам някакви заслуги на борец или дисидент, няма такова нещо. Ето я статията, която излезе след филма – „Има ли критика и защо тя мълчи?“. А „Вула“ получи в Москва награда за най-добър филм за младежта. Ето го и надписа на Радой Ралин...

Този филм имаше и много привърженици, особено сред критиците, които ме спасиха всъщност от погром. Не московската награда, а това, че писатели, критици се опълчиха и казаха: „Чакайте бе, защо?“

И до ден-днешен върви едно кино – „кинокинкалория“, както аз го наричам, крупен план, среден, общ, крупен, среден, общ... А виждате, че филмът „Вула“ не е във формата на обикновеното кино. В него кадрите са дълги, има една забавеност, която е търсена, и не защото аз не зная как се монтират къси кадри. Има и още много неща, за които по времето на онази, нормативната, догматичната естетика можеха да те осъдят и да ти отнемат професията, но не ми я отнеха.

„Вула“ за мен е филм, който проповядва човешчина. Комунизмът можете да го замените с друг борец за справедливост. Не са били комунистите единствените борци за справедливост. Но филмът е човешки – и за един абсурд, който се върши. Целият текст на свещеника е за бъдещето, защото двама души се женят, а тук няма никакво бъдеще – стената, релсата, куршумите. Минутите са превърнати в часове. Ето откъде идва тази бавност. Героинята бави, и попът бави, той даже ми каза: „Аз бавих, за да се спечели време, още да са живи, още да са заедно.“ Така че киноестетиката е адекватна на съдържанието на историята, която да въздейства със своята истинност.

* * *

Актьорската игра във „Вула“... Навремето така да играеш, боже мой! Надежда Ранджева беше натурщик, след това стана актриса. Но другите са актьори. Те трябваше да не играят, трябваше да бъдат прототипите на героите и ние да имаме чувството, че това са тези герои прототипи. Вие познахте ли много актьори сред тях?

Аз винаги съм считал, че киноактьорството е ахилесовата пета на българското кино. То му пречеше и все още му пречи да отиде във висотите на европейското, да не говорим, на американското кино. Американското кино обича такава актьорска игра – прототипната игра, както я наричам. Тя има своите теоретици, своите школувани студия. Това е методът на Страсбърг. Ярки примери са Мерил Стрийп, Роберт де Ниро, Ал Пачино, Клинт Ийстууд. Дотолкова героят да прилича на прототипа, че противно на звездната теория, която също американците създадоха, зрителят да се интересува не кой актьор

изпълнява ролята, а кой е този човек, зад нея...

В моите филми често снимам натурщици. Споменах за Надежда Ранджева. В „Малката“ това беше Гущерова. Невена Коканова също не бе завършила нищо когато дойде в „Тютюн“ – макар че през тези две години на работа за филма може би мина някаква школа, – считам, че също беше прототипна актриса. В „Орисия“ също играе натурщица. Ако мислите, че това е лесно, не е така – това е безкрайно трудно. Защото всъщност по време на снимането на филма ти обучавааш актьора – той минава един кратък курс по киноактьорско майсторство.

Но само аз ли ще говоря? Много съм сладкодумен? Ха, сладкодумен. То със сладкодумие ако се правеше кино, народните представители щяха да правят филми.

Какъв е секретът в подхода ми към натурщика? Ще употребя един израз, който не е много точен, но той е – „дресировка на диво животно“. Вземаш диво животно и го дресиращ да стане питомно, т.е. да отговаря на команди, да отговаря на волеви изисквания към него. Обаче, без да губи своята натуралност на реагиране в живота. Много е трудно. Щампованият облик на българския театрален актьор е в приповдигнатостта, в патоса, в постановката на гласа. Ако е така, пляскаш по ръцете: „Декламиращ, ти не си органичен.“

На моите студенти забранявам да играят на сцена – само пред камера! Гледат цялата класика на този тип актьорска игра, проследили са етапите на „образуването“ на актьорската игра в световното кино, защото тя не е била една и съща. До идването на неореализма много малко са филмите, в които актьорите са играли в тази стилистика. В американското кино тя се налага най-вече с метода на Страсбург, който е пренесен от семейство Болеславски, ученици на Станиславски. Те емигрират в 1924 или 1925 година, когато МХАТ гостува в Съединените щати, и полека-лека запалват Страсбург, Елиа Казан и други. И се основава Актьорското студио, откъдето тръгват тези традиции. Новата вълна също наложи този тип игра – след неореализма. А след това – вече и страни като Чехия, Унгария и Полша... Най-трудно се пренасочи към тази вид игра Русия. Но Олег Янковски и ред други я наложиха. Защото стилистиката на Михалков, когото уважавам и почитам, не е тази стилистика. Неговата е на Станиславски, но изведена на n-та степен...

Аз не ви казвам какви неща съм постигнал, а какво съм искал да постигна. Това е много трудоемка работа и затова българското кино, смело мога да го кажа, не иска да се заеме с тази дейност, защото тя е 60% педагогическа, 40 % художествена. Кой иска да си губи времето, всеки иска готови актьори. Особено ако те имат клишетата. И в новото българско кино има клишетата, но и в старото имаше – този е типаж за това, онзи е типаж за онова. А Роберт де Ниро, къде да го сложим? Той типаж за какво е? Той е за всичко. Или чародейката

Мерил Стрийп?...

Бях 20 години в НАТФИЗ и колкото пъти употребявах думата киноактьорство, толкова срещах ироничните усмивки на театралите, като че ли с червен плащ излизах пред бикове – да ги дразня...

* * *

Сега, с какво са ме привличали темите от историята и дали аз съм си ги избирал, или са ми ги предлагали. Не, нито един филм не ми е предлаган.

Аз съм инициаторът за правенето на „Тютюн“. Твърде смело беше, бях едва 30-годишен тогава, а за „Тютюн“ са кандидатствали мастити театрални режисьори, мастити кинорежисьори и изведнъж един – какво е направил, какво? Половинката от филма „Димитровградци“ и „Малката“.

При „Свобода или смърт“ бе същото. Не ми дадоха „Епитафия“ на Васил Попов, въпреки че сценарият бе възторжено приет. И за да продължа съдружието си с този голям писател, лека му пръст, взех сценария му „Свобода или смърт“, разбира се, и с желанието да погледна от друг аспект на Ботев.

След този филм ме изхвърлиха от киното, прекратиха ми договора, заедно с още 14 човека. Във формулировката пишеше нещо от рода – да се намерят кинорежисьори, които да са предани на идеите на социализма. Това пък стана през 1969 година. Но след това ме върнаха.

„Иван Кондарев“ е чисто мое желание, само че аз го бях изразявал много по-рано, но ми казаха, че Емилиян Станев бил страхотен кождер и кой знае какви пари щял да поиска за своята екранизация. Това го каза едно ръководство, което падна обаче. След като падна това ръководство, аз се осмелих да отида при Емилиян и го попитах: „На теб да са ти предлагали да правят...“ „Няма такова нещо, с никого не съм говорил.“

Към „Юлия Вревска“ ме насочи Свобода Бъчварова, като нямаше нито сценарий, нито нищо. Сценарият на „Юлия Вревска“ е писан по същия начин като „Вула“. Възстановявах се всички факти, разбира се, с ходене в Русия, в музеи и т. н. Материали, материали, материали... Но „Юлия Вревска“ – на мен ми е много мил и скъп този филм – също и от двете страни не се хареса – и от руската, и от нашата. Знам, че когато са го гледали в Русия, са казали: „Какво е това, откъде накъде през очите на една баронеса ще показваме войната. Имаше определени герои в тази война, тая е неизвестна. А това, че има гроб в Бяла, е хубаво, ама само тя да е...“ Русия си е империя. „Какво значи, че императорът пролял много кръв за освобождението на България? Какво значи, че неговият брат бил бездарен военкомандващ? Това ли е важното?“

Истината е тази, която прави киното непреходно. То е непреходно, когато има истина в твоите филми, когато ти не лъжеш. Например „Тютюн“ сега много се гледа. Защо? Защото в него не е излъгано. А критиките бяха големи. „Ирина – това ли е героинята, която ни трябва? Хайде, Борис Морев – враг, а тая Ирина каква е? Тя пък какво търси там, така да се каже, между шамарите?“

Ами точно тя се навира между шамарите. Това е човекът, който търси. Това е истинският човек. Сега такива като Борис Морев – колкото искаш, но като Ирина ги няма.

При Ботев – „Кой ти позволява да правиш човека Ботев? Ботев е на пиедестал, той е горе, а ти ще правиш, че Ботев плаче, че вика: „Отидохме си мърцина.“

Още малко и щях да покажа, че българи го убиват. Въпреки че във филма има лека загадка кой го убива. Този спор се води...

„Марш, развенчаваш митове“, тогава бях национален нихилист. При „Иван Кондарев“ – „Доколко Кондарев е герой и доколко Костадин Джупунов е герой във филма?“ и т.н.

Във всеки случай в историята аз винаги съм търсил истината.

(Аудиозапис, 24 март 2006)

Следва

НОВО АКТЬОРСКО ЛИЦЕ В РУСКОТО КИНО

Вие се оказахте приятната изненада на фестивала. Представете се, разкажете как влязохте в киното?

Всичко започна с това, че се влюбих силно в големия руски актьор Андрей Миронов, той ми беше кумир. При това, като характер аз съвсем не съм веселяк. Но Миронов има и много блестящи драматични роли, като например Ханин във филма на Алексей Герман-старши „Моят приятел Иван Лапшин“. С други думи, тъкмо заради Миронов влязох в професията.

Учих в театралното училище Шчукин – на изпитите четох само руски неща: Есенин, Шукшин.

Споменахте за Герман-старши, но на фестивала сте с филм на Герман-младши. Ще ми се да ви попитам за едно явление в руското кино, което става почти тенденция. Имам предвид появата на поколението на „младшите“ в киното: приятелят ви Хржановски, който беше тук миналата година, Филип Янковски, Феодор Бондарчук, Валерий Тодоровски, рано отишли си Сергей Бодров, Егор Кончаловски, Михаил Ефремов...

Списъкът на „младшите“ може да бъде продължен. Как се отнасяте към подобно „роднинство“ в киното? Кои са вашите родители?

Родителите ми са интелигентни хора: майка ми е библиотекарка, а баща ми е радиолобител, знае много езици и говори с целия свят, нещо, което на мен не ми достига. А тенденцията в киното професията да се предава от бащата или майката на децата определено ми харесва.

Какво ще кажете тогава за определението „природата си почиства при децата на гениите“?

Убеден съм, че ако бащата е

гениален, ако родителите са гениални, детето им трябва да бъде талантливо, да не се разпилява, а да се стреми да приложи това, с което го е надарила природата. Много хора например казват, че Герман-младши прилича на баща си. Но аз смятам, че не е лошо да приличаш на баща си и освен това той е уникално и оригинално явление.

Аз също го смятам за талантлив и силен професионалист, а освен това е и умен, образован и

мислещ млад човек. Как работите с него?

С него се работи много леко. Той ти обяснява достъпно и подробно какво иска, а не те подканва – а сега покажи какво можеш. Той дълго общува с актьора, дава му някакви ключови думи...

Затрудни ли ви с нещо режисьорът? Може би с играта на футбол?

Е, вие знаете, че всички момчета ритат топка. Разбира се, ние



*с Евгений Пронин, изпълнител на главната роля във филма „Гарнастум“
разговаря Галина Николаева*

имахме специалисти, които ни обучаваха.

Как се изграждаха отношенията с партньорите ви, например с „брат“ ви във филма? Вие си приличате, даже ви бъркат, а в същото време сте коренно противоположни, преднамерено ли играехте това?

Наистина хора, които не знаеха, че се снимам, ме предлагаха за дубльор на Данила Козловски, брат ми във филма. Но всъщност ние сме много различни и по време на снимките трудно общувахме.

А какви бяха отношенията ви с партньорките във филма? Предполагам, че да се играе с Чулпан Хаматова е подарък на съдбата. А за да изиграеш любовта, трябва да бъдеш мъничко влюбен в актрисата, иначе е трудно да изиграеш страстна любов към възрастна прекрасна дама?

Очаквах този въпрос, всички се интересуват. Безусловно е така, иначе защо да се снимаме? Винаги трябва да се обича – и когато четеш стихове, и след това. При това – всички.

И тук ви е провървяло, вие четете стихове на фона на поетите на „Сребърния век“. А освен това и дебютирате в киното, нали така?

Да. Играл съм в някои сериали, сега също ми предстои да се снимам в сериал, подобен на „Досиетата X“, където се разследват престъпления и паранормални явления.

Казват, че в театъра актьорът играе за престиж, в киното – за пари, а телевизията – за слава.

Затова ли се стремите да се снимате в сериали? Не се ли страхувате от този вид популярност?

Интересно ми е да бъда различен. Няма да си позволя в сериалите да се мяркам с едно и също лице. В киното доход не за да печеля, способен съм да се откажа от ролята, ако не ми харесва.

Имаше актьори, които почти никога не се гримираха, външно винаги можеше да ги познаеш, но винаги бяха различни и с това интересни във всяка роля. Например Жан Габен.

Мисля, че е нужна симбиоза между едното и другото. Отначало вътрешно се потопяваш, а после се гледаш в огледалото и виждаш, че нещо не достига...

И смело ставаш красавец – блондин?

Нещо трябва да се добави. Не всички имат очите на Олег Янковски, с които той може да играе всичко.

Интересно е дали сега в Щучкинското училище преподават някакви други системи, освен тази на Константин Станиславски? Дали нещо се е изменило, като се има предвид, че целият свят се промени? Най-вероятно вие ще се снимате и в други филми, различни от стила на артфилма „Гарпастум“?

Не знам какво е било по-рано, нямам с какво да сравнявам, но педагозите ми са от старата школа, такива като Василий Лановой. Мисля, че всичко зависи от възприятието на актьора, доколко той е способен и гъвкав към промените

в актьорската система. Това не можеш да научиш. Смятам, че е важно да чуеш режисьора и да предложиш нещо свое, това са взаимоотношенията актьор – режисьор.

Значи напразно говорят, че изчезва „тайната на руския актьор“. Впрочем и на пресконференцията за филма на Файзиев „Турски гамбит“ българските актьори искрено похвалиха руските си колеги във филма. А къде бихте искали да се снимате? Имате ли си мечта?

Много ми се ще да се снимам в азиатски филм. В тях има много тишина, много ирационално, много от това, което те кара да премисляш. Близък ми е менталитетът им, макар че съм европеец.

На повечето зрители и на колегите ми много им харесва първият филм на Герман-младши „Последният влак“, може би защото тогава никой не очакваше от него такова зряло произведение. Вие сте гледали дебюта му, нали?

Разбира се, но аз, естествено, повече харесвам „Гарпастум“. А вие забелязахте ли, че в първия филм всички герои кашлят, а във втория – подсмърчат? Това са тайни знаци – така беше замислено.

Много интересно. В едно от фестивалните съобщения прочетох цитат от вестник „The Moscow News Weekly“: „Гарпастум“ е създаден от двама мъже, единият от които знае всичко за футбола, а другият не знае нищо... Но страстта, която излъчва общият им шедевър, е победоносна.“ Искрено ви желая победа.

Благодаря за пожеланието.

СТАНЕТЕ ЧАСТ ОТ
ИНФОРМАЦИОННАТА СИСТЕМА
НА БЪЛГАРИЯ!

софсправка®
национална информационна система

980 22 22	987 44 22
987 44 11	987 44 33

АБОНИРАЙТЕ СЕ! www.sofspravka.com

ОПИТ ЗА ФАНТАСТИЧЕСКА РЕКОНСТРУКЦИЯ

*С режисьора на руския филм „Първите на Луната“ Алексей Федорченко
разговаря Галина Николаева*

За нас вие сте „тера инкогнита“. Един знае, че имате българско гражданство, друг е във възторг от вашия филм, трети с недоумение свива рамене след прожекцията... Ще ми се вие сам да се представите.

Първото ми образование е икономическо, завърших Уралския политехнически институт, работих във военен завод. От 1990 година съм на работа в обединението за хроникално-документални филми, а от

1994-та съм заместник-директор на Свердловската студия по икономическите въпроси и паралелно се занимавам с правене на филми и продуцентство. Участвал съм при създаването на над 100 документални, няколко игрални и анимационни филми. През 1998 година постъпих във ВГИК в сценарния факултет в класа на Черних и снимам като режисьор. Истина е – имам българско гражданство. Баба ми е българка.

В една от публикациите за вашия филм той е наречен „никому неизвестна квазидокументална утопия“, в друга се разказва как вие сте излъгали наивните американци, назовавайки филма за руските космонавти „Първите на Луната“ и снимайки го, както се казва, „като документ“. Кое за вас е по-важно – начинът на поднасяне на материала или неговият сюжет?

Не сме си поставяли за задача да мамим. Филмът ни е за това, как

Алексей Федорченко с режисьорката Марина Разбежкина и тяхната преводачка



държавата смисла своите хора, нашите герои, използвайки ги като вече ненужен материал. Просто е избран различен ход – реконструкция на псевдореконструкцията. Опирайки се на фантастичен материал, искахме да поговорим за сериозни неща. Документът наистина предизвиква по-голямо доверие. Тези, които са живели тогава, които знаят за какво става дума, възприемат филма като трагедия, плачат и благодарят.

А някои зрители често излизат от залата, преди да догледат последните надписи, в които вие разкривате тайната на псевдодокументалността, тоест посочвате имената на изпълнителите.

Точно така.

Но в началото на филма вие хитро сте измислили едно невинно на пръв поглед предупреждение, че уж качеството на използваните кинодокументи често не отговаря на общоприетите технически норми, но те са включени във филма поради своята уникалност. Звучи като извинение и възпитаният и благодушно настроен зрител с широк жест се доверява на филма. И вие му демонстрирате своите визуални фантазии уж като документ.

Филмът е направен за зрител, подготвен да гледа кино, така да се каже, начетен и нагледал се. В случая киното се опира на собствена си история.

Но даже и за най-изкушения зрител вашите снимки почти не предизвикват съмнение за истинност: ракурсите, движенията на камерата, оптиката, светлината и даже приетият по онова време маниер на поведение на персонажите в кадъра. Как сте успели да направите това, как „състаряха“ материала?

Много работих в архивите и на-

истина изучавах с какво се отличава хрониката на 30-те години. Фактически ние не състаряхахме изображението, а снимахме по стария начин, отказвайки се от компютърната техника. Например снимахме със стара камера с 8 кадъра в секундата, 12 кадъра в секундата, прехвърляхме на 24 кадъра в секундата и така се получи ефектът на старата лента, илюзията за това, че е снимано с ръчна камера.

Според мен използването на такава „антикварна“ техника би трябвало да ви струва огромни средства, но някъде прочетох, че филмът ви буквално е направен на „едно коляно“, тоест много е евтин. Вие като икономист и тук ли успяхте всички да измамите?

Да, аз бях копродуцент и, разбира се, броях парите. Такъв филм не е възможно да бъде направен евтино. Но ние се вместихме в рамките на 800 хиляди долара, при това с командировките в Малайзия.

В самото начало на филма един от персонажите, служител от архива на разузнаването, разрешавайки на снимачната група да порови в разсекретените документи, казва някак между другото: „Щом се е случило, значи е заснето, щом е заснето, значи се е случило.“ Но нали от историята на киното е известно колко често са „коригирани“ кинодокументите, на мястото на неугодното лице в кадъра изведнъж се появява... палма. Даже такъв термин имаше – „палмиране“. А нашите майстори на монтажа знаеха много фокуси. Империята умело изграждаше своето лице, унищожавайки неугодната ѝ информация. А това означава, че не „всичко, което е снимано, е станало“. Смятате ли, че с филма си отговаряте на този въпрос?

Моите герои също се „разтва-

рят“ в пространството. Например главният супергерой на планетата завършва с това, че попада в провинциален цирк, а след това безследно изчезва. Във филма има много интересни неща, той е необичаен, всеки намира нещо, което му е близко. Доста добре се гледа. Младешта го възприема като комедия, а възрастните – като трагедия. Ползва се с огромна популярност, появи се на DVD и веднага изчезна.

Къде би могъл да се види вашият филм, каква е фестивалната и разпространителската му съдба?

Той с успех беше показан на повече от 20 фестивала, има много награди и номинации. Но разпространителските права не ми принадлежат. Извадиха само три копия, те вървяха в Москва, имаше и еднократни акции из страната. Смятам, че филмът може да бъде разпространен по-добре.

Вие май сте намерили този сценарий в интернет, разкажете за неговите автори?

Така е, макар че сценарият беше публикуван и получи едно от първите места в конкурса „Огледало“ през 1996 година. Александър Гоноровски* живее в Жуковск, Рамил Ямалеев в момента е в Канада, във Ванкувър, снима търговско кино, пише сценарии.

Знаете ли, че сър Алън Паркър смята да прави филм за Гагарин? Не за космоса, а именно за съдбата и забулената в тайни смърт на първия в света космонавт. Но и той като вас не може да намери нужните му средства. Може би защото му трябват много повече, отколкото на вас, а може би защото не е икономист... Той, между другото, обича всякакъв вид кино. Вас какво ви интересува?

Все ми е едно какво снимам. Интересува ме киното.

*Гоноровски е автор на много сценарии, а последният му „Железопътна линия“ получи първа награда на общоруския конкурс „Нашият съвременник“, 2003, и в момента Федорченко снима филм по него. – Б.а.

НОВИЯТ ФАВОРИТ НА БЪЛГАРСКАТА КРИТИКА е Ким Ки-Док

„Стик № 3“, режисьор Ким Ки-Док



Георги Ангелов

Оставям без коментар мнение-то, че юбилейният X Междunaroden София Филм Фест отстъпва на последните няколко. Вместо това искам да припомня победителите в класацията „Вашите пет филма“ от началото на новия век. 2000 година – „Порейки вълните“; 2001 – „Танцьорка в мрака“; 2002 – „Ничия земя“; 2003 – „Говори с нея“; 2004 – „Догвил“; 2005 – „Морето в мен“. Веднага бие на очи, че последните три пъти предпочитанията на критиката съвпаднаха с Наградата на публиката. И другият факт – че победител цели три пъти е Ларс фон Триер. Последния път обаче в крайно оспорвана борба с „Пролет, лято, есен, зима... и пролет“ на Ким Ки-Док. Тази година ролите се размениха. Първи е кореецът със „Стик № 3“, а втори датчанинът с „Мандерлей“. Значи ли това, че критиката има нов фаворит?

Иначе преброих 106 игрални и пълнометражни документални филми от 35 страни, плюс 22 късометражни. С програмата „Ниси Маса“ филмите се увеличават с десет, а страните с още 3. Не пристигна

само руският „9-а рота“, но още през април ще мине на търговски екран. От пълнометражните по един или друг повод сме гледали 27 заглавия, а от късометражните – 7. Чуждестранните гости бяха 209 (рекорд). Все пак Алън Паркър, Фолкер Шльондорф и Тери Джоунс бяха звездите. Предстояща операция попречи на Ванеса Редгрейв и сина ѝ Карло Неро да присъстват лично, но творчеството им бе достойно застъпено. Достойно е и най-подходящата дума за носителите на наградата на София – Рангел Вълчанов и Николай Волев. Нестандартна беше документалната програма, особено българската. Утвърдените документалисти отстъпиха място на непознати имена, най-вече живеещи в чужбина наши сънародници. А „Шест осем едно“ на Яни Янев е пример, че филм може да се прави и заобикаляйки ИА „НФЦ“ и БНТ, стига да се намерят нужните спонсори.

Няма да коментирам наградите. Уж нямаше да има награда за български филм, а имаше, макар и за филм, с който можем да се гордеем – „Лейди Зи“. Но жестът на Геор-

ги Дюлгеров да даде паричното изражение на млади автори заслужава адмирация. Колкото до решението на журито, говореше се, че са наградил руски и босненски филми, тъй като през последната година българското кино е отличавано в Москва и Сараево. Отдавна по фестивали не се награждава най-доброто. Преследват се едни или други съображения. Политически, финансови, понякога художествени... Разсъжденията ми се оказват безпочвени, след като журито действително е харесало най-много „Гарпастум“. Именно той имаше най-много гласове в анкетата от конкурсните филми. Да е жив и здрав Кита не само за удоволствието от фестивала, но и за страхотното шоу на Фестивалния бенд след закриването, което впрочем е вървяло с пълен успех и в Берлин, Карлови Вари и на други места. Забележките ми този път са по-малко. Примерно недоумението на чуждестранна дипломатка от заключените тоалетни пред зала „Матти Д“ или пък от мръсните на долния етаж. Чуждият гост, който ругаеше не без основа-

ние „всичко българско и родно“, не разбирайки, защо не го пускат с акредитация в Евро-българския център на филм, който е пропуснал на други фестивали. И плачещото момиче, недопуснато на „Истанбулски приказки“, което съжеляваше, че е дало пари за кино „Одеон“. Някои несъответствия във филмографии и анотации, например стр. 113 от каталога, където „Среднощен експрес“ в българския си вариант е филм от САЩ, а в английския – (Великобритания – Ирландия). „Стик № 3“ имал друго заглавие, а от датски източник разбрах, че „Мурк“ било

„Мьорк“, което означавало „Мрак“...

По системата 5 точки за първо, 4 за второ и т.н., победител е „Стик № 3“ с 67 точки. Критиката посочи 37 заглавия (малко повече от една трета). Втори се класира „Мандерлей“ с 48 точки, трети – „От гроб на гроб“ с 39 точки. Следват: „Детето“ и „Ябълките на Адам“ с 35 точки, „Щастие“ с 27; „Не ме търси“ с 26; „Капотите“ с 25; „Ад“ с 24; „Смъртта на г-н Лазареску“ с 21; „Гарпастум“, „Бялата графиня“ и „Статски съветник“ с по 13 точки; „Фактотум“ и „Аз, ти и всички, които позна-

ваме“ с по 10; „Братя“ с 8; „Мурк“, „Бедни роднини“, „Космосът като предчувствие“ с 5; „Милиони“, „Гаруа“, „Контакт“, „Истанбулски приказки“, „По жътва“ и „Първите на Луната“ с по 4 точки; „Дуу-уп“, „Скъпа Уенди“, „Кукуми“, „Русия/Чечня – Гласове на несъгласието“, „Годеница на млъчанието“ и „Песента на пътешествениците“ с по 3, и с по 1 точка – „Болни от любов“, „Персона нон грата“, „Пилешки избори“, „С главата надолу“ и „Сърцето ми спря да бие“. Ето и мненията на 31 участници в класацията по азбучен ред:

Александър Александров: 1. Детето; 2. Статски съветник; 3. Бялата графиня; 4. Капотите; 5. Мандерлей

Александър Грозев: 1. Капотите; 2. Не ме търси; 3. Мандерлей; 4. Стик № 3; 5. Ад

Александър Донеv: 1. Аз, ти и всички, които познаваме; 2. Смъртта на г-н Лазареску; 3. Гарпастум; 4. Детето; 5. От гроб на гроб

Александър Янакиев: 1. Стик № 3; 2. Смъртта на г-н Лазареску; 3. Ябълките на Адам; 4. Първите на Луната; 5. Пилешки избори

Божидар Манов: 1. От гроб на гроб; 2. Капотите; 3. Космосът като предчувствие; 4. Не ме търси; 5. Стик № 3

Боряна Матеева: 1. Стик № 3; 2. Гаруа; 3. Не ме търси; 4. Мурк; 5. Детето

Галина Николаева: 1. Мандерлей; 2. По жътва; 3. Годеница на млъчанието; 4. Смъртта на г-н Лазареску; 5. Гарпастум

Геновева Димитрова: 1. Ябълките на Адам; 2. Ад; 3. Щастие; 4. Не ме търси; 5. Смъртта на г-н Лазареску

Георги Ангелов: 1. Смъртта на г-н Лазареску; 2. Щастие; 3. Капотите; 4. Контакт; 5. Русия/Чечня – Гласове на несъгласието

Григор Чернев: 1. Гарпастум; 2. Стик № 3; 3. Статски съветник; 4. Мурк; 5. Космосът като предчувствие

Дима Димова: 1. Стик № 3; 2. От гроб на гроб; 3. Кукуми; 4. Капотите; 5. Детето

Екатерина Лимончева: 1. Стик № 3; 2. Мандерлей; 3. Бедни роднини; 4. Скъпа Уенди; 5. Какво е мъж без мустаци?

Иван Иванов: 1. Ябълките на Адам; 2. Стик № 3; 3. Детето; 4. Ад; 5. Статски съветник

Иван Драгошинов: 1. Детето; 2. Щастие; 3. Не ме търси; 4. Мандерлей; 5. Дуу-уп

Ингеборг Братоева: 1. Ад; 2. Щастие; 3. Ябълките на Адам; 4. Контакт; 5. Персона нон грата

Искра Божинова: 1. От гроб на гроб; 2. Щастие; 3. Детето; 4. Истанбулски приказки; 5. Ябълките на Адам

Калинка Стойновска: 1. Ябълките на Адам; 2. Мандерлей; 3. Ад; 4. От гроб на гроб; 5. Стик № 3

Камен Тодоров: 1. Щастие; 2. От гроб на гроб; 3. Мандерлей; 4. Братя; 5. Стик № 3

Катерина Гумнерова: 1. Аз, ти и всички, които познаваме; 2. Капотите; 3. Фактотум; 4. Русия/Чечня – Гласове на несъгласието; 5. Космосът като предчувствие

Людмила Дякова: 1. Ябълките на Адам; 2. Стик № 3; 3. Ад; 4. Не ме търси; 5. Истанбулски приказки

Мая Димитрова: 1. Стик № 3; 2. Милиони; 3. Фактотум; 4. Дуу-уп; 5. Гарпастум

Надежда Маринчевска: 1. Стик № 3; 2. От гроб на гроб; 3. Гарпастум; 4. Не ме търси; 5. Истанбулски приказки

Недка Станимирова: 1. Мандерлей; 2. Братя; 3. Ябълките на Адам; 4. Щастие; 5. Скъпа Уенди

Олга Маркова: 1. Мандерлей; 2. Бялата графиня; 3. От гроб на гроб; 4. Стик № 3; 5. Мурк

Павлина Желева: 1. Детето; 2. Фактотум; 3. Мандерлей; 4. Ад; 5. Стик № 3

Пенка Монова: 1. Ябълките на Адам; 2. Детето; 3. От гроб на гроб; 5. Първите на Луната; 5. Щастие

Петя Александрова: 1. Мандерлей; 2. Стик № 3; 3. Бедни роднини; 4. Детето; 5. Капотите

Преслава Преславова: 1. Ад; 2. Не ме търси; 3. Статски съветник; 4. Бялата графиня; 5. Капотите

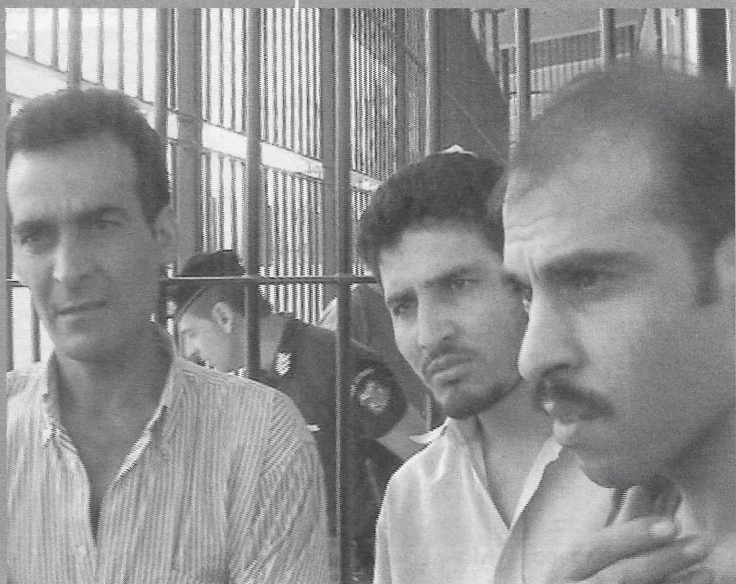
Ралица Николова: 1. От гроб на гроб; 2. Стик № 3; 3. Капотите; 4. Статски съветник; 5. С главата надолу

Стефан Китанов: 1. Стик № 3; 2. Не ме търси; 3. Мандерлей; 4. Братя; 5. Сърцето ми спря да бие

Цветан Тодоров: 1. Смъртта на г-н Лазареску; 2. Стик № 3; 3. Детето; 4. Песента на пътешествениците; 5. Болни от любов

НЕВИДИМИТЕ
МАЛЦИНСТВА*Зелма Алмалех*

От 20 до 22 март 2006 г. в София се проведе фестивал на новите имигрантски общности в България – филми, изложби, музика, танци. Идеята е по проект на Центъра за култура и дебат „Червената къща“ и Центъра за европейски бежански, миграционни и етнически изследвания към Нов български университет, с подкрепата на Европейската културна фондация.



Появата на нови общности през последните години е явление, непознато досега у нас. Броят на китайци, кюрди, араби, вьетнамци постоянно нараства, но те като че ли не присъстват в публичното пространство и медиите. Петте документални филма, направени през 2005–2006 г., запознават с различни имигрантски групи. Фестивалът събра заедно отделни общности с идеята за взаимно опознаване и по-ясно възприемане на начина на живот на „новите малцинства“. След прожекциите в уютната атмосфера на „Червената къща“ се състояха интересни дебати с участието на героите на филмите, авторите им и присъстващите предимно млади хора: студенти, членове на НПО и в крайна сметка една публика, която припознава „Къщата“ като средище, където се обменят различни гледни точки.

В това отношение екипът на

„Червената къща“, по чиято идея се реализира проектът, последователно търси обхвата на болката и външението на живота ни днес и сега, като отчита и back ground-a на процесите и явленията вече почти седемнайсет години на преход след 1989 година.

Антони Дончев – мениджър „Филмови проекти“ на „Червената къща“, по повод на проекта „Невидимите малцинства“ сподели, че в конкурса са участвали 33 предложения за документални филми, много от които с автори кинематографисти. Аргументацията за спечелените проекти не е била толкова търсенето на кинематографичния изказ, колкото оригиналността на идеята и новото, което тя предлага като позиция на авторите им. Те са млади хора – журналисти, студенти. Като крайни резултати са различни, но основното и най-доброто, изразено в индивидуалността на ре-

шенията, е тяхната чувствителност към проблема, към отделните човешки съдби. Макар че посоката на търсенията им ги обединява с въпроса, доколко днес тук, в България, сме открити към другия, избран живот и работа в страната ни. И нещо друго много важно – доколко обществото ни е в състояние да приеме правата на чужденците така, както своите, и доколко европейските ценности и представи за човешките права са и наши.

Филмът „Хора от страната на кедровите дървета“ на Павлина Ангелова и Николай Тодоров, студенти от класа на режисьора Георги Дюлгеров в НАТФИЗ, разказва за имигранти от Ливан: „В Ливан живеят около 5 милиона ливанци, а извън страната – около 15 милиона ливански граждани и техните потомци. Около 1000 от тях са в България, предимно в София. Аз съм един от

тях. Казвам се Мазен Хадад и познавам почти всички ливанци в България." Това е кратката анотация за първия филм, който беше показан, но той като че ли се изчерпва само с тези няколко реда, защото и в самата дискусия след прожекцията му пролича недостатъчно задълбоченият поглед на създателите му. В никакъв случай не бива да съдим строго филмите, но в случая става дума за чувствителността на авторите към човека, когото са избрали за свой герой.

„Лунен сладкиш“ е филм за имигранти от Китай. Негови автори са Елисавета Манолова, която активно се занимава с тази тематиката в НБУ, и Жана Попова – журналистка.

Китайците се качват в колата като българите, затова няма защо да снимате, казва 19-годишният Ву Йанг, който учи в българско училище и рецитира китайски поеми. Ние нямаме своя Чайнатаун, но китайците вече не са малко в България, повечето от тях предпочитат да премълчават проблемите си. И все пак много деликатно един от тях, лекар по професия, споменава за грозната реплика „жълти маймуни“. А най-странното е, че един-единствен българин, който работи в китайски ресторант, се опитва да коментира проблемите им, но зад кадър – не желае да бъде сниман. Младите авторки избират друг път, за да покажат какво ние тук, в България, мислим за китайците – рисунки по темата и мненията на децата от една детска градина. С две думи, тяхното искрено мнение е, че са малко различни, но хора като нас. Тези деца ли са шансът ни да станем по-толерантни? Въпросът остава отворен, а зад несподеленото от героите на филма проличава тревогата за витаещата дискриминация в България, която, неглежирана във времето, сега почти ни притиска, а обществото сякаш не я забелязва и остава равнодушно.

То е равнодушно и когато през деня малтретират африканец в градинката на Народната библиотека в района на Софийския университет. Става дума за може би най-силния филм от поредицата – „Черно на бяло“, – за имигранти от Африка, с автори Яна Тавание, Ива Петрони, Боряна Пандова.

Анди е от Камерун, Гбенга е от Нигерия, Антоан – от Конго. Анди засега остава в България. Гбенга вече си е тръгнал. Антоан се чувства българин, защото от години работи в Български хелзински комитет и помага както на емигранти, така и на българи. Трима различни мъже. Единственото, което ги свързва, е цветът на кожата, но има и други участници – съпругата на Гбенга, която е българка и за нея и децата ѝ е по-трудно, защото тя чува често зад гърба си „кучка“, а синът ѝ, третокласник, често се пита какво ще се случи, ако се ожени един ден за бяла жена: какъв ще бъде цветът на детето му? Както казва жената, не е ли по-добре да сме далтонисти?...

„Махди Сафар“ е филм за имигранти от Иран, с автори Димитър Цветанов, Иван Николов, Александър Евтимов.

Махди Сафар идва в България през 1988 г. Жена му остава в Иран с двете им деца – момче и момиче. Днес Махди продава часовници. Живее с друга жена. При него са двамата му синове – от първата и от втората жена. Синовете му искат да живеят в България. Дъщеря му е омъжена в Иран. Махди е прекрасен обект за документален филм, но както сподели Антони Дончев, на екипа не е достигнала смелост и организираност да включи във филма някои от „тайните“ на Махди – на какви емигранти е помогнал и защо все пак не се връщат в Иран, и в крайна сметка каква е цената на свободата...

Като информация за случващото се около нас и по света филмът

„Без граници – без нации“ с автор Любен Бързаков, оператор в БНТ, може да се разглежда като програмен за състоянието на света и за това къде сме ние в него. Свободата на придвижване е една от големите теми на този век. Какво ни представя филмът? 2005 година, първи лагер „Без граници“ в България, първи съвместни акции в защита на имигрантите в Гърция, град Ксанти. Преди това тези млади хора са се събрали в околностите на село Ключ и по-късно се отправят през Кулата и Промахон в Гърция. Сблъсъци с полицията при имиграционния лагер във Вена. Съзотворен газ и палки. Полицията е принудена да пусне активистите вътре. Уникални кадри от лагера, където за първи път са допуснати снимачни екипи. Разкази на активисти от почти цяла Европа и най-вече от балканските страни: „Ние вярваме и се борим за неотменими човешки права.“ Между тях е и аргументът: „Не-легални хора няма!“ Много от тези млади хора обявяват себе си за анархисти под знамето и лозунга още от времето на Христо Ботев „Законът е за робове“. Дали ще се съгласим, е друг въпрос. Но филмът ни провокира – дали ние, от поколенията на младите от 1968 г., ще се откажем да ги разберем.

Дори само това да е, си е заслужавало да бъде реализирана идеята на „Червената къща“. А и в крайна сметка добрият документален филм не е само точно намерената и прецизно изградена форма, а и поканата за размисъл. Но при условие че имаме чувствителността да го усетим и подкрепим. Остава и някоя от многобройните ни телевизии да го разбере и да излъчи поредицата, макар че, повтарям, филмите не са равностойни. Но е изключително важно мнението на младите, които откриват себе си в неоредната атмосфера на това средище за култура и дебат.

БЕЗМЪЛВНИЯТ ВЕСТОНОСЕЦ

Владимир Ангелов

Появата му във филма винаги предизвиква очакване. Обикновено е безмълвен, но мълчанието му може да спести маса филмово време, излишни обяснения; да замести персонажи, биографии, образи, да изяснява отношения, за миг да ни пренесе в миналото или бъдещето, или подобно на съдбата да преобръща неочаквано обичайния ход на живота.

Той може да бъде гег, намигване или атмосфера, намек, характер или лайтмотив, тоест почти всичко. Дали ще го наричат пушката от стената или камъчето, което обръща колата – все едно. Става дума за едно и също – Негово величество детайла.

Още от бастунчето на Чаплин и пенснето, висящо на перилата на броненосеца „Потьомкин“, та до ден-днешен той си остава един от най-важните елементи на киноповествованието.

Прелетял като птица от пещерите на първобитния човек, през фолклора и литературата, в киното се оказва езикът, който всички народи по света разбират без превод. И затова си остава едно от най-ефективните режисьорски оръжия.

Традиционната му употреба в киното е да привнесе достоверност и уплътняване на героите и обстановката. Когато някой лъже, обикновено гарнира лъжата с някоя подробност и така тя изглежда по-достоверна. Той крие неизчерпаем резерв от възможности, защото се възпроизвежда от самия живот.

Само за детайла, свързан с масата и семейството в киното, може да се напише цял том. Например спомням си една сцена между съпрузи в един ням филм от 20-те години на френския авангард. Мъжът се прибира вкъщи и се спира до

кръглата холна маса, върху която е поставена ваза с цветя. Вазата е сложена почти до ръба на масата. Мъжът я премества в центъра, след което сяда в креслото с вестник в ръка. Появява се съпругата, минава мълчаливо покрай него, забелязва, че вазата е преместена, и я слага отново на предишното ѝ място в края на масата. По този начин само за някакви си пет-десет секунди зрителят разбира и за студената война между съпрузите, и за щрихи от характерите им.

Този мотив е развит блестящо в една комедия на Пиер Етекс от началото на 70-те години. Съпрузите вечерят. Седнали са на двата най-отдалечени срещуположни края на масата. Осветлението дискретно откроява детайлите по масата, тоновете са студени, ястието в чиниите също е студено и желирано. В креслото до масата дълбоко спи домашният любимец – малка болонка. Пиер Етекс играе ролята на среден буржоа – чиновник, който спазва семейното приличие и е нащрек да не се издаде пред жена си, че е влюбен в своята млада секретарка. Може би затова на лицето му е застинала полупечална, полуидиотска невъзмутима усмивка. И така съпрузите привършват мълчаливо вечерята с орехи за десерт. Подават си един на друг от двата отдалечени края на масата орехотрошачката. След всяко подаване в тишината се разнася сухият остър пукот на счупен орех. В тези моменти камерата показва спящата болонка, която потръпва, сякаш разтърсена от ток. Това е целият „диалог“ между съпрузите. Блестящо измерените детайли – пукотът на орехите и потръпващата болонка, както и целият мизансцен, за някаква си минута ни казват много повече за отношенията между съпрузите, отколкото би ни казала някоя шумна, бърлива сцена.

Като сакрално място за изясняване на отношенията и приобщаване към различни култури, масата присъства във всички жанрове в цялата история на киното. Можем ли да забравим например сцената със сватбата на Манол от филма „Време разделно“. Тук масата е самата зелена поляна, върху която е просната дълга бяла покривка – софра с наредени ястия, хляб и вино. Но ето че пристига Караибрахим, слиза от коня и тръгва към младоженците. И върви той не по поляната, а през софрата. Камерата показва как ботушите на еничаря тъпчат и подритват съдовете, хляба, виното. Този детайл вече е зареден с епически мащаб. Той е синтез на история.

Във филма „Празненство“ на Винтенберг младият Кристиан почуква с прибор по чашата, за да привлече вниманието на гостите и да вдигне тост. Още след първите му реплики последващото повторение на този детайл във филма го превръща в лайтмотив – отначало само като битов анонс, впоследствие скандален, в края вече се възприема като камбана, оповестяваща часа на истината.

Можем ли също така да забравим сosa за сагетите в „Добри момчета“ на Мартин Скорсезе?

Има филми, изцяло изградени върху драматургията на детайла.

Класически пример е „Фотоувеличение“ на Микеланджело Антониони.

В „Прекършени цветя“ на Джим Джармуш застаряващ ерген получава анонимно писмо от жена, която твърди, че той има деветнайсетгодишен син. Именно това писмо става причина, след дълги увещания от страна на единствения му приятел съсед, той да се реши да предприеме пътешествие, за да се срещне с някогашните си приятелки. Писмото се превръща в натрап-

чив въпрос – лайтмотив, който го води от среща на среща. Но в крайна сметка не произтича нищо – пътешествие в свят без надежда.

Филмът „Пролет, лято, есен, зима... и пролет“ на Ким Ки-Док е също така изграден върху детайл, символизиращ уроците, които човек трябва да научи в живота си. Грехът и изкуплението са изпитанията, с които се сблъсква младият монах, за да открие смисъла на живота.

Камъчетата, които малкото момче завързва за опашките на рибката, жабата и змията, се превръщат в огромен камък – бремене, което то ще носи, докато не победи злото в себе си. Камъкът е съществена част от фабулата и придобива значението на символ. Върху същия принцип режисьорът изгражда и следващия си филм – „Стик № 3“.

Детайлът може да се появи неочаквано към края на киноразказа, като елемент на развързката, и да внесе неочакван обрат. Такъв шок предизвиква дървената музикална кутия в ръцете на младата адвокатка (във филма на Коста Гаврас „Музикална кутия“), когато пред очите ѝ започват да излизат снимки, на които тя разпознава баща си на младини, в нацистка униформа, разстрелващ еврейски деца. Този момент – изключително майсторски изграден от режисьора – кара зрителя да се отъждестви със състоянието на душевен потрес на младата жена. Но музикалната кутия придобива още едно дискретно символно значение.

Когато се отваря капакът, се показват две фигурки на младеж и девойка в национални носии, които механично започват да се движат под звуците на унгарски народен танц. И като че ли това е всичко. Но изведнъж зад фигурките (зад тази привидна идилия) започват да изскачат една след друга снимките, почти в такт с танца. Този „танц“,

едновременно кулминация и обрат, е също така и контрапункт на въпроса, зададен по време на процеса от един свидетел: „Защо, след като войната вече е свършила, единствено унгарските нацисти от отрядите „Черна стрела“ продължават да избиват унгарските евреи?“

Шоков обрат (и то на два пъти) предизвиква и мината, поставена под лежащия в окопа човек във филма „Ничия земя“ на Данис Танович. На финала става ясно, че тя не може да бъде обезвредена и от най-добрите сапъори от мироопазващите сили на Европа. В този случай детайлът се превръща в изключително силна антивоенна метафора. Но едновременно наемква, че всъщност злото е в самия човек.

Във филма „Детето“ на братята Жан-Пиер и Люк Дарден празната детска количка, с която се разхожда обърканият несретник Брюно, е не само битов атрибут, но „играе“, като замества в съзнанието на зрителя образа на бебето и ни кара да изпитваме постоянно безпокойство, а на места и съчувствие към героя. Безспорно много добър филм, но... „Розета“ беше по-завършен и по-богат на детайли. При братя Дарден всички елементи – светлина, цвят, звук – носят драматургичен заряд. Сега, след като и двамата братя имат по една „Златна палма“, остава да се надяваме, че няма да им дадат и трета за следващия им филм.

Какво да кажем обаче за филми като „Летят жерави“ и „Иваново детство“, заснети с къде по-елементарна техника от съвременната?

Не мога да посоча нито един интересен детайл от дебютните филми, които видях на X София Филм Фест. С едно-единствено изключение – „Капот“. Блестящ дебют, с много прецизни детайли, особено рисунките на екзекутирания убиец на финала.

В наградения със „Златна камера“ в Кан „Аз, ти, той и всички, които познаваме“ младата режисьорка и изпълнителка на главната роля Миранда Джулай е изхабила цели три минути, за да забавлява публиката с тъпичкото послание за „ако-то“ между децата по интернет. „Геговете“ със „свирките“, които тинейджърките правят на момчето, биха били забавни, ако не бяха пошлички. Но какво да се прави. Очевидно публиката днес се „кефи“ на подобни пикантерийки. Естетиката на реалити шоуто и MTV яко е заседнала в психиката на младите поколения, устремили се към киното. Новите технологии правят снимането лесно, удобно и достъпно.

Ръчната дигитална камера нанесе трайни поражения, като отучи режисьорите да изобретяват и да мислят драматургично. Детайлът е все по-рядък гост във филмите на младите. Задава се нова нечетяща генерация, за която киното е на пет, а не на сто и пет години. Дали не сме пред прага на своеобразен упадък?

Преди няколко дни Алън Паркър, който беше гост на X София Филм Фест, каза: „Съвременното кино е прекалено шумно и с неясни послания.“

Наистина световната филмова продукция от последните една-две години, част от която видяхме и в София, ни дава не малко примери, че киното е станало по-бърливо, по-шумно, по-маниерно и се е отучило да мълчи. Днешните филми (в количествено измерение) отстъпват на създадените преди пет години и като значимост на темите, и с разказваните истории, и като художествен резултат.

В драмата на Метерлинк „Слепите“ единият от героите казва: „Да помълчим. В тишината се чуват мислите.“

МАЙСТОРИ И ДЕБЮТАНТИ НА БЕРЛИНАЛЕ 2006



Калинка Стойновска

След всички вече предложени от пресата определения за Берлинале 2006 няма да е погрешно той да бъде назван и фестивал на майсторите и дебютантите. Разбира се, възрастовата категория не е автоматична гаранция за майсторство в киното, както и дебютът не означава направата на един-единствен филм, колкото и формално да изглежда така. Впрочем майсторството, високата класа трябва да се доказва всеки път, защото, както е известно, няма нищо по-старо от старата слава. А дебютните игрални филми най-често крият зад гърба си сериозна работа на техните автори в късометражното или пълно-

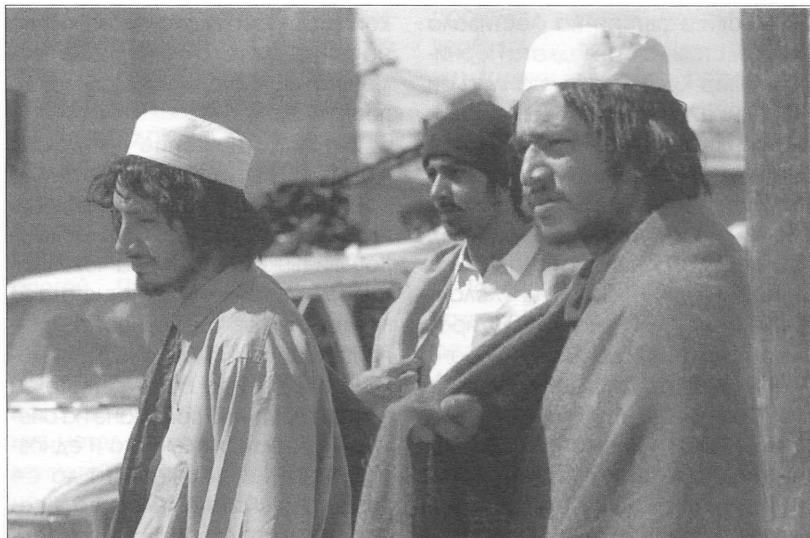
метражното документално кино, дългогодишно асистентство или преминаване от сценаристиката или операторството към режисьорската професия – тоест след натрупан филмов опит.

В това отношение тримата представили се на Берлинале 2006 майстори на световното кино, макар и в напреднала възраст, според мен са в отлична творческа форма. Участието им в официалната конкурсна програма е чест за селекционерите, които не са пренебрегнали световноизвестните американци Робърт Олтман (81), Сидни Лъмет (82) и французина Клод Шаброл (75), а и те доказват, че слава-

та им е заслужена. Нещо повече, вътрешната енергия на филмите им, умното и дълбоко изследване на значими за времето ни проблеми, умениято да установяват контакт с разнородна публика ги прави напълно съвременни, модерни автори със собствена позиция към света и човека. Всеки от тях е запазил стиловите си характеристики, своеобразието на избора на теми, идеи и герои, които можем да открием и в предишните им филми. Предполагам, че желанието им да участват на фестивала не е свързано непременно с награди – те вече са получили своите. Но лично за мен „Оскар“-ът за цялостно творчество,

„A prairie Home Companion“, режисьор Робърт Олтман

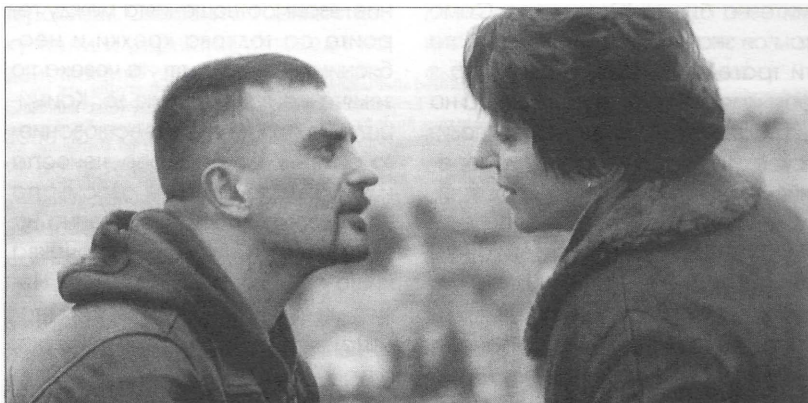




„Пътят към Гуантанамо“, режисьори Майкъл Уинтърботъм, Мат Уайтеркрос



„Сапунка“, режисьор Пернила Фишер Кристенсен



„Гърбавица“, режисьор Ясмил Жбанич

с който буквално три седмици след фестивала бе отличен Робърт Олман, беше доказателство тъкмо за най-новите му бляскави изяви в съвременното кино. Филмът „A prairie Home Companion“, с който се представи на берлинския фестивал, беше действително между най-добрите. Елегантно разказаната история за последното излъчване на популярно в Америка радишоу, имало дългогодишен живот в ефира, се превръща и в своеобразна изповед – размисъл на маестрото за смисъла на делата ни на земята, за бързотечащото време, което налага своите мерки, за хората, които по една или друга причина отпадат от хода на това време – идват нови времена, нови медии обсебват завоюваните вече територии, тяхно е бъдещето. Носталгията на Олман не е просто сантиментална, а е породена от дълбока чувствителност към човешките съдби и взаимоотношенията, родили се в дългогодишното общуване на сцената и в живота между група актьори и певци – шоумени. В последния ден на шоуто се случват толкова много събития, разкриват се различни характери, поведението на героите събужда страсти и конфликти, които не прерастват в драми, но постепенно променят и променят живота на разнородната група – печатът на обречеността, на завършека се налага и от неочаквано появялата се между тях загадъчна прекрасна дама, която не всички забелязват веднага, но в хода на действието тя е едновременно и Съдбата, и Смъртта, и Блянът...

Сатирикът Олман, който десетилетия наред разголваше духовната нищета и претенциозната безсмисленост, царяща в различни сфери на американското общество, в последните си филми сякаш омокоти и „очовечи“ творческите си принципи. Така най-новият му филм, без да бъде определян като „психологическо кино“, с необикновено внимание и симпатия се вглежда в душевното пространство на героите и открива в него „човешкото“.

Сидни Лъмет, авторът на такива забележителни филми като „12 раз-

гневени мъже“, „Могилата“ и „Мрежата“, продължава в новия си филм „Обвини ме“ темата, която винаги го е вълнувала – справедливостта на съдебната система и правосъдието в родната му Америка и мястото и ролята на човека при вземането на решенията в нея. Съдебната му драма „Обвини ме“, направена по действителен случай – процеса срещу мафиотската фамилия Ди Норсио, продължил най-дълго в историята на американското правосъдие, – енергично и прецизно разкрива плюсовете и минусите на американската правосъдна система и възможността на интелигентния мафиот Джакомо ди Норсио (в ролята е актьорът Вин Дизел) да спечели процеса, използвайки силата и слабостта на тази система. Всичко това не изглежда като досадно повторение на тезиси и идеи от предишните му филми, а като модерно и увлекателно филмово повествование. Акцентът е върху диалозите между героите, които определят и динамиката, и драматичността на филма.

Знаменитият представител на френската „Нова вълна“ от 60-те години, режисьорът Клод Шаброл предложи на фестивалната публика в Берлин новия си филм „Опиянение от правото“. В него актрисата Изабел Юпер прави една от най-хубавите си роли в киното като следователка, разследваща обвинени в корупция висши чиновници, а динамичността на действието, неговото умело прехвърляне от работното ежедневие към личния живот на следователката го превръщат в напрегната и интригуваща психодрама. Юпер изгражда образна амбициозна професионалистка, отстояваща смело своите позиции, ръководеща се единствено от правните закони на държавата, но умело прилагаща личен стил на поведение, която в крайна сметка е отстранена от разследването поради зароботила корупционна схема. Така във филма не тържествува правдата, но за Шаброл е важна гражданската позиция на неговата героиня. Следователката Жана явно не е от тези, които лесно се отказват. Филмът доказва това.

Младите автори на фестивала се представяха от шведката Пернила Фишер Кристенсен с филма си „Сапунка“ (Германия – Швеция), немкинята Валеска Гризенбах с „Копнеж“ (Германия), аржентинеца Родриго Морено със „Сянката“ (Аржентина – Германия – Франция), тайландеца Пен-ек Ратанагуанг с „Невидими вълни“ (Тайланд – Холандия – Корея – Хонконг – Китай), иранец Рафи Питц със „Зима“ (Иран) и босненката Ясмил Жбанич с „Гърбавица“ (Австрия – Босна – Херцеговина – Германия – Хърватия). Веднага се вижда, че в повечето случаи става въпрос за творчески усилия, обединени в копродукции, особено що се отнася до европейските филми. Отдавна вече това не прави впечатление на никого, въпросът е в степента на творческите постижения. Тук вече разликите са големи. Сред най-добрите бяха според мен „Сапунка“, получил награда за дебют, „Невидими вълни“, останал без всякакви награди, и „Гърбавица“, който взе най-голямата награда „Златната мечка“. Зад това отличие като че ли стоеше сянката на политиката, която няма нищо общо с художествените аргументи. Но според мен „Гърбавица“ не е политически филм – младата Ясмил Жбанич предлага историята на изнасилена от войник по време на война жена, родила дете, което мъжествено отглежда и безумно обича. Тази история може да се случи навсякъде – в Босна, но и на територията на Сърбия, Косово, Хърватия, – навсякъде, където премина чудовищното насилие по земите на бивша Югославия. Само там си знаят ужаса на сполетялата ги трагедия и имат правото да я осмислят както си искат. Силата на „Гърбавица“ не е в неговите политически, а в човешките му измерения. Точно те омекотяват сюжетните линии на филма, както и изпълнението на знаменитата актриса Миряна Каранович, която изгражда великолепен образ на преживялата, оцеляла, но дълбоко наранена жена, дала живот на скъпо, но не по любов родено същество. И колкото и да са политически речите,

които съпровождат прожекцията на този филм, те по същество не променят хуманното му, общочовешко послание.

В това отношение шведският филм „Сапунка“ на Пернила Кристенсен е направен необичайно чисто, прозрачно, с докосване до най-тънките струни на човешкото – състраданието, протегнатата за приятелство ръка, готовността да се притечеш на помощ в нужния момент и, разбира се, чувството за самота, трудното приемане на очевидните факти, желанието и едновременно невъзможността да се пребориш с обстоятелствата. Всеки от младите герои остава в собствения си свят, но и придобива нова сила след кратката среща с другия, а усещането от филма е пречистващо, облагородяващо. Малко бяха филмите на фестивала, които оставяха такова усещане. Не съм съвсем сигурна дали някои не смятат за старомодно подобно филмово въздействие. Но пък ако тази молада, талантлива режисьорка не се страхува да разкаже точно такава човешка история, значи тъкмо модерната ѝ чувствителност преоткрива тези общочовешки значения и настоява за тях. Което е една своеобразна философска позиция.

Както винаги, филмите на Далечния изток изумяват с необикновено загадъчна, философска нагласа на авторския почерк и в този смисъл тайландско-хонконгската копродукция „Невидими вълни“ носи атмосферата на филмов разказ, в който сюжетните нишки са оплетени и нееднозначни, а човешкото поведение, взаимоотношенията между героите са толкова крехки и необясними, сякаш пътят на човека по земята не води до никъде. Криминалните елементи в повествованието само подпомагат обречеността и движението на героя към смъртта – за това той носи своята вина на убиец, който не може да очаква нищо от живота. Според мен „Невидими вълни“ беше един от най-талантливите дебютни филми на фестивала.

Между филмите на майсторите и тези на дебютантите се разпола-

гаха творбите на няколко зрели кинематографисти. Най-интересни сред тях бяха филмите на Майкъл Уинърботъм и Джафар Панахи, които, между другото, спечелиха част от наградите на фестивала.

Откровено публицистичният патос на англичанина Майкъл Уинърботъм в новия му филм достига своя апогей. „Пътят към Гуантанамо“ е чисто политическо кино. И в предишния му филм „Този свят“ политиката присъстваше, но все пак индиректно, а използването на документалния метод на водене на повествованието само засилваше автентичността на разказаната трагична история за едно момче от Изтока, което с неимоверни усилия достига Запада, пресичайки десетки граници, за да бъде върнато скоро след това обратно. Като хиляди други негови сънародници.

Началото на новия филм на Уинърботъм, в съавторство с Мат Уайтеркрос, много напомня на предишния, но скоро се оказва, че сюжетът се завърта около събитията от 11 септември 2001 г. и фаталните последици от тях не само за Запада, но и за Изтока. Филмът е направен по истинската одисея на четирима младежи – мюсюлмани, живеещи в Лондон, които тръгват да търсят приключения и щастие далеч на Изток, но попадат във военните действия в Афганистан и преминават през ужасяващите лагери на талибаните, а след това на американците. Подир кратки разпити са качени на самолет за американската база Гуантанамо, където са подложени на денонощни разпити и впоследствие обвинени в тероризъм. Смесени са архивни документи и директни изповеди на действащите лица пред камерата. Сцените от двугодишното пребиваване на младежите в лагера, където те са третирани като животни, но успяват да оцелеят, да докажат невинността си и да се завърнат обратно, са включени във впечатляващо, почти документално драматично повествование. Нито за момент в него няма и сянка на съмнение на чия страна са симпатиите на авторите на филма. Но ми се струва, че при твърде болезнената тема за те-

роризма и начините, по които става вербуването точно на такива невинни младежи за каузата на ислямския джихад, Уинърботъм можеше да отдели повече внимание на това движение „по ръба“ на младежите. Иначе режисурата му е блестяща и наградата за режисура – напълно заслужена.

Иранецът Джафар Панахи неочаквано се изявява като комедиен режисьор във филма си „Засада“. Любимата му тема за неравностойното положение на иранците в обществото, обикновено пресъздавана в съгъстена поетично-драматична структура, тук е пречупена през „битката“ на група момичета да попаднат на стадиона по време на големия мач между Иран и Япония, на който жените нямат право да присъстват. Преоблечени като момчета, момичетата са арестувани и остават зад трибуните на стадиона до края на мача, където индиректно, по бурните реакции на футболните запалняковци следят развитието на играта, реагирайки по невероятен начин. Панахи успява да види във всяка една от тях индивидуалността, различието в поведението, както и това на пазачите им – млади войници, и да създаде комедия на ситуациите и характерите, която завършва, разбира се, тъжно – никой от неговите герои не успява да пробие на стадиона, а след финала на мача всички се разотиват огорчени. Младите актриси във филма правят чудеса от смесването на ирония и драма в ролите си. А режисьорът умело насочва вниманието ни към тънките, неуловими детайли на различното човешко поведение, които винаги са впечатлявали в съвременните ирански филми.

Специално внимание заслужават и игралните филми извън конкурсната програма. „Сириана“ на сценариста-режисьор Стивън Гейган, автор на драматургията на известния филм на Стивън Содърбърг „Трафик“, както и „Капотти“ на Бенет Милър са от големите американски суперпродукции, които обикновено красят фестивалните афиши. Но в случая става въпрос за дълбоки, сериозни филмови творби, чиито

актьори получиха „Оскар“ – и: актьорът Джордж Клуни за поддържаща роля в „Сириана“, а Филип Сиймур Хофман за главна мъжка роля в „Капотти“. Превъплъщенията и на двамата са блестящи, а за самите филми нашата публика има възможност сама да съди – и двата са на български екран вече повече от месец. Що се отнася до „Обещанието“ на китаец Чен Кайге, сътворил съвършен филмов спектакъл, продължаващ стилистичната и тематична линия на „Тигър и дракон“ на Анг Ли и „Герой“ на Жан Ймоу, както и „Новият свят“ на режисьора Теренс Малик (автор на прекрасния „Тънка червена линия“), предлагащ впечатляващо зрелище за завоюването на Америка и за живота на една от митологичните героини на американския епос Покахонтас, те наистина допълваха конкурсната програма на Берлинале, бедна откъм пищни киноплатна.

Но внимание – „V като Vendetta“ на режисьора Джеймс МакТигр проехтя на берлинския фестивал като нова част от фантазмагоричните митологии на братя Ушовски („Мрежата“), в случая сценаристи на филма. Известно е какви огромни зрителски аудитории се устремяват към техните супертехнизирани зрелища по цял свят. В новия им филм отново всички атрибути на съвременните филмови технологии са впрегнати в създаването на шеметно действие, а участието на Натали Портман и сътворяването на Маската на Хуго Въовинг привлича и плаши едновременно. „Революция“ е ключовата дума във филма. Другото не е от значение. Важното е, че се надигат милиони с Маски, които ще пометат стария световен ред. В любимите комиксови герои, възпроизведени на екрана, е влята сила, която може да захрани убийствена кино-видеоигра. Лично на мен тази игра не ми е интересна. Мисля, че тя не беше кой знае колко интересна и на Берлинале. Но се говори, че този филм е новият хит, с нови сензационни зрителски и финансови рекорди. Както се казва, извън Берлинале филмовият живот продължава!

продължава!

АРХЕТИПЪТ НА ГЕРОЯ В КИНОТО

Марин Дамянов

Първото терминологично уточнение, което трябва да бъде направено във връзка с темата на тази статия, е свързано с разграничението между „герой“ и „персонаж“. Понякога това разграничение обърква лаиците; те или смятат, че „герой“ и „персонаж“ е едно и също, или пък – обратно – приемат, че „герой“ е забранена дума в професионалната терминология...

Героят е разграничен от „обикновения“ драматургичен персонаж в статията на проф. д-р Семерджиев „Лицето на трагедията“, публикувана още през 1989 година¹. Там авторът запазва употребата на термина „герой“ само във връзка с понятието за „Героичното“.

Има ли основания подобно разграничение? Ами оказва се, че има. Героят не е „обикновен“ драматургичен персонаж. Например Пурко от „Господар за един ден“ (реж. Николай Волев) е персонаж, но не бихме могли да го наречем Герой.

Според Джоузеф Кембъл² „Герой е онзи, който жертва живота си за нещо по-голямо от него“. Като изключим партизаните и изобщо героите на революцията, в българското кино не се наблюдава особено изобилие от герои. Малкият човек с малките цели си живее във „Вилна зона“, свири в „Оркестър без име“, обича на инат, покрадва в „Авантаж“... Но Герои... Е, има от време на време. Например „Аспарух“ на Людмил Стайков.

Пак според споменатия Кем-

бъл именно за Героя си заслужава да се пише. Героят е един от най-въздействащите архетипи на колективното несъзнавано, който води началото си от дълбока древност. Ако трябва простичко да обясним какво е архетип, бихме го нарекли вродена идея, присъща на всички хора – на шведите, на ескимосите, на пигмеите и на каракачаните. Струва ми се, че можем да наречем архетипа ключ към човешката душа.

Откриваме архетипа на Героя в митологията и фолклора, преди да се появи в индивидуалното творчество.

Най-точната и кратка характеристика на този архетип представя Героя като митологичен мотив, който съответства на несъзнаваната част от Цялостната личност на човека. Според Юнг Героят е *„едно квазичовешко същество, което символизира идеите, формите и силите, които можелят или владяват душата.“*³ По-нататък Юнг обяснява, че образът на героя възпламеня най-дръзките аспирации на човека и разкрива начина, по който те се реализират в идеален план⁴. Героят е преходно същество, МАНА ЛИЧНОСТ. Най-близката до него човешка форма е свещеникът. Разглеждан интрапсихично, той представлява волята и възможността да се търсят и предприемат постоянни трансформации в домогването до ЦЕЛОСТНОСТТА или СМИСЪЛА⁵.

Въпреки значимите социокulturни, икономически и технически промени, които разграничават

съвременността от всички предходни епохи, архетипът на Героя днес е не по-малко жив и ярък, отколкото в древността. Той намира възплъщението си както в митологемите на историческите предания, чрез които даден народ се самоидентифицира, така и в (привидното) баналното ни всекидневие – например в идолопоклонничеството, на което се радват „звездите“.

В българското национално самосъзнание архетипният образ на Героя се проектира върху образи от национално-революционното ни близко минало. Най-значимите проекции приемат личностите на Христо Ботев и Васил Левски. Поради специфични особености в архетипното мислене, които ще бъдат разяснени по-нататък, никой не успя да убеди българския народ, че Левски не е предаден от поп Кръстю, а Ботев не е застрелян от свой четник-предател. Тези особености на архетипното мислене е използвал Вазов, за да създаде безсмъртното си стихотворение за Левски⁶; те накараха Николай Хайтов да заяви в „Шоуто на Слави“, че „Левски е богоподобен“.

А Дочо Боджаков и Георги Мишев направиха филм за поп Кръстю, за да тласнат реципиента към осъзнаване на историята; дано успеят... Не е лесно.

Архетипът живее във всяка човешка душа – от водещия интелектуалец до лаика реципиент на „Биг Бродър“. Особено ярко съвременно проявление архетипът на Героя намира в „звездоманията“,

която залива нашата действителност благодарение на всепроникващото въздействие на масмедийите. Те са в състояние да превърнат (буквално за едно денонощие!) произволно избрано, никому неизвестно лице в „звезда“ – звезда на киното, на (поп)музиката, на шоубизнеса, на спорта, на модата и т. н. Причината за това се крие в потребността на колективното несъзнавано да проектира архетипа на Героя върху (квази)реални обекти, в случая върху „звездите“, за да се идентифицира с тях.

Съвсем естествено е, че в кинонаратива архетипът на Героя също заема централно място. Срещали сме го в безброй филми, но винаги когато се появи уместно и художествено защитено в някой филм, той оказва неотразимо въздействие върху зрителя, защото го „разпознаваме“ като част от „вътрешното кино“ на човешката душа.

Съществуват жанрове, в които този архетип има жанрообразуваща функция: това са уестърнът, приключенският филм, военният филм, филмите „фентъзи“.

В тези жанрове най-често откриваме архетипа на Героя като вътрешна мотивация на главния персонаж. Разбира се, този архетип може да се срещне и в други филми, независимо от жанровите им характеристики. Особено важен се оказва във филми по мотиви от античната митология, по героични епоси, легенди и пр.

Архетипът на Героя във всичките му разновидности е експлоатиран многократно в киното. Преди да се обърнем към анализиране на конкретни кинонаративи, бих искал да изброя някои от структуриращите характеристики, които ни позволяват да разпознаем архетипа на Героя, особено в неговото „войнствено“ проявление – „Непобедимия воин“⁷.

– Героят е непобедим, защото способностите му надхвърлят човешките.

– Свръхчовешките способности на героя често са свързани с божествен или полубожествен произход.

– Божественият произход може да се символизира чрез връзка с Бащата Слънце и/или с Майката Земя; обикновено Героят черпи сили от връзката си с Майката Земя, като същевременно се сражава за нея.

– Героят винаги е движан от безкористни мотиви, той има съзнание за собствената си мисия да служи на другите.

– Призиването да служи на другите обуславя връзката му с архетипа на Спасителя.

– В кинонаративите архетипът на Героя често е неосъзнат от персонажа и трябва да бъде пробуден в него. Това обикновено става, след като персонажът приеме участието си в значима за другите (за цялото човечество) мисия и осъзнае решаващата си роля в нея.

– Героят води аскетичен живот, отдаден на мисията си; в този смисъл той често се отрича от нагонното у човека и изглежда или действа като асексуален.

– Тъй като е надарен със свръхчовешки способности, Героят не може да бъде победен в честен бой; затова враговете му прибегват до предателството.

– Героят е безсмъртен по някакъв начин; той или не умира, или възкръсва.

Налага се да уточним, че има Герои както на доброто, така и на „тъмната страна на силата“. Такъв е героя на Шварценегер в първия „Терминатор“; в такива персонажи можем да разпознаем архетипа на Сатаната.

Свръхчовешките способности на Героя, които са в основата на неговата непобедимост, често са

свързани с (полу)божествен или нестандартен *произход*.

В много от филмите архетиповият Герой наистина носи особен (божествен) отпечатък. Тук попадат например кинонаративи, в които се използват митологични, библейски или фантастични сюжети, например многобройните екранизации на мотиви от античната митология („Херкулес“), на средновековни митове, легенди и предания („Уилоу“; рицарите на крал Артур), филми с библейски или евангелски сюжети: „Страстите Христови“ и т.н.

Особено ярко божественият произход на Героя е подчертан в „Страстите Христови“ на Мел Гибсън – тук акцентът е върху това, че Христос, Спасителят, е син на Бога. На финала на филма виждаме за миг Христос, възкръснал и със зараснали рани, в пещерата-гробница, тоест в утробата на Майката Земя, готов за повторно „раждане“. Ето как филмът съчетава божествеността на бащино-то и майчино-то *imago*. Исус издържа на нечовешки мъки, за да изкупи вината на хората. В същото време е заявено, че като син на Бога той може да си спести мъките, но в такъв случай мисията му на спасител ще пропадне. Той прощава на мъчителите си и по този начин остава непобеден от силите на злото.

(Полу)божествената връзка на Героя със слънцето може да бъде заявена чрез външни символи: бронята му е бляскава, или – още по-добре – златна, защото златото е соларен символ. Самият Герой също разпръсква „слънчев“ ореол – спасява хората от тъмнината, бедността и студа, изкоренява невежеството и злобата.

Независимо дали произхожда от Героя е божествен или човешки, неговата поява често е обвита в тайнственост. Той идва „от неизвестността“; в началото другите не

знаят нищо за него, но е възможно и той да не знае нищо за себе си. В сериала „Джон Доу“ това се символизира чрез загуба на паметта – Героят е забравил миналото си, себе си, но същевременно е придобил свръхестествени способности.

Често бащата и майката на героя са неизвестни или съществуват тайна около произхода, която в процеса на действието се разкрива. Героят на филма „Целувката на дракона“ пристига чак от Китай. Например героят от „Междувъздушни войни“ Люк Скайуокър е син на великия джедай на тъмната страна на силата Дарт Вейдър, но не знае това...

Произходът на Героя може да е свързан и с някаква травма или трагедия, която до голяма степен предопределя житейския му път. Родителите на героя от „Батман“ (Batman - САЩ 1989; реж. Тим Бъртън) са убити от престъпници и той е посветил живота си на това, да наказва престъпниците.

Произходът на Героя често се свързва с идеята за безсмъртието му посредством **мотива на повторното раждане или възкръсването**. Разбира се, на първо място тук трябва да отбележим филми с библейски и митологически мотиви (например „Страстите Христови“). Този мотив обаче се използва и като сценарна „хватка“ за произвеждането на поредици от филми или сериали, които злоупотребяват с „неунищожимостта“ на Героя. Повечето от тях са доказателство, че използването на архетипни идеи и образи може да помогне да бъдат направени както добри, така и слаби филми. Ще спомена само няколко от тях: „Универсален войник: Завръщането“ (САЩ, 1999, реж. Мик Роджърс). Както в първия филм „Универсален войник“, така и тук виждаме „възкресението“ на Героя. Вече загинали бойци биват

възкресени, за да служат на правителството на Съединените щати. Това е филм, правен от режисьор, чиято основна специалност са каскадите. Резултатът е, че филмът не съдържа нищо друго освен груби, опростени и лишени от изкуство фигури на архетипови непобедими воители (едни от тях на мрака, а други – на доброто).

Никита (Nikita – Франция, 1989; реж. Люк Бесон) убива полицаи, осъдена е на смърт и след своето „възкръсване“ става „добър“ убиец, който работи за правителството.

Още по-директно е поднесен митът за възкресението в „Робокон“ и „Робокон-2“. Полицаят Джон Кейбъл бива убит при престрелка с престъпници. Той възкръсва като киборг, за да се превърне в наистина непобедим воин срещу престъпността. Разбира се, подобно на Ахил, и двамата герои имат своите слаби места.

Що се отнася до безсмъртието на Героя, можем да цитираме и Христо Ботев: „Тоз, който падне в бой за свобода, той не умира“ – определение, гениално в своята лаконичност и точност.

Както вече споменах, Героят в символен план е **син на Майката Земя** и, докато черпи сила от нея, не може да бъде победен. Да видим как е отразена тази особеност на Героя в редица екранни изпълнения:

В „Смело сърце“ Героят тича съвсем сам по планински хребет, кадърът е заснет от хеликоптер. Малката фигурка долу разперва ръце... и ние разбираме, че той и земята са едно неделимо цяло. Разбира се, Героят воюва, за да защити от врага родината си – Майката Земя.

В „Гладиатор“ срещаме особено щедро използване на психоаналитични знаци. Преди всеки бой Героят гребва шепа пръст от земята – черпи от силата ѝ – и каз-

ва вечната „молитва“ на всеки „Непобедим воин“ – „Смело и достойно“. Разбира се, и името „Максимус“ („най-големият“) не е случайно – то е заявка за герой. В добавка на това преди гладиаторските битки своеобразен лифт изкарва генерал Максимус от дълбините на земята, като създава алюзия за раждането на герой.

Подобно символизиране на земните недра срещаме в „Батман“ (Batman – САЩ, 1989; реж. Тим Бъртън): Батман живее в една пещера (утробата на Майката Земя), от която излиза със свръхмощната си кола и зареден с енергия.

В „Аспарух“ и „681 – Величието на хана“ Героят се сражава, за да намери земя за своя народ. Изобщо очевидно е, че когато се изгражда образът на „Непобедимия воин“, земята трябва да е заявена както визуално, така и в целите на героя. Да си спомним един филм по Марио Пузо – „Сицилианецът“. Там образът на един разбойник – Салваторе Джулиано – е изграден така, че да черпи енергия от архетипа на Героя. Съответно една от целите му е да раздаде земя на народа; разбира се, куршумът, изстрелян от предател, подло убива Героя.

Особено елегантно е решен въпросът за връзката със земята във филма „Леон“ на Люк Бесон. Там Героят носи винаги със себе си едно цвете в саксия; в символен план цветето едновременно е свързано със земята, но и загубило връзка с нея. На финала цветето отново се връща в земята, а Леон по този начин получава право на безсмъртие.

В „Жана д'Арк“ ние можем да наблюдаваме архетипа на Героя – самата Жана – като малко момиче, което лежи, прегърнато земята, своята „майка“... Малко след това момичето се сблъсква с ужасите на войната; намира

меч – в символен план фалически символ, идентифициращ мощта на Героя – и поема по пътя на Непобедимия воин.

Героят надмогва себе си, проявява се като свръчовек не само поради особеността си произход, но и защото има **мисия**.

Служейки на другите, Героят действа като Спасител и това като че ли е най-яркото му проявление:

В „Страстите Христови“ спасява цялото човечество.

В „Терминатор 2 – Страшният съд“ Героят, изигран от Арнолд Шварценегер, също спасява ни повече, ни по-малко цялото човечество – само че в жанровия ключ на science fiction. (Прикрит зад имиджа си на „Непобедимия воин на доброто“, Шварценегер спечели изборите и стана губернатор на Калифорния; ако американските закони позволяваха, вероятно би станал и президент.

В „Смело сърце“ Героят спасява народа си от английско робство.

В „Гладиатор“ спасява родината си от зъл тиранин.

В „Аспарух“ и „681 – Величието на хана“ – Героят повежда народа си и го спасява, като основава нова държава.

Във „Враг пред портата“ Героят (в ролята Джъд Лоу) спасява родината си, като побеждава в двубой германския снайперист; по този начин бива спечелена Сталинградската битка, предопределила изхода на Втората световна война; в този смисъл Героят допринася за спасяването на света от силите на злото.

В „Жана д'Арк“ Героят (макар и изигран от жена, архетипът е маскулинен) спасява родината си и народа си от завоюване и унищожение.

Целите на Героя в „Леон“ не са така мащабни: той спасява само едно момиче от силите на злото. Но в този случай мотивът за спа-

сяването е не по-малко въздействащ, защото имаме майсторски използвана синекдоха. Героят брани своето момиче, като се бие със стотици полицаи от специалните – в условния свят на този филм те са силите на злото, изпълнители на волята на един корумпиран висш държавен служител, който е търговец на наркотици и убиец. С невероятните си умения Леон убива десетки... но не хора, а черни маски, напомнящи за демони... Миг преди финала на филма Леон е прострелян в гръб и изглежда, че ще бъде победен от своя противник... Но преди да умре, Героят прави прощален подарък на своя враг – току-що издръпана халка от граната... В последвалата експлозия Леон и злият полицейски шеф умират заедно, но със смъртта си Героят изкупва греховете си и спасява своето момиче.

Когато характеристиките на Героя се комбинират с особености на архетипа на Сянката, създава се Герой-антагонист, който всъщност функционира като Лъжегерой. В някои случаи обаче той е представен така мащабно, че прераства в Герой на злото. Ще цитирам подобни киноаративи.

Непобедимия воин на злото откриваме в „Терминатор“ (The Terminator – САЩ, Франция; реж. Джеймс Камърън). В този фантастичен трилър Непобедимият воин служи на злото. Някъде в бъдещето роботите са се разбунтували и воюват с хората. Роботите символизират антихуманния, бездушен, неемоционален и затова разрушителен интелект. В наши дни трябва да се роди героят с голямо Г, който ще поведе в бъдещето хората срещу роботите. Той ще бъде Спасителят. Асоциацията с Исус Христос не е случайна. От бъдещето пристига киборг (в ролята Арнолд Шварценегер), който да убие бъдещата майка.

Също така от бъдещето пристига и един представител на човешкия род – със задача да спаси майката, за да бъде роден Героят. Целият филм разказва за двубоя между човека с неговите скромни сили и киборга, който наподобява самия Сатана. Неочаквано се оказва, че именно дошлият от бъдещето човек е баща на героя. В този фантастичен екшън-трилър Непобедимият воин на злото драматургически се оказва много по-ярък и интересна фигура от войника, който има за задача да го спре. Вероятно за това допринася и мощното присъствие на Шварценегер. В следващите две продължения на филма тази малка грешка е поправена и драматургически срещу Непобедимият воин на злото стои Непобедимият воин на доброто, а ролята на последния се изпълнява от Шварценегер. Изпълнението на ролята на мана-личност създава ореол не само около героя, но и върху актьора, който го изпълнява.

Героят е в състояние да осъществи мисията си на Спасител поради свръчовешките си способности, които го превръщат в Непобедим воин.

В епоса на режисьора Людмил Стайков „Аспарух“ (и „681 – Величието на хана“), когато стените на „онгъла“ падат и българските войски контратакуват, ние виждаме как една от стените се превръща в мост, а в отворилия се светъл прозорец виждаме един-единствен конник – красив млад мъж с блестяща броня; виждаме и паниката във византийската армия и усещаме, че това не е обикновен войник, а Непобедимият воин със свръчовешка мощ, когото никой и нищо не може да спре в честен бой. За мен точно този кадър е едно от най-блестящите проявления на Героя в кино-то.

В „Смело сърце“ Героят Уолс

спечелва битки с превъзхождащи го сили. Издържа също и на изтезанията, защото е отдаден на мисията си да служи на другите. Последната мисъл е изкрещана: „Свобода!“

„Супермен“ (Superman – САЩ 1978; реж. Ричард Донър) ни предлага еманация на героя в най-чистата, юношеска представа за него. Супермен живее в Метрополис и работи като репортер под името Кларк Кент. Той крие свръчовешките си способности, но когато Лекс Лутор (в ролята Джин Хекман) иска да предизвика земетресение, Супермен влиза в ролята си на Непобедимия воин и спасява света (включително се променя външно, за да пасне на архетипа, за да е в състояние да извърши неща, които обикновените хора не могат – например да лети високо над земята).

В „Жана д'Арк“ Героят – Орлеанската дева – печели битка след битка, като предвожда френската армия. Когато язди настървено, за да скочи с коня си в британското укрепление, ние като зрители усещаме, че няма сила на земята, която да я спре.

В „Гладиатор“ Героят убива екскурторите си и се спасява, а след това спечелва всички битки на гладиаторската арена, като всеки път „преобръща сценария“ на властниците. Смъртоносно прободен, Героят се сражава със злия император. Комод иска не друго, а да убие генерал Максимус в бой, за да заеме неговото място – императорът иска да бъде „Непобедимият воин“, но не е готов открито да рискува живота си, за да получи любовта и възхищението на тълпата... Затова си служи с подлост – и все пак е победен. Героят – предаден – също загива. В този филм архетипът е разигран особено интересно дра-

матургически, защото изправя един срещу друг протагониста и антагониста като Героя и Лъжегероя, като Спасителя и Сянката.

Във „Враг пред портата“ Героят – младият руснак – с лекота убива десетки и дори стотици врагове до момента, в който „силите на злото“ – фашистите – докарват своя непобедим воин. Неусетно върви втори, невидим, почти митологичен план на действието, в който древни архетипови, митологизирани герои – руският снайперист (Давид) срещу германския (Голиат) – ще решат в двубой изхода на войната. И в този филм архетипът е част не само от имплицитната, но и от явната драматургия: така например когато руският снайперист решава да се оттегли от непосилната задача – да бъде „Непобедимият воин“, му отговарят, че е необходим за целите на пропагандата и ще бъде убит, ако се откаже да играе по „сценария“. Впрочем този филм съдържа още един драматургичен аспект, който позволява психоаналитична интерпретация. Когато младият руски снайперист се бие срещу германски воин на средна възраст, в символния план това е конфликтът „син срещу баща“, един конфликт на Едиповата ситуация, а битката между двамата трябва да реши кой ще „притежава“ Майката Земя – територията на бойните действия.

Непобедимият герой в „Затоичи“ (Япония 2004; реж. Такеши Китано) е сляп самурай, виртуоз на меча. Следвайки сюжетната схема на уестърните, сляпият воин пристига в едно градче, завладяно от гангстерски банди, побеждава силите на злото, възстановява справедливостта и си тръгва. Образът на сляпия самурай Затоичи е създаден през 1962 г. от ек-

шънзвездата Шинтаро Катсу. Режисьорът, който е и изпълнител на главната роля, играе със затворени очи ролята на сляпия, следвайки традицията на театъра Кабуки. Това, че героят е сляп, засилва контраста между него и антагонистите му и подчертава неговата непобедимост – похват, който можем да срещнем използван и в уестърни, и в хонгконгски филми. На Героя не му е нужно да вижда: той е „мана“-личност.

1 Семерджиев, Станислав. Лицето на трагедията. В: Проблеми на изкуството. 1989, бр. 4, 40–47.

2 Камбъл, Джоузеф. Силата на мита. София, Хемус, 2001, стр. 179.

3 Вж. Самюелз, Андрю, Бани Шортър, Фред Плаут. Критически речник на аналитичната психология на Н. Г. Юнг. Плевен, Изд. ЕА, 1993, стр. 50.

4 Юнг, К. Г. Архетиповете на колективното несъзнавано. Плевен, ЕА, 1999, стр. 172–173.

5 Вж. Самюелз и кол., цит. съч., стр. 50.

6 По същия психически механизъм днешният футболен запалняк, когато проектира архетипа на Героя върху любимия си футболист, смята, че някой друг от отбора е виновен за загубата, а също и че съдията е извършил „предателство“.

7 За някои от тези характеристики вж. Камбъл, цит. съч.; Самюелз и кол., цит. съч.; Ранк, Ото. Психоанализа и митология. София, „Евразия“, 1998; Фрейзър, Джеймс. Фолклорът в стария завет. София, Изд. на Отечествен фронт, 1989; Юнг, К. Г. Избрано. Книга I и II. София, Евразия-Абагар, 1993.

АННА МЕЙ УОН – БЪЛГАРСКИЯТ ПОРТРЕТ НА ЕДНА КИТАЙСКА ЗВЕЗДА В ХОЛИВУД

Андроника Мартонова

(По материали от българската преса до края на 40-те години)

През пролетта на 2005 г. списание „Тайм“ публикува статия на киноизследователя Ричард Корлис, в която можем да прочетем следното: *В холивудския игрален филм до 1940 година само двама не-бели актьори са били често канени за главни и второстепенни роли. Единият носи и до днес киноореола на изключителен азиатски съблазнител – това е Сешю Хаякава от Япония. Другият актьор е трето поколение американка, но завинаги оставаща китайка, с роден английски и майчин кантонски език. Нейната изтънчена чувственост и интелигентно излъчване винаги са правили впечатление на шефовете на филмовите студия. Името ѝ е Анна Мей Уон.*

В българската преса от това време можем да проследим фетишизма (в най-хубавия смисъл на думата) на родните ни издания, към големите и определено любими азиатски актьори. Именно сред тях най-ярко се отличават имената на Сешю Хаякава и Анна Мей Уон – още едно доказателство, че страната ни е била в крак със случващото се по световните екрани – азиатска филмова звезда, успяла в Холивуд, покорила студиите „Метро Голдуин Майер“ и „Парамаунт“, гастролирала в европейските столици Берлин, Виена и Лондон. През 2005 г. се навършиха 100 години от рождението на актрисата.

Анна Мей Уон е родена на 3 януари 1905-а в китайския квартал на Лос Анджелис, Калифорния. Истинското ѝ, китайско име е особено поетично. То е дадено от родителите ѝ, които строго спазват



азиатската ономастична традиция. Кантонското Уон (Wong) означава буквално „жълто“. Първото, лично име на актрисата е Лиу Цун (Wong Liu Tsong), което издава хонконгския произход на семейството. А цялостното значение на Уон Лиу Цун, е известна като Анна Мей Уон, е *покритата със скреж жълта върба*.

Всекидневният български вестник „Свободна реч“ от 1930 г. интер-

претира по друг начин името ѝ (в цитата запазвам както езика от епохата, така и транслитерацията):

Преди да се разделим, Ана Мей Уонг ми повери, че се нарича въ същност Уонгъ Сингъ Сонг, „Цъфнала върба край езеро“. Името ѝ подхожда тъй добре, че не мога, освен да поздравя родителите ѝ, за сполучливия избор...

Анна Мей Уон... Днес тя е непоз-

ната за нас. Преди повече от 70 години обаче не е било така. Актрисата от китайски произход е вълнувала сърцата на българските кинозрителители със същия успех, както и много други екранни диви от европейското и американското кино. Българската преса определено я харесва. Името ѝ, както пише илюстрираният седмичник „По света“, е добре познато на България. Описват я като:

...истинска китайка, сь кожа като слонова кост, черни изразителни очи и черни коси,

Красивата китайка, която обожава Европа, замечтана, влюбена и готова на отмъщение, тя е най-интересната артистка.

Можем да прочетем и следното:

Облечена въ черна кадифена рокля, тя изглежда цяла европейка. Само китайското ѝ лице издига расата ѝ. /.../ Анна Мей Уонг е много интересна личност. Напълно е успяла да усвои от модерния животъ всичко онова, което прави прелестна всяка жена. Въ обноските си е скромна и мила, любезна без принуда. Та-

кива китайки или китайци рядко се срещатъ. Обаче задъ модерната фасада на Анна Мей Уонг откриваме друга, истинска личност на кинозвездата, която по-трудно се поддава на наблюдения и до нашия достъпъ. Другата личност на Анна Мей Уонг е онази на екрана: мъчалива, замечтана, тайнствено влюбена или готова за отмъщение.

Материалите, публикувани в българските издания, не са авторски, нито редакционно подписани. Най-често става въпрос за преводни статии. Споменатият вече изследовател Ричард Корлис публикува в „Тайм“ и откъси от статии от архива на изданието. Някои пасажки напълно съвпадат с българските текстове.

Във физическия портрет на актрисата особено впечатление навремето са правели очите ѝ, които всъщност са със светъл лешников цвят. В статията Ана Мей Уонг – звездата на филмите (изповед) вестник „Нива“ от 1930 г. пише:

Светлите очи на Анна и малкото лице винаги са привличали погледите на минавачите.

Екзотика в красотата ѝ виждат и азиатците, като съзират в лицето ѝ повече европейски черти. И винаги изтъкват големите и кръгли очи – основен белег за прелестно съвършенство. Модният дизайнер Али Хубърт, който създава голяма част от костюмите на актрисата и според Корлис дори е бил като „хипнотизиран“ от нея, казва следното:

В нейното нежно и младо тяло се разкрива неописуемата грация на ориенталката. Главата ѝ е абсолютно монголоидна, но въпреки това тя е красива по европейските стандарти. Нейните очи са необикновено отворени за китайка – те са дълбоки и тъмни като езерата в тибетските планини, пронизват те със своята всепоглъщаща привидна неизразителност. Добре оформените ѝ, тънки и същевременно сластни устни създават поразителен контраст на меланхоличния мрак идващ от очите ѝ. Ръцете ѝ са забележително красиви, изящни и перфектно оформени. Само Ван Ейк и Холбайн биха могли да я пленят в платната си.



В плен на магнетичния ѝ източен сексапил попадат не само зрители. Любовният живот на актрисата и отношението към брака интригува българските издания. Това си личи и в някои български заглавия, които гръмко заявяват:

Ана Мей Уонг за Ориента, любовта и бракът – „Изгрев“, 1932, брой 145, с. 2.

Тайнствената любов на китайската кинозвезда Ана Мей Уонг (кореспонденция от Берлин) – „По света“, 1941, брой 52, с. 3.

Всъщност Мей Уон никога не се омъжва. Днес се знае, че е била любима на режисьора и актьор Маршал Нейлан, режисьор на седем филма на Мери Пикфорд), на създателя на „Изроди“ – Тод Браунинг, на Чарли Рошър – предпочитания оператор на Мери Пикфорд. На въпроси на журналисти, засягащи личния ѝ живот, Анна се е усмихвала и е отклонявала темата. Единственият ѝ коментар за връзка с някоя от известните кинофигури често е бил: *Не е вярно!* Вероятно голямата ѝ любов остава киното... Любопитно е все пак да проследим какво публикуват българските издания:

Никога не съм мислила за женитба – изповеда се Анна Мей. – Ако любовта дойде при мен, аз ще я заведа при родителите си и ще ги попитам какво да правя. Но струва ми се, че тя няма да дойде скоро при мене. По-първо аз трябва да се венчая за големия успех. Така ще се отплатя съ него на родителите си и после ще помисля за себе си. /.../ Китайският морал не позволява много сближения с мъже и това е хубаво според мен. Аз трябва да узная мъжът като другар, приятел и най-после като кандидат за съпруг. Любовта е нещо, което не може да се контролира.

В българските вестници и илюстрирани списания има много версии за началото на филмовата кариера на Анна Мей Уон. Като цяло интерпретациите си приличат – има различия в детайлите.

Като второ от общо шестте деца на китайски емигрант – собственик

на перачница, мечтата на Анна Мей Уон да стане актриса-звезда в огромния Холивуд е звучала повече от нереално, безумно и може би неприлично.

Много рано почнах да бленувам за филма – казва в едно интервю актрисата, публикувано във вестник „Заря“ от 1934 г. – *И на сън и на яве аз си казвах сама на себе си:*

– Анна Мей Уонгъ, ти ще станеш филмова артистка!

Малката красива китайка често посещава филмовите студии с надежда да я забележат и да се промуши на някое от многобройните прослушвания за статистики.

Анна Мей Уон дебютира в киното през 1919 г., в ролята на прислужница във филма „Аленият фенер“ на Алберт Капелани. Китайката достойно партнира на екрана на известната Ама Назимова и е забелязана от продуцентите. Първата ѝ главна роля е в „Жертвите на морето“ (1922) на Честър Франклин, където играе ролята на момиче с име Лотосов цвят. Големият успех идва, когато Дъглас Феърбанкс я избира за ролята на монголска робиня в „Багдатският крадец“, 1924, на Раул Уолш. Анна Мей Уон застава на екрана и до Лон Чаней и Рене Адоре в „Мистър У“, 1927, на Уилям Най; до Рамон Наваро и Джоан Кроуфорд в „Нощ в Сингапур“, отново на Уилям Най, 1928. На сцената актрисата партнира на мадия сър Лорънс Оливие в спектакъла „Тебеширеният кръг“ през 1929 г., поставен от Шекспировия театър в Лондон. Знаменитият Дъдли Гланфийлд – фотограф на Theatre World в края на 20-те, е оставил в историята великолепни портрети на актрисата. Много от фотосите ѝ, направени в Лондон, се пазят пък от Британската национална портретна галерия. Зад обективите са стояли също така и Фред Даниелс, Дороти Уилдинг, Пол Тангрей. Не е тайна, че Мей Уон е била муза на много фотографии, белаяли историята на това изкуство. Нейни снимки, направени от Едуард Стейчън, Джордж Хуръл и особено от Карл ван Вехтен са запазени в Националната

американска библиотека на Конгреса. В Германия е позирала на Алфред Айзенщад и Лоте Якоби.

Малко нейни снимки обаче можем да видим по страниците на родните ни издания. Информацията за актрисата е главно текстова, а не визуална. Научаваме обаче за участията ѝ в постановки във Виена и на Бродуей, Ню Йорк. Ето един „театрален“ коментар на Мей Уон, прочетен в „Свободна реч“:

Зная, че присъдата на Виена за всички художествени прояви е от голямо значение.

А няколко реда по-горе четем:

Не ще съмнение, че е много трудно да се затвърдим, след като сме свикнали досега да играем във немия филм, ала тонфилмът ще ми даде възможност, както на много други, да можем да играем и да говоримъ.

Анна Мей Уон изнася и собствен шоуспектакъл в стила на елитното кабаре – пее на кантонски, френски, английски, немски, датски, шведски. Представлението има небивал успех и актрисата прави огромно турне в Щатите, Европа и Австралия.

В киното се снима заедно с другата азиатска звезда Сешьо Хаякава – в „Дъщерята на Дракона“, 1931, на Лойд Коригън. Друг безспорен връх от кариерата ѝ е ролята на Хуей Фей в „Шанхайски експрес“, 1932, на Джоузеф фон Щенберг с участието на Марлене Дитрих. Много често на снимачната площадка Мей Уон се среща с Антъни Куин – още през 1937 г. във филма „Дъщерята на Шанхай“ на Робърт Флорей. На следващата 1938 година с двамата – Флорей и Куин, снима „Опасно е да знаеш“. След повече от две десетилетия Куин и Мей Уон се срещат във филма на Никълъс Рей „Дивите невинни“, 1959 г. Последният филм на Анна Мей Уон е „Портрет в черно“, 1960, на Майкъл Гордън отново с Антъни Куин и Лана Търнър.

Между другото, актрисата е братовчедка на големия оператор Джеймс Уон Хоу, наричан „майстора на черно-белите сенки и пионер в използването на дълбочина на ряз-

коствакдъра, и то десет години преди Грег Толанд в „Гражданинът Кейн“.

Някои кадри, заснети от Уон Хоу по време на негов кратък престой в Китай, са използвани в „Шанхайски експрес“. Всъщност това е единственият филм, в който се пресичат творческите биографии на оператора и братовчедка му Анна Мей Уон.

Можем да прочетем в българската преса много за Анна Мей Уон. Дори и това, че е станала поручик от китайската армия и е била лично посрещната от г-жа Чан Кай Ши. Или че е заплашена от гангстери, че е станала почетен доктор на Карловия университет в Прага. Или че иска да посети Балканите.

След 1944 г. българските издания

не обръщат внимание на актрисата по понятни причини.

Анна Мей Уон напуска киното и живота на 2 февруари 1961 г. след сърдечен удар, в Санта Моника, Калифорния. На 56-годишна възраст се „пренася на Запад“ – с този особено звучащ в контекста на темата идиом китайците оповеставят нечия смърт – защото на Запад се намират душите на умрелите. Звездата на актрисата обаче продължава да свети на небосклона на филмовата история и също така на холивудската Алея на славата. Защото, както отбелязва и Ричард Корлис, тя е първата, която среща на екрана два крайно различни свята – на Запада и на Изтока. Не случайно Ноел Кауърд пише през 1931 г. за Анна Мей Уон балада, озаглавена „Жена между два свята“:

*Пий по малко, смей се малко,
но обичай малко повече.
Твоите нужди ще запълня.
Мисли по малко, шегувай се малко,
защо да бъдеш сериозна?
Такава ми е евразийската вяра.*

*Жена между два свята, с живот
разделен.
От къде започна твоето време?
Жена между два свята,
имах ли ти сърце,
което тайно копнее
да бъде спечелено?*

*От непонятна магия ти бе родена
в своята бляскава греха.
Има ли нещо странно, смутено
дълбоко, дълбоко в твоето сърце?*

*Жена между два свята, с очи
тъй извити,
надяваш се, чакаш да видиш,
с поглед презръщаш, следиш
хоризонтите,
Какъв ли краят ще бъде?*

Именно с тази песен Анна Мей Уон е завършвала и прочутия си кабаретен шоуспектакъл...

Списание на Съюза на филмовите дейци. Основано през 1946 г. под името „Кино и фото“, издание на държавна фондация „Българско дело“. От 1951 до 1955 г. – „Кино“; от 1955 до 1991 г. – „Киноизкуство“, от 1991 г. – „Кино“

ИЗДАВА СЕ ОТ СБФД

Редакционен съвет: проф. Александър Грозев, проф. Божидар Манов, проф. Вера Найденова, проф. Венец Димитров, проф. Владислав Икономов, доц. Калинка Стойновска, Людмила Дякова (главен редактор), проф. Станислав Семерджиев

Дизайн Кремена Филчева **Печат** Частна печатница „Болид“

Адрес на редакцията:

София 1527, бул. „Дондуков“ 67, тел. 946-10-66 За реклами: **946-10-66** E-mail: spisanie_kino@sbfd-bg.com
СБФД интернет сайт: <http://www.filmmakersbg.org/index.html>

Препечатването е допустимо само с разрешение на редакцията и автора.

**Подписаните материали не съпадат винаги
с мнението на редакцията.**

КИНО е гвумесечно списание. Цена на отделна книжка – 3,50 лв.

Редакцията приема заявки за абонамент и отделни книжки срещу преведени суми по пощата на адрес: София 1527, бул. „Дондуков“ 67, за главния редактор – Людмила Дякова
ISSN – 0861 – 4393

MEDIA

Тренинг / Training

Развитие / Development

Разпространение / Distribution

Промоция / Promotion

Кинофестивали / Festivals

Бюро МЕДИА - България
бул. „Дондуков“ 2А, ет. 8
София 1000
тел.: (02) 987 03 25, 988 32 24
тел./факс: 987 53 69

info@mediadesk.bg
www.mediadesk.bg



A programme of the EU



Information Society
and Media

ТАЙНИ АГЕНТИ



БЕЛУЧИ КАСЕЛ
ДЕПАРДИЙО



ОЧАКВАЙТЕ В КИНОТА

ШЕЙТАН

VAN KRIS FILMS