

КИНО

3,50 ЛВ.

СЪЮЗ НА БЪЛГАРСКИТЕ ФИЛМОВИ ДЕЙЦИ

състезателна програма 41^{ви} МФФ Карлови Вари

Karlovy Vary
International Film Festival

ОБЪРНАТА ЕЛХА

филм на Иван Черкелов/Васил Живков

с участието на:

Георги Черкелов, Красимир Доков, Слава Дойчева
Александра Василева, Антон Радичев

3
2006

60
ГОДИНИ СПИСАНИЕ
КИНО

АМЕРИКАНСКА ФОНДАЦИЯ ЗА БЪЛГАРИЯ

THE EARLY BIRD – РАННО ПИЛЕ

СТУДЕНТСКИ ФИЛМОВ ФЕСТИВАЛ



ПРОФИЛ

- „Ранно Пиле“ събира студентите по кино, които искат да споделят своите знания и съмнения, които се бунтуват срещу псевдо морала и псевдо изкуството в света и които се борят за победата на духовността над злото.
- „Ранно пиле“ подкрепя драматургичните търсения и направата на студентски филми на всякакви теми и от всички жанрове, които са ориентирани към широката публика.
- „Ранно пиле“ създава атмосфера на приятелство чрез богата програма от прожекции, специално отбелязване на приноси, презентации, уъркшопове и др. които съпътстват състезателната програма.

МЯСТО

ДОМ НА КИНОТО

ДАТА

Началото на октомври 2006

РЕГЛАМЕНТ

Игрални, документални и анимационни студентски филми, създадени през учебната 2005 – 2006 година, които трябва да бъдат представени на DVD или на VHS (по изключение).

NB: Няма ограничение на броя или по времетраене на заявените за участие филми, но Организационният комитет ще селектира заглавията за фестивала.

НАГРАДИ

Голяма награда „Ранно пиле“ – 1000 лева

Специална награда „Ранно пиле“ – 5 награди по 300 лева

NB: Специалната награда може да бъде присъдена на режисьор, оператор, композитор, монтажист, звукорежисьор, аниматор, актьор и др.

Награда „Ранно пиле“ за сценарий – 3 награди по 500 лева

NB: Наградата за сценарий няма за цел да е вид контрибуция за заснемането на следващ филмов проект, а е стимул за написването на следващ сценарий. Ето защо тя се връчва само на кинодраматурзи, които за известно време да могат да се посветят на писане, без да са принудени да работят като бармани, келнери или шофьори на таксита, за да си купят „баничка и боза“ за следващия ден.

Награда на председателя на журито – тя няма финансово измерение, а представлява художествено изработен предмет.

NB: Един филм може да бъде отличен с повече от една награда. Всички наградени получават също Специален диплом на признание за участие събитието.

ЖУРИ

5 члена (от 4-ма студенти и един КИНЕМАТОГРАФИСТ)

СПЕЦИАЛЕН ГОСТ

Панорама от филми и **мастер клас** на един от следващите носители на „Оскар“ на Студентската филмова академия на САЩ:

- **Робърт Земекис** (по-късно носител на „Оскар“ за „Дорест Гъмп“)
- **Джон Ласитър** (по-късно носител на „Оскар“ за „Играта на изграчките“)
- **Ян Сверак** (по-късно носител на „Оскар“ за „Коля“)
- **Жако Ван Дормел** (по-късно носител на FELIX за „Томо героят“)
- **Флориан Галенбергер** (по-късно номиниран за „Оскар“ за „Querro Ser“)

ЗАЯВКИ ЗА УЧАСТИЕ ВЪВ ФЕСТИВАЛА ДО 15 СЕПТЕМВРИ 2006

НА АДРЕС: Американска Фондация за България, София 1000
ул. „Хан Аспарух“ 26, ап. 6; телефон/факс: (+359 2) 9897982

КИНОТО В БЪЛГАРИЯ

60 ГОДИНИ СПИСАНИЕ „КИНО“

„Киноизкуство“ – списание за дебютанти

Иван Стефанов 2

ЮБИЛЕЙ

Колелото на историята се върти, върти и нас (Георги Стоянов) / Искра Божинова 4



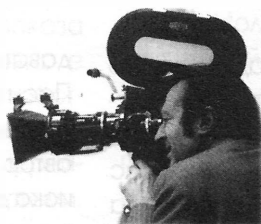
ТЕМА

Българска компания за хубави филми

Александър Донев 9

ПОДИР СЯНКАТА НА ОБЛАЦИТЕ

Анкета: Иван Цонев 11



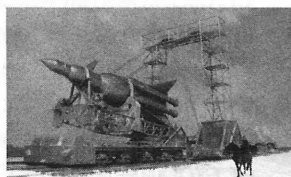
СОФИЯ ФИЛМ ФЕСТ

Да разбереш Буковски... (Интервю с Бент Хамер)

Мариана Христова 15

Руската душа в жанрова алхимия

Геновева Димитрова 17



Киното е живо и грубо нещо (Интервю с Геннадий

Островски / Галина Николаева 20

Кита на море или София Филм Фест на брега

Йорданка Ингилизова 23

ПОГЛЕДЪТ НА РЕЖИСЬОРА

Нишката на въображаемостта кино

Владимир Ангелов 25

СВЕТОВЕН ЕКРАН

ФЕСТИВАЛИ

Тулуза 2006: Латиноамериканско сърце тупти

в Тулуза / Боряна Матеева 27



Белград 2006: Млади и талантиливи – накъде отивате

Олга Маркова 31



Висбаден 2006: Go East – в календара на утвърдени

филмови събития / Божидар Манов 33



Мечта, наричана желание / (Моника Белучи) 35

ТЕОРЕТИЧНИ ЕТЮДИ

Аспекти на Героя в киното / Марин Дамянов 37

НАШАТА ИСТОРИЯ

Незнаен герой и образцов патриот: Александър

Жеков – първият български оператор

Петър Кърджиков 41

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

Юлий Стоянов: „Уважавайте материала“

Виктор Чичов: „Киното се прави с характер“

Константин Джидров: „Разговор между думата и
изображението, изображението и думата“

На корицата: „Преобърната елха“,

режисьори Иван Черкелов и Васил Живков.

Продуцент – „Клас филм“ ЕОД, Росица Вълканова

60 ГОДИНИ

*Иван Стефанов*СПИСАНИЕ ЗА
ДЕБЮТАНТИ

Годишнината на списанието ме кара да си спомня началния периодна моята изява. Това става в началото на 60-те години. Тогава сп. „Киноизкуство“ се оказа това издание, което приюти нас, начинаещите във филмовата критика. Разбира се, имаше и други възможности, но тъкмо това списание се оказа като че ли най-свободното поле за дебюти. То беше още незаета напълно ниша и това ни стимулира към изява, при това без да срещаме никакви особени препятствия. Освен това имаше и филмова атмосфера: всяка седмица се появяваха нови два-три филма, редовни премиери на български филми, имаше по-големи или по-малки скандали, както и фестивали на игралния и на късометражния филм. Това беше времето преди решителното настъпване на телевизионната епоха и провежданите филмови седмици на някои западни кинематографии произвеждаха истински фурор в обществото.

Имаше публичен глад за хубаво филмово зрелище, тогава се утвърди и авторското кино и всичко това разкриваше пред нас добра перспектива за истинска културна работа. Самата филмова критика също беше в процес на формиране и мога да кажа, че общото движение не само лесно ни пропусна, но и истински ни увлече. Определена заслуга за това имаше цялата редколегия на списанието и особено неговият тогавашен главен редактор Яко Молхов. Аз продължавам да мисля, че в живота си съм имал рядък шанс – определено съм срещал повече хора, които са били доброжелателно настроени към мен, отколкото противници. В този смисъл ми провървя – имах възможност да срещна тези добронамерени и съпричастни личности, с които да работя и общувам. Между тях беше и Яко Молхов.

В последните дни от моето следване по философия препо-

давателят ми по естетика Исак Паси ме извика и ми каза, че ме е препоръчал като евентуален автор пред Яко Молхов и че той иска да се срещнем. Посетих го в редакцията на списанието. И досега помня дълбокото и неудобно кресло, в което седнах, за да поговорим. Яко Молхов беше кратък и точен – помоли ме от това, което му носях, да направя една статия. Занесох статията след седмица, след два-три месеца тя излезе от печат („За влиянието на киното върху някои от старите изкуства“, сп. Киноизкуство, бр. 11, 1961) и оттук нататък започна нашето приятелство. Още в самото му начало бай Яко ме предупреди, че „критиката е калпав занаят“, че тя носи много неприятности и че сигурно ще се разочаровам. Първоначално не обърнах внимание на това предупреждение, но скоро се уверих в неговата правота.

Яко Молхов започна редовно да събира младите тогава кри-

СПИСАНИЕ „КИНО“

тици на разговор в редакцията и така след известно време се роди идеята за обсъждането на филма „Тютюн“. След публикуването на острите изказвания на страниците на списанието главният редактор доста бързо беше уволнен. Тази „катастрофа“ беше неочаквана, но тя показва на всички ни колко условно е правото на критика и на собствено мнение в една среда, която е изтъкана от остри съперничества и опасана от идеологеми. В тази среда нямаше лидерско място за хора, които увличаха младите да казват това, което мислят.

Яко Молхов посрещна философски крайно неприятната ситуация: казваше, че кариерата му очевидно е преминала своя връх и започва да залязва; но и никога не изказа съжаление за работата си с младите хора. Напротив, оттук нататък – като редактор в Студия за игрални филми – продължаваше да търси нови сценаристи и да пише рецензии за отделни филми и за книгите на млади писатели. Той истински се вълнуваше от всяко ново и надеждно име, подкрепяше всеки успешен дебют и загубваше интерес към всеки, който бързо е заменил творчеството с много успешна кариера. Спомням си как на стълбите в Дома на

киното на висок глас каза на току-що слезлия от сцената заместник-председател на Държавния съвет Георги Джагаров: „Да знаеш, Георги, отсега нататък това ще е твоето наказание – да седиш вечно в президиуми!“

Яко Молхов беше и първият критик, който намери смелост да събере в отделна книга своите статии за киното. Така се появи на бял свят неговата „Кинокритика“. Прочетох книгата и написах доста подробна рецензия за нея. Но рецензията не излезе в списанието – беше ми върната на шпалти. Защото в текста бях споменал мнението на Лесинг, че сред петдесетина критици обикновено може да се открие само един проникателен и бях добавил, че Яко Молхов е тъкмо между проникателните ценители на филмовото изкуство. Но другите членове на редколегията намерили, че сравнявам техния главен редактор със самия Лесинг и крайно чувствителен, бай Яко извади рецензията от вече предадения за печат брой на списанието.

Така той доста отрано прие съдбата си на „нежелан критик“, но добре разбираше, че тъкмо това му дава правото да казва всичко, което мисли. И в това отношение реализираше

всяка възможност. Спомням си как на заседание в директорския кабинет на Студия за игрални филми той съвсем сериозно предложи, че щом зад едно заглавие стои екип от литературен автор, режисьор и редактор, филмът незабавно трябва да бъде пуснат в производство. Такава свобода при ония условия естествено не беше възможна и точно в този смисъл беше доста назидателният отговор на директора на студията. Но такъв беше Яко Молхов – винаги имаше собствено мнение и винаги беше готов да го защитава, макар и с цената на своята непопулярност. При това времената рязко и радикално се сменяха, но личната му устойчивост оставаше непроменена. Това си помислих и когато прочетох в сп. „Кино“ една от последните му рецензии за филма „Сезонът на канарчетата“. С цената на своята нарастваща или дори окончателна маргинализация той и в този случай предпочиташе да защитава правото си на собствено мнение и на свобода на мисълта. С това Яко Молхов си остава и в моето съзнание – като пример за честно и достойно отношение към изкуството във възможно максимално недостойни времена.

КОЛЕЛОТО НА ИСТОРИЯТА СЕ ВЪРТИ, ВЪРТИ И НАС

Георги Стоянов на 70

„Птици и хрътки“, 1969 г.



Искра Божинова

Това е реплика на Пантелей от едноименния филм на режисьора Георги Стоянов. Изречена е от героя (актьора Павел Поппандов) с горчива ирония и примирение към съдбата си. Независимо от желанието или нежеланието ни, съзнателно или не, доброволно или принудително, това движение или измамен покой, наречен история, определя нашите стъпки по белия свят. Тази не умозрителна, а изстрада на констатация на Пантелей (чието име символизира вечния пътник, вечния страдалец и неудачник) като че ли се превръща във философски девиз на филмовото творчество на кинорежисьора Георги Стоянов. Въпреки разнообразните сюжети и разнопосочните, не приличащи си идеи

и образи, с които той се заема във всеки свой филм. Пътници в историческото битие (в пряк и преносен смисъл) са и страдалците – конспиратори и техните палачи от „Птици и хрътки“, и създателят на славянската азбука Константин Философ, и галерията наши съвременници – аутсайдерите от „Щурец в ухото“, дребните хорица от „Къщи без огради“, философичните младоци от „Дрямка“, абсурдистите от „Случаят Пенлеве“ и всички останали негови екранни създания, надживели времето, което обитават. В това необозримо и внушително пътешествие неизвестно накъде и защо всеки един от тези човеци оставя по някакъв свой начин следа – за добро или за зло. Но нищо не изчезва безслед-

но и затрупано от пепелта на времето. Точно тази понякога незрима, но и нетленна следа е онова нещо, към което колкото обстоятелствата са по-безпощадни и свирепи, толкова повече режисьорът ги доразравя, изтупва ги от праха и пепелта и ги демонстрира в тяхната дълговечност. Неутолимата страст на Георги Стоянов е да търси и да открива неординерни по смисъл и израз ценности на човешката личност, които по една или друга причина са престанали да ни удивляват, радват и възхищават. Кой например би се сетил, че във време на война и разруха у никого неизвестния и незабележим счетоводител Пантелей ще се събуди такава скъпоценна и рядко срещана енергия, която може

да бъде наречена с различни имена?! Най-общото, което се вижда в този рядък екземпляр, е съчувствието му към човека до него, способността му да различава доброто от злото и опитът му ненатрапчиво и дискретно да помага. И това във време, когато два свята са се вкопчили в смъртоносна схватка. Тук обаче режисьорът е доловил и изразил една тънка особеност на антагонистичните групи, да ги наречем условно – преследващи и преследвани, защитници на държавата и нейните „рушители“, т.е. конспиратори. Всяка една от тях, независимо какви цели преследва, се опитва да привлече героя на своя страна – хитро, хладнокръвно, настоятелно, без особено да се интересува каква е нагласата на Пантелей, от какво се нуждае той. Без да го пита иска ли да прави услуги. Двете страни по еднакъв начин като че ли никак не се интересуват от човека. Увлечени от своите цели, те го използват само като средст-

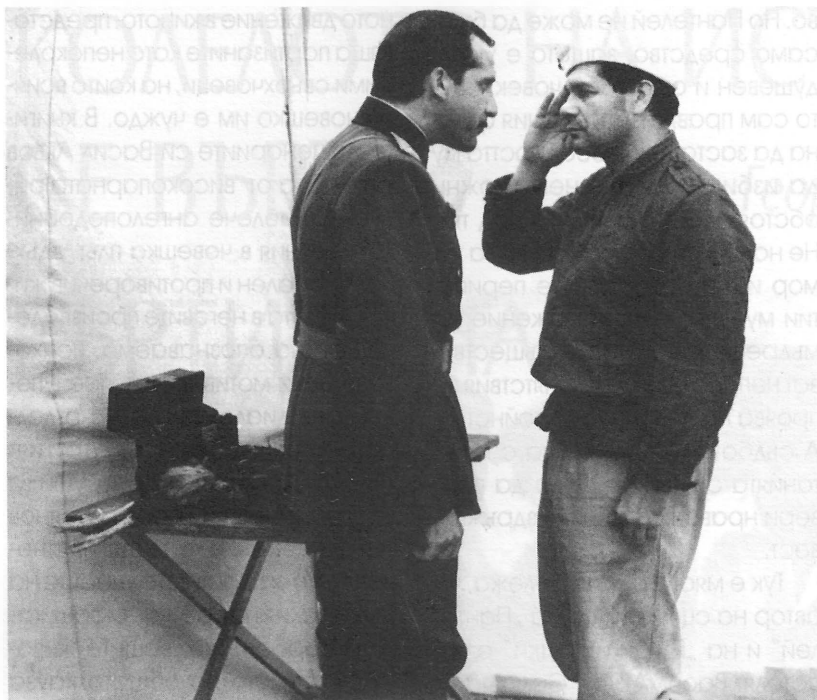
во. Но Пантелей не може да бъде само средство, защото е умен, душевен и свободен човек, който сам прави избор на чия страна да застане. Способността му да избира даже в невъзможни обстоятелства го издига над тях. Не напускащото го чувство за хумор и в най-страшните перипетии му осигурява положение на мъдрец, за когото не съществуват непреодолими препятствия за проява на човешко достойнство. А съдбата го преследва с изпитанията си, сякаш иска да провери нравствената му издръжливост.

Тук е мястото да отбележа, че автор на сценариите на „Пантелей“ и на „Птици и хрътки“ е писателят Васил Акъов. Сам участник в съпротивата срещу българските съюзници на фашистка Германия, той не само отлично познава съпротивителното движение, а и разкрива неизречени и скривани истини за него. Той пръв направи пробив в железобетонната митология за нелегал-

ното движение в киното, представяща партизаните като непоколебими свърхчовеци, на които всичко човешко им е чуждо. В книгите и сценариите си Васил Акъов се отказва от високопарната риторика, облече ангелоподобните изваяния в човешка плът, вдъхна им реален и противоречив живот. Идеята в неговите произведения стана опознаваема, психологически мотивирана, пречупена през диалектиката на отделната човешка личност. Другият мит, който писателят разруши, а заедно с него и Георги Стоянов във филмите си, е митът или неистината за масовото участие на българския народ в антифашистката борба. Рисуващите живота си в името на общата кауза са малцина, докато по-голямата част от народонаселението като че ли няма необходимост от политическа и социална свобода. Това без усилие се вижда в „Пантелей“ и „Птици и хрътки“. Но не е повод за гневни заклеявания от страна на творците, а по-ско-



„Пантелей“, 1978 г.



„Случаят Пенлеве“, 1967 г.

ро констатацията е придружена с разбиране и леко печална усмивка. Разбиране на масовата психология, предпазваща редовия поданик от каквито и да било исторически мероприятия, можещи да застрашат живота и имуществото му. Един такъв типичен представител на мълчаливото мнозинство е героят на актьора Никола Анастасов Марко, принуден по неволя да споделя бурния живот на братовчеда си Пантелей, но въпреки всичко успяващ с цената на дребнички подлости – на по-едри той не е способен – да опази скъпоценния си живот.

Филмите на Георги Стоянов по литературата на Васил Акъов са изпълнени с подобни съпътства-

Георги Стоянов с оператора Ивайло Тренчев по време на снимки



щи персонажи и уж дребни детайли от пейзажа на времето, които невидимо и като че ли случайно моделират т.нар. обществено настроение и климат. А образът на Пантелей е изграден несъмнено по метода на дегероизацията – в смисъл на елиминирани на всичко онова, което може да го постави на котурни и да го отдели от обикновените простосмъртни, придавайки му титанични и оттам неправдоподобни очертания. Като резултат сме свидетели на един безкрайно обаятелен образ, който съчетава жизнелюбието с човешкото достойнство. Отговорът на философския въпрос – дали битието определя съзнанието, или съзнанието определя поведението на личността, този път е в полза на съзнанието. Условието обаче е да има личност, каквато е Пантелей.

Всички тези разсъждения биха звучали умозрително, като игра с думите, ако Георги Стоянов не беше сътворил във филмите си една друга, различна от видимата реалност и се беше доверил единствено на принципа „това е, което виждаме“. Забележителна е способността на режисьора да изгражда многолик и многогласен екранен свят, изпълнен с нееднозначност и полифоничност, със съмнения и въпроси. Всеки кадър във филмите му прелива от множество оценки и нюанси на смешното – от гротеската и абсурда до най-изтънчените звуци на иронията. Ирония, която разширява смисъла на видимото, придава му неподозирана дълбочина и прераства реалността към особена, понятийна извисеност. Как става това преображение, само режисьорът – майстор си знае.

Основополагащите принципи на своето режисьорско изкуство Георги Стоянов успява да за-

яви още в дебютния си филм „Дрямка“ (1965). Бившият инженер – възпитаник на Московския енергетически институт и току що дипломиран в парижкия филмов институт IDEC кинорежисьор дебютира с късометражно филмче, което и до днес си остава най-загадъчното произведение в българското кино. На пръв поглед „Дрямка“ е изящна игра на кино. Един опит за модерна по онова време киноизразност, където се срещат формалните открития на френската „Нова вълна“ от началото на 60-те години с нашата домашна действителност. Героите са група млади хора, студенти с раздвижени мозъци, които се въртят в кръга на своето всекидневно съществуване и се опитват да го осмислят. Да, обаче от устата им се чуват само клишетата от рода на „дайте да дадем“, „ние сме длъжни“, „какво трябва да направим“ и прочее празни закани към своето общо взето безсмислено придвижване в пространството. Будни или спящи, сънуващи или не, движещи се или в покой, те вкупом изразяват неподвижността на безвремието, липсата на каквито и да е стимули за дейност. Абсурдът на тяхното съществуване е право пропорционален на абсурда на това, което им препоръчват по-възрастните. Животът е една затворена система, откъдето няма измъкване, независимо от речевите тренировки и от напрежението, употребявано при слововодството. Навремето филмът се възприемаше като драматично свидетелство за умонастроенията на младите. Очевидно е, че сме имали потребност от подобно тълкуване. Сега, след повече от четиридесет години, в контекста на новото време, „Дрямка“ може да звучи и като „търсене на теле под вола“, като луксозно преживяване на тема: не са

важни изходът и резултатът, важно е да говориш за тях. Но още тук откриваме една особеност на филмите на Стоянов. Те никога не са повод за интерпретация и размисъл само в една посока. Защото в зависимост от движението на живота и нашето въртене придобива нови, неподозирани значения, извикани на живот от промяната в историческото, социално и политическо битие. Разгледани през призмата на текущото време, те променят своя фокус, независимо дали засягат сиюминутни или вечни, текущи или перманентни проблеми.

Така общо взето кротките навремето филми „Къщи без огради“ (сценарист Никола Русев, 1974), „Прозорецът“ (сценарист Константин Илиев, 1980), „Щурец в ухото“ (сценарист Н. Русев, 1976), създадени в ситуацията на идеологически контрол, днес се възприемат като късчета истина за т.нар. тоталитарен режим. В тях виждаме, че и тогава хората са живели нелошо, работили са, обичали са се, раждали са децата си. И само някои от тях са чувствали необходимост от свободата на духа, усещали са обществена скованост и безмълвие. Повечето от героите на тези филми са мили и добри хорица, приели деформацията на духа си като необходимо зло и като „грешки на растежа“. Това, което творецът забелязва и подлага на ирония, са човешките недостатъци и пороци. Кой например ще оспори, че еготизмът, алчността, емоционалната недостатъчност, душевната грубост и безтактност не са „привилегия“ на т.нар. хомо сапиенс? Или пък че порядъчният и почтен гражданин не винаги се радва на особена почит от страна на обществото? Тези иманентни характеристики в една контролирана и регламентирана система

някак са стояли скрити под благовидната външност и имитацията на добродетели. Защото колкото и видимо да са добродушни, обитателите на къщите без огради ще отведат накрая сирачето в Дома за изоставени деца. А елитната компания от псевдородители в „Прозорецът“ ще забрави детето, заради което се е събрала, и ще се отдаде на срамни ровичкания в бедните си души. Двата аутсайдери, тръгнали към широкия градски свят („Щурец в ухото“) да си търсят късмета, ще разберат, че той не е нито толкова гостоприемнен, нито толкова доброжелателен.

Разказвайки ни увлекателно за уж обикновени случки и хора, режисьорът с чувствителните си сетива сякаш мимоходом, на шега ни напомня, че най-безнадеждната работа е да се опитваш да правиш насила човека съвършен или поне щастлив, щом той не изпитва необходимост от това.

Картината на творчеството на Георги Стоянов ще страда от огромна непълнота, ако пропусна откритите и наложени от него актьори. Павел Поппандов, Константин Коцев, Наум Шопов, Велко Кънев, Стефан Мавродиев, Татяна Лолова, Добринка Станкова, Никола Анастасов, Стоян Гъдев и др. са актьорите, които изпълниха с неподражаем артистизъм и дълбочина повечето от произведенията на режисьора. Те са адекватни на неговия метод, а неговия авторски стил ги превърна в еталони на актьорско присъствие в киното. Така например никой друг не е в състояние да изобрази ироничната две- и трисмисленост на нашения

абсурд, да представи ирационалното и деликатната печал, хванати ръка за ръка, както това се случва в „Случаят Пенлеве“. Тук режисурата и изпълнението на Наум Шопов, Константин Коцев и Стоян Гъдев се надпреварват по въображение и главозамайващи стилистични фигури. Това е едва вторият игрален филм на режисьора, а каква зрялост и изкуство се съдържат в него! Навремето кинокритиката беше смаяна и с ентузиазъм се втурна да разбере на какво се дължи магията му. Късичкият разказ на писателя Петър Незнакомов в ръцете на режисьора се превърна в мощно концептуално произведение за историята на насилието и човешкото унижение по нашите земи. Редник Иван Гунджалов в изпълнението на Константин Коцев и неговият зъл гений – полковникът на Наум Шопов – са образи на всички времена и епохи. В техните, меко казано, взаимоотношения се оглежда многовековният антагонизъм между силния и роба, между властимащия и безвластния. Гротескният сюжет е разигран по начин, който ни кара едновременно да се ужасяваме и да се смеем. Защото безумието и унижението освен че са страшни, са и смешни, макар и със „смях през сълзи“. Филмът е изграден от многобройни, силно въздействащи и запомнящи се детайли. Между най-ярките от тях е начинът, по който Иван Гунджалов отдава чест на полковника: леко спърбена фигура и длан, отдаваща чест и едновременно пазеща се от шамарите. Но като че ли всичко в тази печална история е изразено във финала, когато ка-

мерата, някъде от висините, открива грижливо изписан с варосани камъчета „Боже, пази България“.

През 1983 година Георги Стоянов снима суперпродукцията „Константин Философ“. Убедена съм, че и този му филм не е подвластен на времето и не е загубил актуалността си. Защото терминът суперпродукция е най-приблизителното определение, което би му подходило. Под костюмите и декора на епохата са разположени герои, обладали от вечния спор за властта и духовността, за мисията на интелегента, за смисъла на нематериалното. И отново философските въпроси, тревожещи човека от както свят светува, са изведени от режисьора на преден план, засенчвайки зрелището на историческото платно.

Казват, че истински хубаво кино е онова, което не може да се изрази с думи. И аз усещам, че словата ми са бледа сянка на екранните образи и внушения, които ни предлагат филмите на Георги Стоянов. Освен тук доловените тенденции, теми и особености на стила, творчеството на режисьора дава възможност за още много интерпретации и размисли. Колкото повече време минава, толкова повече филмите му ще придобиват нови, актуални за съвременността звучения. Така, казват, било с истинското изкуство, та макар и най-масовото, каквото е киното.

Кинорежисьорът Георги Стоянов е явление в нашето кино. Жалко само, че по обясними причини вече повече от десет години не прави филмите, които така прекрасно може да прави.

БЪЛГАРСКА КОМПАНИЯ ЗА ХУБАВИ ФИЛМИ

Или може би „Компания за хубави български филми“, а защо не – „Хубава компания за български филми“. Все пак спряхме се на по-скромното „Българска Дистрибуторска Компания“, най-новата филморазпространителска фирма на нашия пазар. Основвахме я с надеждата тя да срещне интересите на хората, които правят български филми, и на зрителите, които не са се отчаяли да ги гледат. Идеята за нейното създаване се роди, когато се замислихме, че през последните няколко години на практика почти половината от най-успешните български филми са създадени със съдействието на „СИА Адвъртайзинг“ и „Камера“. Това са две от водещите компании за телевизионни продукции и реклама, но заедно с това ко-продуценти на „Мила от Марс“ и „Изпепеляване“ – двата филма, поделили си наградата за най-добър филм на варненския фестивал „Златна роза“ през 2004-а година. От сътрудничеството на двете фирми, разположени в крайните къщи на улица „Шипка“ (на № 48 и № 50), се родиха и два от най-забележителните документални филма на изминалата година – „Смъртта и целият път обратно“ на Зорница София и

„Корабите са пълни“ на Константин Бонев (по сценарий на Влади Киров и Владимир Игнатовски).

По същото време през втората половина на 2005-а година с техническото и творческо съдействие на мини-студията от улица „Шипка“ се снимаха четири български игрални филма: „Нощ и ден“ на Красимир Крумов, „Малканошна приказка“ на Николай Акимов, „Хиндемит“ на Андрей Слабаков и „Пазачът на мъртвите“ на Илиян Симеонов. Перспективата, че тези филми, в които българската държава е вложила обща сума вероятно повече от 2 милиона лева, може би няма да стигнат до българската публика, ни накара с тревога да се огледаме наоколо. В продължение на десетилетие у нас се произвеждаха филми, които разчитаха за срещата си с публиката единствено на интуицията на своите създатели и на случайното благоразположение на управителите на киносалоните. До момента, когато те бяха преобладаващо държавна собственост, все още можеше да се разчита на отговорността и загрижеността за българското кино на държавните мениджъри. След това правилата на играта

драстично се промениха – определящи станали единствено комерсиалните приоритети – и успехът на „Мила от Марс“ в тази ситуация е по-скоро изненадващ феномен, отколкото логичен модел, по който и другите български филми могат да стигнат до своята публика.

Основният проблем според нас е, че с незначителни изключения при създаването на българските филми не се мисли за тяхната публика. В някои от случаите, когато този критерий наистина присъства, авторите и продуцентите всъщност се позавават на вкуса и очакванията на зрителите отпреди 5, 10 или даже 15–20 години. В същото време вкусът на масовата публика днес се променя изключително динамично. Дори свръхбюджетни холивудски продукции се провалят, защото създателите им са проспали последните изменения в демографската структура и импулсивните предпочитания на публиката в киносалоните. В същото време с бурното развитие на филмовата статистика днес е повече от ясно, че българските зрители се отнасят с пренебрежение към собствените си филми. А това няма как да накара и света да прояви интерес към ки-

ното ни. Колкото и да упрекваме нашите зрители в прекомерна американизация, която наистина е факт, много е трудно да обясним на света, че българската публика отказва да гледа своите филми, само защото те твърде малко приличат на американските.

Защото освен схемата за набор от теми, за ценностни приоритети и жанрови доминанти, Холивуд е разработил дамагургическия модел за изграждане на действието, който определя стереотипа за филмово гледане на 90 % от съвременната филмова аудитория. И в този стереотип функционират дори голямата част от сюжетите на арт-киното, които се различават от комерсиалното масово кино единствено по сюжетите и главните си герои. Освен приоритета на „хепи енда“, на задължителната, лесна победа на доброто над злото, на категоричния злодей и безспорния положителен герой, Холивуд въведе стандарта на добре разказаната история, който повечето от българските кинематографисти все още високомерно пренебрегват.

Главната идея на „Българска Дистрибуторска Компания“ съвсем не е да прави чудеса, осигурявайки публика и на най-безнадеждния български филм, а да служи за коректив на кинотворците, опитвайки се от зараждането на идеята до финалната монтажна версия да държи авторите в синхрон с очакванията на българската масова публика. Със сигурност, разбира се, съществуват и филмови автори, които осъзнато се отказват от завладяването ѝ. Много малка част от тях обаче си дават сметка как-

во на практика означава това. Когато в САЩ, Германия, Франция, Великобритания или Япония някой радикален кинематографист отказва да се съобразява с комерсиалните тенденции, това означава, че той е готов да приеме намаляване на своята аудитория до няколко десетки или няколкостотин хиляди зрители. Когато това се случва у нас, то ограничава потенциала на филма само до няколкостотин зрители. В големите страни обаче приходите от макар и по-малка зрителска аудитория позволяват финансиране и на следващи, пък били те и най-нискобюджетни проекти. В нашите условия финансовите резултати от подобни проекти не са свидетелство за нищо друго, освен за творческо безсилие и високомерно пренебрежение към очакванията на българската публика, част от която наистина иска да гледа български филми.

Част от нашата философия в „Българска Дистрибуторска Компания“ се състои в това, че тогава, когато не можем да осигурим български филми, които да съответстват на нашите критерии, а и на критериите на публиката, която се стремим да заинтригуваме, ние ги внасяме отвън. Това обаче би трябвало да са филми, които с нищо не изпъкват над бюджетните стандарти на нашето кино. Техните истории и сюжети трябва да са лесно „преводими“ на езика на нашето общество и на съвременната българска публика. В същото време обаче те би трябвало да разказват истории, които вълнуват и възпламеняват, които не издигат прегради пред зрителя, а го увличат в своите светове.

Разбира се, като професионалисти в областта на киноразпространението ние си даваме сметка, че никой филм, бил той и най-добрият, не може ей-така, сам по себе си да достигне до своята публика. Тъкмо напротив, зрителите на различните, неамерикански, некомерсиални филми са много по-резервирани, много по-подозрителни към традиционните подходи на стандартната рекламна кампания. За да стигне до тази аудитория посланието на един наистина масов, но лишен от комерсиална концепция филм, са необходими съвсем различни маркетинг подходи. Тяхното изнамиране и пускане в действие е сърцевината на истинския киноразпространителски бизнес. Неслучайно когато един малък арт филм някъде по света постигне неочаквани за бюджета си финансови резултати, обяснението за това се поделва в еднаква степен между оригиналната концепция на филма и творческата рекламна кампания, която привлича интереса към него на хиляди зрители, които иначе едва ли биха го забелязали.

Нашата цел в „Българска Дистрибуторска Компания“ е да разработим за нашите филми именно такива кампании. Те трябва да накарат голяма част от съвременната българска публика да погледне по нов начин на нашето кино и в същото време да обърне внимание на значителна част от обществото към способността на съвременното българско кино да говори вълнуващо и убедително за серозните проблеми на днешния ни живот.

ИВАН ЦОНЕВ завършва Държавно полувисше училище за кинематография и фототехника през 1954 година. От 1955 година работи в Студия за хроникални и документални филми – като фотограф, помощник оператор, асистент оператор, а от 1965 година е титуляр оператор.

По-късно работи в студия „Екран“,

в студия за игрални филми, в

студия за научно-популярни

филми, в БНТ. Оператор е на

няколко игрални филма: „Не-

бето над Велека“, „Отк-

рагнатият влак“ и „Недел-

ни мачове“. Заснел е над

140 документални филма и

редица обекти в кинохро-

никата. Между тях са „Дни“,

„Другарска среща“, „Толкова ли съм лош“, „Лято на

надеждите“, „Шешкинград“, „Захари Стоянов“, „Лю-

бен Каравелов“, „Момчето, което наричаха господин

Възхищение“, „Учители“, „Вечният музикант“, „Към би-

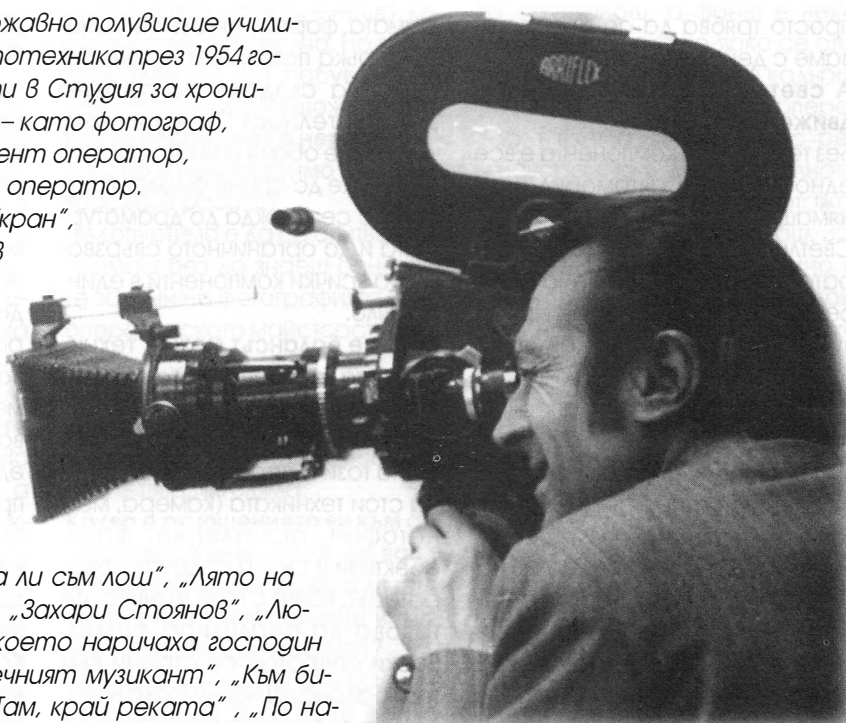
ографията на Димитров“, „Там, край реката“, „По на-

чин най-благороден“, „Като на кино“, „България, база дан-

ни“. Като режисьор е заснел няколко документални филми, между които „Моето село“, „Другар-

ска среща“ и др. Повечето от филмите, в които участва, са носители на големи национални и

международни награди. Иван Цонев навършва 75. Честит юбилей, бате Анко!



По какви критерии избирате филмите, които снимате?

Когато започвахме работа като асистент (помощник) оператори, бяхме безкрайно щастливи да ни възложат да заснемем обект от кинопрегледа. Тогава перспективите за самостоятелна работа бяха нищожни. Така че тогава критерий не съществуваше. Имаше ентузиазъм и всеки кадър на екрана ни радваше. Много по-късно, когато всичко си дойде на мястото и в надписите вече пишеше оператор, можеше да се говори за критерии. В киното не операторът избира режисьора, а точно обратното. Вероятно всеки режисьор, който има свои критерии, се обръща към онзи, с когото ще разработва темата. Тук е мястото да спомена за тандема режисьор – оператор, който се създава в процеса на съвместната работа. Аз имах

щастие то да започна и да завърша моя път с режисьора Юлий Стоянов, с когото имаме общо 29 филма (написах завърша, защото ми се струва, че днес възможностите да се прави документално кино са силно намалели, а и физическите възможности вече са изчерпани). В съвместната ни работа наистина ме привличаха темите на Юлий. Той беше обърнал поглед към историческите личности, а това предполагаше огромна работа в библиотеките и архивите. Още повече, че имах влечение към репродукционната фотография и обработването на снимковия материал чрез филмовата камера. Може да се каже, че по този критерий съм избирал темите. Предпочитание имах към културни събития и личности. Обичах и селската тематика. Тя даваше богат материал за оператора. Накрая излиза, че най-силна е

била жаждата да снимаш!

Какво е за вас камерата?

Има един израз, че не е важно каква е камерата, важно е кой стои зад нея. Разбира се, днес, когато кинотехниката се компютризира и става все по-модерна, не е без значение какво държиш в ръцете си. В същност кинокамерата е оръжието, с което операторът създава кинокартината. Да си спомним за онази невзрачна камера „Аймо“ с 30 м материал, зареждаща се с пружина. Тази руска камера беше по американски модел. Почти всички военни оператори са снимали с нея по време на Втората световна война. С нея заснеха ужасите, победата, трагедията на руския народ. Оставената за поколенията хиляди метри лента и досега е в основата на стотици документални филми. Но това е история. Днес

просто трябва да се съобразяваме с действителността.

А светлината, композицията, движенията, цвета?

Без тези четири компонента е все едно да имаш автомобил и да нямаш четири колела.

Светлината в изкуството на оператора играе съществена роля, без нея изображение не съществува. Друг е въпросът как тя ще бъде използвана. Много е важно как я усещаш и как ще направиш така, че изображението да има въздействие върху зрителя. Това особено се отнася за портрета. Там всяко невиние или незнание може да развали човешкото лице, да го деформира и да намали неговото излъчване. Портретът е трудна работа. Много малко оператори го владеят.

Композицията може да се изучава – както в живописата, така и във фотографията и киното. Но тя не се научава. То е нещо като вътрешно усещане. Наученото може да ти помогне, но не може да те вдъхнови. Разбира се, най-важното е да не се проявява небрежност по време на снимки. Тя може да доведе до много лоши последствия.

Киното използва три вида осветление – естествено, изкуствено и съчетанието между двете. Контрастното осветление, дифузното осветление, както и изкуственото трябва да бъдат овладени за постигане на такова изображение, което да се нарича майсторско. Цветът е другият сложен компонент. Каква гама ще избере операторът, това зависи преди всичко от драматургията на филма. Цветът във филма не трябва да бъде шарена черга. Той трябва да присъства незабележимо. Тогава можем да говорим за истинско изображение.

Що се отнася до движението на камерата, някога тя беше статична. Днес съвременният филм е немислим без движението на камерата. Вариооптиката, пано-

рамата, фарта, както и снимането от ръка позволяват на оператора да създаде по-реална действителност. Самоцелното движение обаче е много опасно – то може да срине филма. И пак всичко се свежда до драматургията и до органичното свързване на всички компоненти в единно цяло.

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

Малко се затруднявам да отговоря на този въпрос. От една страна стои техниката (камера, магнетофон, осветление, фарт, обективи и т.н.), а от друга – операторът, който с тази техника ще трябва да реализира филма. Всеки оператор се стреми към този баланс на най-високо ниво, но ако продуцентът не успее да осигури всичко необходимо, започва разумният компромис. Добрият професионалист сигурно ще преодолее този „недостиг“. От друга страна е сложността на дадения филм. В документалното кино е възможно да се работи по-опростено. Това понякога дори е предимство. Така че баланс между техника и творчество сигурно съществува. Но колкото е по-висок професионализъмът на даден оператор, толкова повече тези две неща се сливат в едно. Разбира се, и при най – съвършената техника са възможни сринове. То си е в реда на нещата. Те трябва да се преодоляват спокойно.

Може ли операторът да спаси режисьорски гаф на терена?

Гафове са нещо неизбежно. Гафове прави операторът, гафове прави и режисьорът. Гафове те при оператора са по-страшни, защото без изображението няма филм. Някога тези гафове се виждаха едва когато излезе работно копие от лабораторията. Сега те могат да бъдат видени веднага. Малко пресилено е да се смята, че операторът може

да спаси режисьора от гафове. По-скоро операторът може да предотврати гафа. Връщам се пак към документалното кино. Там режисьорът не винаги е на терен. В повечето случаи операторът сам решава поставената му задача и ако е открил нещо непредвидено, може да го предотврати. А при репортажа операторът обикновено сам решава пластически целия филм. За мен едно от най-важните качества на оператора е да постига единомислие с режисьора, а не просто да демонстрира професионална виртуозност. Тогава евентуалните гафове от едната и другата страна се преодоляват взаимно.

Какво означава за вас „да уловиш неуловимото“?

За да уловиш неуловимото се изискват три условия – висок професионализъм, интуиция и, разбира се, късмет. Това не се случва много често. Някога треперехме, когато трябваше да се пусне по-дълъг кадър – заради недостиг на филмова лента.. Защото точно когато изключиш камерата, в следващата секунда може да се появи мигът, който ти е бил необходим. Имах подобен случай във филма на Невена Тошева „Толкова ли съм лош“. Следяхме един малчуган, който решава задача с баща си. Накрая малкият се наведе над задачата, подпрял с ръце главата си. Той мисли няколко секунди и аз реших, че това е финалът. Секунда след това той вдигна глава и попита „Ами сега, тате, как да я реша?“. Призая ми, но вече не можеше да се върне нищо. Никога не режисирахме героите си и не ги карахме да повтарят нещо изпуснатото. Когато сме се опитвали да сторим това, всичко е звучало фалшиво. Ето това е да уловиш неуловимото. Кратки мигове на възторг или горчивина.

Как се оформя тандемът режисьор-оператор, доколко е

за дължителен и не е ли по-любопитна случайността в тези отнoшения?

Въпросът е изключително важен. Изборът в повечето случаи е случаен. Вече споменах, че режисьорът е този, който избира оператора.

Във всеки случай така е в началото. След това, когато операторът се утвърди като творческа личност, може да си позволи лукса да приеме предложение или да откаже. Известни са много двойки режисьор – оператор. Но това не е любовна двойка, а хора, които са със сходни виждания, близки по вкусове и най-вече характери. Това не важи особено за мен по отношение на характера – с режисьора Юлий Стоянов, с когото работя вече 45 години, коренно се различаваме. Той е спокоен, етичен, кротък човек, но тихомълком отстоява виждането си и умее да изтръгне всичко от оператора без скандали. Аз съм точно противоположното – реагирам буйно, емоционално, боря се за всеки „красив“ кадър. Този дисбаланс страшно ни помагаше – аз се укротявах и разбирах грешките си. Навремето не проумявах, че само наличието на десетина „блестящи“ кадри ще направят филма. С течение на времето конфликтът намаляваше, но този пусти мерак за красиви кадри не изчезна. Даже вече като режисьор все съм търсил място за любимите кадри и след това съм ги „късал“ с болка, защото понякога те развалят филма, просто нямат място в него.

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

Много трудно е да превърнеш дефекта в ефект. Ако успееш да го вплетеш като ефект във филма – става. Ако не – веднага се забелязва. Бях чел някъде, че е по-добре да се откажеш от нещо, отколкото да спасяваш нещо

неспасяемо. Ефектът е нещо, което търсиш съзнателно. Но всяко прекаляване или робуване на ефекта може да унищожи филма.

Какво според вас е непрофесионално и недопустимо в операторската работа?

Недопустимо е да се опитваш да снимаш без да знаеш основните закони на фотографията и на операторското майсторство. Не бива да се хвърляш в дълбоките води преди да си прегазил плитките и да си се научил да плуваш. Иначе възможността да се удавиш е твърде голяма.

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

Малък е опитът ми в игралното кино. Заснех през 70-те години три игрални филма. Възхищавах се на актьорите в тях – талантливи, дисциплинирани: Калоянчев, Гец, Мишо Михайлов, Мая Драгоманска, Стефан Илиев, Доротея Тончева. Не съм ги възприемал като звезди, а като съмишленици, които дават от себе си всичко за създаването на филма. Понасях всички несгоди по време на снимките, всичките ни „капризи“, безкрайното мотаене и т.н. Чувам, че младото поколение е по-различно. Дано от бързата слава не се възгордеят.

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

Пристрастия всеки оператор навярно има. Но темата подсказва избора на пластическото решение. Така например в „Пристанището“ няколко заснети рано сутринта кадри ми подсказаха цялото графично решение на филма. И обратно, в „Измерения“ темата подсказваше по-сиво решение и във филма няма нито един слънчев кадър. Аз обичам дългофокусния обектив. Той позволява да наблюдаваш човешкото лице отдалеч и да не

го смущаваш, а фонът е леко размазан и така по-ярко се откроява лицето на героя в кадъра. Разбира се, решенията операторът взема съвместно с режисьора. Но в документалното кино, особено при репортажа, се налага сам да решава. Затова в документалното кино е много трудно да издържиш докрай на избраното пластическо решение. А и природата не винаги е благосклонна към нас. Нейните капризи позволяват понякога да хванеш „необичайни“ кадри, но в повечето случаи те принуждава да правиш компромиси. Понякога сме чакали с дни да се появи облаче. Сега вече никой не си позволява този лукс, компютърът довършва всичко необходимо за картината.

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

За съжаление, много рядко. Лятото съм на село, а през зимата само на София Филм Фест – и то на най-известните заглавия. Това за един кинаджия е недопустимо. Ние самите агитираме младите да се връщат към големия екран и да не се задоволяват с телевизията, където непрекъснато се откъсваш, за да свършиш някаква работа. Предпочитам класиката и съвременни филми, разкриващи човешки съдби. Възхищавам се от много мои млади колеги, а и от моето поколение. Наскоро гледах филм за Свобода Бъчварова. Възхитен съм от операторската работа на Пламен Герасимов.

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

На фестивала в Попово имах възможност да видя най-новите предизвикателства за оператора с най-новата дигитална камера, както и прилежащия към нея раменен статив и бързо сглобяващ се кран – и всичко това, ръково-

дено от компютър. Много се спори за това – филмова лента или цифров носител. Не съм се докосвал до тази техника, а носталгията по филмовата лента си остава. Кое ще надделее, ще покаже бъдещето. Но с удоволствие бих опитал с дигитална камера заради възможностите ѝ да снима при сложни светлинни условия и заради перфектното изображение.

Доколко интуицията и емоцията са важни във вашата професия?

От една книга на Ернст Фишер – „За необходимостта от изкуството“ – все си повтарям няколко реда, че емоционалността е само предразположение за изкуство. За да бъде човекът творец, той трябва да овладее занаята. Само емоционалността не е достатъчна. Но без нея не може. Тя е главният двигател. Няма ли я нея, всичко ще изглежда безлично. А колкото до интуицията, вече казах за неуловимото, тя също е много важен фактор. Но интуицията или я имаш, или я нямаш. Тя не се научава. Тя е вътре в теб.

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

Някога, когато снимахме с Еди Захариев „Сол“, се опитах да експериментирам. Но си останах традиционалист. Приятно ми е да гледам филми, в които операторът се е решавал на някакъв експеримент, но доста често прекаляването се превръща в самоцел.

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

Аз отдавна съм жертва на тази метаморфоза. Навремето, пак се връщам към Еди Захариев, в една своя статия под заглавие „Невидимият актьор“ той напра-

ви едно много странно, но вярно сравнение на оператора с актьора. Според него, както изкуството на актьора се състои в това да поднася чужди мисли и думи като свои, така и операторът трябва да изразява схващанията и виждането на режисьора чрез визуални образи и да съумее да предаде това виждане като свое – със свой език и по свой начин. Може би отук е дошла съблазънта да се опитам да изразя свои мисли по свой начин. Мисля, че всички оператори, които преминаха в режисурата, не претърпяха провали. А Вълко Радев и Борислав Пунчев създадоха едни от най-добрите филми в нашето кино.

Мислите ли, че операторът е носител на авторски права?

По този въпрос много се спори. Твърдят, че в чужбина няма такава неща като авторски права на операторите. Но там операторът е добре заплатен. Тук е по-различно. Мисля, че авторски права трябва да има, защото отговорност за цялостното изображение на филма носи операторът.

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

Мисля, че критиката за операторското майсторство е твърде оскъдна, а и донякъде некомпетентна. Едно време при споменаването на оператора в критическия материал се употребяваха термини като „гъвкава камера“, „приятно осветление“ и „нещо по-задълбочено“.

Разбира се, по-големият интерес е към режисурата и драматургията на филма. Операторската работа като че ли остава на заден план. Затова по-рядко съм срещал рецензии, а може би не

съм прав, защото сега много по-малко се интересувам, а и потокът от книги, списания и т.н. е огромен и е невъзможно (дори по финансови причини) да обхванеш всичко.

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

Ами след като в България се правят толкова малко филми, логично е колегите да стават „наемници“ в чуждите продукции. Аз лично вече не мога да отида, възрастта ми не позволява. Но ако бях по-млад, с удоволствие бих отишъл не само по финансови съображения, но и да видя, да усетя как функционира тази добре смазана машина, наречена филмова индустрия, с която се слави американското, а и европейското кино.

Какво ви зарежда с енергия за вашата работа?

Някога ме зареждаше темата. Във всяка нова тема имаше нови предизвикателства. И колкото повече се трупах темите, режисьорите, толкова повече бяха и предизвикателствата. Над всичко стоеше желанието да снимаш!

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

Сега отново се връщам към фотографията. Искам да изуча възможностите на апаратите с цифров запис. Опитвам се да напиша и нещо като спомени – както за детството ми, така и за по-интересните неща, които са ми се случили: за филми, за срещнати личности, за режисьорите, с които съм работил.

Паралелно с това на село, където лятно време отмарям, се опитвам да отглеждам домати. Прозаично занимание, но то запълва една друга част от мен – любовта към земята, за която направих няколко филма.

ДА РАЗБЕРЕШ БУКОВСКИ...

С Бент Хамер, режисьор на филма „Фактотум“,
разговаря Мариана Христова

Противно на подозренията, норвежецът Бент Хамер (познат у нас с нестандартната комедия „Кухненски истории“) не е от европейските режисьори, полагомили се за холивудска кариера, при все че в последния му филм „Фактотум“ участват известни американски актьори. Да направи филм по Буковски просто е отдавнашна негова мечта и най-логичната стъпка е да я осъществи именно в САЩ – родината на писателя. По време на Международния София Филм Фест двамата с продуцента Джим Старк дадоха подробна пресконференция на тема „Да филмираш Чарлс Буковски“, а непосредствено след нея Бент Хамер бе достатъчно любезен и търпелив, за да отговори на всички зададени му въпроси.



По време на пресконференцията споменахте, че макар да не пиете колкото Чарлс Буковски, има известни прилики между него и вас. Какви са те?

Може би е това, че както спомена Джим, за да направим този филм, е трябвало да водим също толкова трудна битка, каквато е водил Буковски, за да публикува творбите си. В продължение на 8 години събирахме пари, за да заснемем филма. Това е очевидно прилика. Както и фактът, че и двамата се занимаваме с независимо кино. Да снимаш филм винаги е битка. Дори и когато си обвързан със студио – тогава пък трябва да се съобразяваш с други неща.

А има ли нещо от личността на Буковски, което ви е близко?

Обичам „репортажния“ му стил – той не е моралист, нито патетичен. Описва живота такъв, какъвто е. Той живее по този начин, поезията му е неговият живот. За мен това е свързано с една интересна традиция в скандинавската литература – така наречения „бохемски период“. Обичам начина му на писане, мисля, че е много по-обвързан с европейските писатели, отколкото с американските. Могат да се открият редове, напомнящи Уитман, Марк Твен или Джон Фонтен, който истински го вдъхновява. Но за мен той наистина се доближава повече до европейската литература. Мисля, че да се описва този начин на живот е наистина важно. Макар повечето хора да не са поети и да не пият толкова, наистина има такива, които живеят така.

Вие споменахте, че сте се натъкнали на подобен начин на живот в Минесота...

Да, и това може да се види в американските филми. Докато превех филма, научих много за американското общество.

А каква е идеята, вложена във

филма и в произведенията на Буковски изобщо? Имате ли ваша лична дефиниция за неговата философия?

Не знам дали е имал някаква конкретна философия. Ако трябва да ви отговоря, по-скоро бих казал, че няма такава, макар да не съм сигурен.

А как вие лично разбирате философията в книгите му?

Не виждам такава. Но дори никога да не го бяха издали, той пак щеше да пише. Той е наблюдател, което означава, че ако се вгледате в поезията му, ще откриете неговата лична позиция. Не е просто „репортер“, а има определено виждане за собствения си живот. И базирайки се върху личния си опит, успява да предаде действителността много автентично. Ако има някаква философия, може би това е стремението да го прави колкото се може по-чисто и директно. И няма значение дали начинът му на живот е добър или лош, аз не се опитвам да давам оценка. Животът му е такъв, а литературата му е неговият буквален пренос. Мисля, че на това си струва да обърнем внимание и да научим нещо.

Вие твърдите, че филмът не е комерсиален, но в него участват известни актьори. Разбира се, те не са типичните холивудски звезди, но все пак са популярни лица. Мисля, че това помага на филма да има по-голяма публика, отколкото книгите на Буковски.

Странното при Буковски е, че винаги е бил възприеман като аутсайдер, макар че в действителност го четат много хора. Все пак самото кино в качеството си на медия е предвидено за по-широка аудитория. А и доста пари се влагат в него. Ако не мислиш за публиката, е по-добре да правиш нещо друго, да намериш друг начин на себеизразяване. Успяхме да направим този филм

без да се съобразяваме с никого и затова той стана такъв, какъвто го искахме. Това се случи първо защото актьорите са много добри и чак после защото са известни. Не ни се е налагало да променяме концепцията или бюджета. И след като имавме тази възможност, защо да не го направим. Вероятно и това ни помогна да си осигурим по-широка публика. Но не мисля, че възниква проблем от това. Може би Мат Дилън пое най-голям риск от всички. Той винаги се е снимал в студийни филми и сам пожела да се снима във „Фактотум“. И, разбира се, името му във филма е един вид реклама.

Да си призная, аз самата не съм почитателка на Буковски. Харесвам някои мисли в книгите му, но не ми допада като литература. Според мен вашият филм е по-добър от книгата, по която е направен. Как успяхте да извлечете толкова комуникативен сюжет от един трудно четивен и по моему отегчителен роман?

Съществуваше проблем при адаптирането и най-вече при намирането на средства за финансирането, тъй като темата не е особено продаваема – имам предвид пиенето, провалите в работата и връзките с жени. Това също е част от предизвикателството, което ни подтикна да снимаме този филм. Може би затова вмъкнахме поезията. А тя е много по-екзистенциално ориентирана или поне създава това чувство. Докато прозата му напомня водене на дневник, поезията му е доста по-дълбока. Преди да се захвана с филма не бях чел много от нея, но сега съм запознат и смятам, че е изумителна. Ако се опитваш да разбереш Буковски и да придадеш дълбочина на романите му, трябва да четеш поезията му.

Да, според мен поезията му е

по-добра от прозата...

Не твърдя, че е по-добра, но придава повече плътност на това, което се опитва да изрази. И това, че вие харесвате повече филма, вероятно се дължи именно на факта, че прибавихме и нещо от поезията му в него.

Правя ли съм, че във филма присъстват мисли от други книги на

Буковски? Имам предвид моментите, в които Хенри Чинаски води монолог иззад кадър.

Не съм съвсем сигурен кое откъде е. В процеса на работа установих, че той краде сам от себе си (смее се). Вероятно сте права.

Като за финал – един банален, но почти задължителен въпрос:

върху какво работите в момента?

Не мога да ви кажа.

Защо?

Защото още не съм уредил финансиране. Добре де, от мен да мине (Смее се). Довършвам сценарий за един човек, който управлява влак. Но повече няма да научите...



РУСКАТА ДУША В ЖАНРОВА АЛХИМИЯ

„Любовта към руската земя, многострадална и жертвена, надскача всички епохи, отношения и идеологически конструкции. Душата на Русия не е буржоазна, тя е неподвластна на златния телец и само заради това можеш да я обичаш безкрайно. Русия е скъпа и любима в най-чудовищните си противоречия...”

Николай Бердяев

Геновева Димитрова



„Бедни роднини“, режисьор Павел Лунгин

В миналия брой сравних блокбастърските характеристики на руското кино от 2005, донесли му феноменален боксофис („9 рота“ – \$23,6 млн, „Турски гамбит“ – \$18,5 млн., „Статски съветник“ – \$7,4 млн). Генералната рекапитулация за годината е, че 5-те най-успешни национални филми са получили общо \$64,3 млн., докато съответната цифра от холивудските им конкуренти – \$39,8 млн. Друг е въпросът дали тези средства са инкасирани, макар зрителският бум да води до отк-

риването на нови кина.

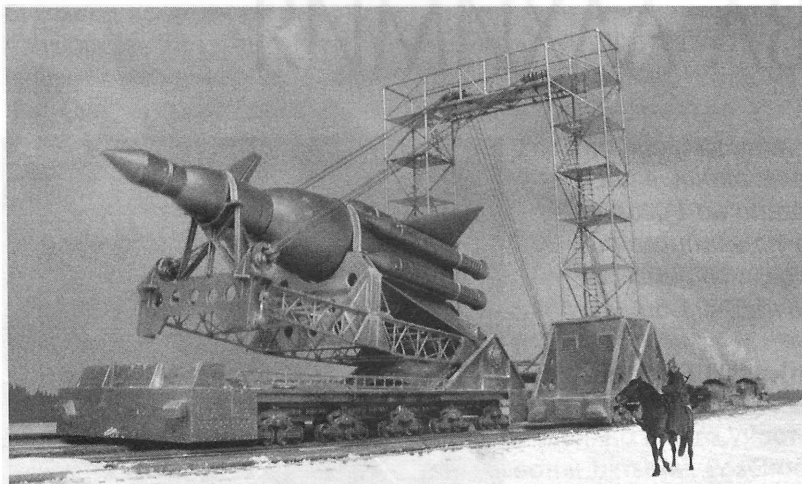
Тъй като боксофисите отразяват руските обществени нагласи, а блокбастърът – националната идеология, т. е. пропутиновската политика, още на миналогодишния Московски кинофестивал бе лансиран терминът „нов патриотизъм“. Това е комплекс от реставрационни стратегии на социологемите, детерминирани от дефицита на идеи и от обществената апатия. Колкото по-имперски са амбициите на Кремъл, толкова по-жалки са проекциите

на днешното руско живеене. Ескалацията на всекидневния абсурд – от лустрото на мегаполиса до блатността на селото, екзорцира и последните надежди за демократизация на обществото. Преминала гръмко през вековни изпитания, многострадалната руска душа е все така разпната на синора между два свята – Европа и Азия, религия и атеизъм, мистика и мизерия, ум и глупост, величие и малоценност... Именно тази нейна антиномичност (от гр. antinomia –



„По жътва“, режисьор Марина Разбежкина

„Космосът като предчувствие“, режисьор Алексей Учител



противоречие вежду две взаимноизключващи се положения) се експлицира като трагикомични аспекти на абсурда в новото руско кино.

Сега ще се опитам да обгледам скиталчествата на руската душа през жанровите конструкции на не-блокбастърските филми, разпръснати на свой ред из мейнстрийм и артхаус.

Естествено, да търсим чист жанр днес е, меко казано, неразумно. След сардоничната профилатика на постмодернизма и

хунското нашествие на новите технологии вече дори видовете кино са обект на симбиоза, та какво остава за жанровата диференциация върху терена на самото игрално кино. Това е доминиращата практика по света, а и Русия не остава назад още от 90-те години на XX век. В момента сме свидетели на драстично-либерална алхимия от трагедия, драма, мелодрама, комедия, трилър, фантастика и т.н., където бушуват смях и ужас, идеология и сълзи, ирония и съспенс,

факт и фикция...

МИНАЛОТО – НОСТАЛГИЯ И УЖАС

„Космосът като предчувствие“ на Алексей Учител (Голямата награда „Св. Георгий“ от Москва 2005) е мелодрама-притча, която единствена от тези филми тотално се вписва в тенденцията „нов патриотизъм“. За разлика от по-предишния му префърцунен филм „Дневникът на неговата жена“, посветен на Бунин, и от предишния му дигитално-весел „Разходка“ по днешен Санкт Петербург, посветен на 300-годишнината на града, новият е ситуиран през 1957 (когато е изстрелян първият изкуствен спътник) в малко пристанищно градче на съветския север (където няма нищо, освен мечти за светло бъдеще). „Космосът като предчувствие“ е създаден по сценарий на Александър Миндадзе, постоянният съратник на Вадим Абдрашитов. Алексей Учител: *„За първи път работя с него. Бях поразен от уникалния му сценарий, в който се преплитат елементи на трилър, мистика, детективски роман, мелодрама...“*. Космосът е въведен като екстазна метафора на великата съветска бъдещност, като абсурден контрапункт на соцживуркането на готвача-боксьор Кончето (Евгений Миронов) и неговите изгори. След като мистериозният пришелец Герман избира бягството от СССР и потъва в ледените води на Баренцово море, той, клетникът, също избягва, но с влак и в Москва, за да се впише в репресивната система. Така мелодрамата е изстреляна до „хроникална“ поанта. Вдъхновената безпътница на филма си струва да бъде издържана само заради финала с Юрий Гагарин – нещо като руско намигане към американския

„Форест Гъмп“.

„По жътва“ на Марина Разбежкина (наградата на ФИПРЕС-СИ и Диплом на руската критика от Москва 2004, „Сребърен Александър“ и Специална награда за артистичен принос от Солун) е микс от носталгия и нихилизъм към колхозните страсти. Марина Разбежкина: „Много обичам документалния театър и неговия подход към представянето на сюжета“. Парадоксално-артистичен режисьорски подход на документалистка в игрален дебют, където лиризмът и достоверност се преплитат в мистична селска трагедия, изградена като гротеска. През ретростилистиката на 50-те и „култа към личността“ е изваден абсурдът на руската душа – от съветско време до днес. Филмът е фокусиран върху знатната комбайнерка Антонина Гусева (Людмила Моторная), пренебрегнала дори любимия си хром съпруг-ветеран Геннадий (Вячеслав Батраков, реален чувашки селянин) заради титаничната ѝ борба за знамето на славата, ръфано от мишки. Този фантазмагоричен сюжет е разказан зад кадър отвъдно – от единия ѝ син, загинал в Афганистан. Мълчалив и бравурен, ефирен и примитивен филм, където соцреализъм и артхаус, козе блеене и Григ, пейзажи и лица се срещат в сакрално-концептуален опус за съветската митология, за „земята и човека“. Във филма откриваме влияние на типажната теория на Айзенщайн, „Земя“ на Довженко, „Историята на Ася Клячина“ на Андрей Кончаловски или дори Кустурица... Колажът на Разбежкина се вписва в новата (и успешна) серия „селски филми“ тип лубок (народна картинка) с натуршчици, които разпарят лимитите на художествеността: „Покрайнина“ на Пе-

тер Луцик, „Свои“ на Дмитрий Месхиев, „Старици“ на Геннадий Сидоров, „4“ на Иля Хржановски... Както пише Нея Зоркая, „По жътва“ и историята на Антонина Гусева биха могли да послужат за постскриптим към много цикли. С отвърден глас синът ѝ говори: „Вие толкова отдавна сте излезли от паметта ни, че и в сънищата ни не се връщате. Защо?“.

„Първите на Луната“ (Голямата награда за документален филм от Загреб 2005, награди за дебют и на руската кинокритика от Сочи, „Хоризонти“ от Венеция) е също ефектен дебют в игралното кино на документалист – Алексей Федорченко. И отново е потопен в съветската символика. Но, за разлика от „По жътва“, този път не е селската, а космическата. И, за разлика от „Космосът като предчувствие“, не е притчово възплъщение на „новия патриотизъм“, а радикален експеримент за амплитудите на руското самочувствие. От днешна легенда на чилийски овчари за паднало от небето „кълбо“ през 1938, през черно-бяла хроника (истинска и мнима) до „журналистическо разследване“, филмът е мистификация на тема „първия космически полет“ на Иван Харланов. „Реалните свидетелства“ са толкова убедителни, че дори по фестивали възприемат филма като документален. „Първите на луната“ приобщава руското кино към твърде модния по света жанр *mockumentary* (от *documentary* – документален филм и *mock* – пародия)... Алексей Федорченко: „Нашият филм е за съветската машина за приказки, чийто най-добър резултат е руснакът – най-великият от всички. Героите са силни, умни и добри, но в отплата едни от тях намират смъртта си, дру-

ги потъват в забвение, а трети умират от страх.“ И сам го определя като „документална фантастика“.

„Гарпастум“ на Алексей Герман младши (Голямата награда на Stella Artois от Х-ия МСФФ) е софистицирана драма с триъгълно острие, ситуирана между 1914 и 1918. Тоест става дума за времето между Сребърния век и края на Първата световна война. Ерго – след революцията от 1917. Но филмът буквално елиминира „властта на съветите“ – само репликата „Живее в Петербург, не знайно защо сега прекръстен на Петроград“ маркира някаква промяна. Филмът разказва за футбол-манията на братята Андрей (Евгений Пронин) и Николай (Данил Козловски), за техните приятели, роднини, любовници, врагове... Амбиции и езици, пари и смърт са въвлечени в колизиите на херметична общност, безхаберна към външния свят. За разлика от дебюта му „Последният влак“, този филм на младия Герман е цветен. Но с особено колорит – на екрана всичко е потопено в паяжинно сфумато, чиято изящност е своеобразна референция към днешността. От обърканата бохема през ъндърграунда до военните окопи, филмът би могъл да се възприеме като манифест за отстояването на индивидуалната интелигентност като единствена алтернатива на хаоса. Тоест пак сме свидетели на драматичното, руското оцеляване във време на световен катаклизъм. Сред лукс, секс и кал Санкт Петербург изглежда твърде странен – подобно на „За изродите и хората“ на Алексей Балабанов. Подобно пък на „Последният влак“, „Гарпастум“ доста интелектуално разливта фабулата – изглежда дълъг, колкото и пътят от древногръцката дума *garpastum* до

днешната футбол. Покрай измислените персонажи из екрана се мярват и важни фигури на Сребърния век, като Вертински и Блок, но спокойно могат да останат и неразпознати. Филмът е по-скоро елитарно-естетски концепт, отколкото преживяване. Затова и мнозина на Феста не го изгледаха до края.

ДНЕС – АБСУРДЪТ КАТО НОРМА

„Бедни роднини“ на Павел Лунгин (7 награди „Кинотавър“ в Сочи 2005, включително за най-добър филм, сценарий и главна мъжка роля на Константин Хабенски, поделена с Никита Михалков в „Статски съветник“) е единствената комедия (с елементи на драма и буфонада) в селекцията. И е първата среща на режисьора, живеещ между Париж и Москва, с модния руски сценарист Геннадий Островски. За разлика от пошлата трагикомедия „Войнишки декамерон“ на Андрей Прошкин по негов сценарий (просто да не повярваш, че е написал „Любовникът“ на Валерий Тодоровски и „В движение“ на Филип Янковски), новият филм е търпим. На моменти – и очарователен. Павел Лунгин: *„Бедни роднини“ не е обикновена комедия. В нея има и нещо друго – разрушени семейства, опустошени градове, осквер-*

нени гробища. Целият сюжет се върти около праха на любимите хора и човешката самота... Според мен, най-комичното в нашия живот е, че независимо от всичко, ние се обичаме един друг“. Едик (Константин Хабенски) е днешен Чичиков (или Остап Бендер, ако ви харесва), съумял да гримира украинското градче Голотвин като сриятния от войната Голутвин, за да припечели (както и местните) за сметка на четирима чужденци, търсещи своите роднини и корени. Обещания и прегрешения, мизерия и щедрост, алкохол и либидо, старост и копнеж, еврейство и антисемитизъм, реваншизъм и алтруизъм се гонят формсмажорно из вакханалията на мистификацията. „Бедни роднини“ е неравен филм, на места – вулгарен, но с трогателен хъс представя гоголевския абсурд на днешната антиномична руска душа в периферията. И е несравнимо по-симпатичен от предишните постперестроечни интерпретации на Лунгин „Сватба“ и „Олигарх“.

„Град без слънце“ на Сергей Потьомкин е най-претенциозният филм от селекцията. И пълна противоположност на режисьорското твърдение: *„Снимам кино преди всичко за широката публика, за млади хора като мен. За мен е важно не само да пре-*

дизвиквам емоция у другите, но и да им дам повод за размисъл.“ Действието на тази декларативно-социална мелодрама, граничеща с кичозен пърформънс, се развива в днешен Санкт Петербург. Юпито Егор (Максим Аверин) пощурява по 20-годишната ексцентрична наркоманка Люси (Юлия Маврина), заета с абсурдистката пиеса на Хармс „Елизавета Бам“ в самодееен театър. Талантливият ѝ 30-годишен брат Алекс (Сергей Безруков) се друсва сред тъма от черно-бели свои фотографии, а след като е открил изложбата си „Град без слънце“, посветена на Петербург, умира от СПИН. Филмът е поредното бягство от мегаполиса в глухата провинция като опит за спасение. Но е немошен в своя „артистичен поход“ срещу наркоманията. А иначе, освен заради Безруков, заслужава да бъде видян заради фотографиите на Кирил Ефимов и присъствието на Михаил Трофименков в житейския му ипостас на критик.

И така, абсурдът на руското живеене се оказва по-витален от най-радикалните социални утопии или нормативни жанрове. И киното мощно го прилага в травматичните трансформации на руската душа от тоталитаризъм към демокрация – до мазохизъм или катарзис.



КИНОТО Е ЖИВО И ГРУБО НЕЩО

*С руския сценарист
Генадий Островски
разговаря
Галина Николаева*

ГЕНАДИЙ ОСТРОВСКИ

е един от най-интересните и търсени руски сценаристи. Той е завършил висшите сценарни и режисьорски курсове при Семьон Лунгин и е автор на сценариите на такива известни филми като „Руски разтайм“, „Стрингер“, „Механическа сюита“, „Войнишки декамерон“, „В движение“, „Любовник“, „Доведеният ми брат Франкенщайн“, „Лалето“, „Бедни роднини“, ТВ сериала „Барон“ и др.

На последния София Филм Фест бе показан филм по негов сценарий – „Бедни роднини“, а самият той бе гост на фестивала.



Много от Вашите сценарии са с напълно измислена интрига, намираща се на границата на абсурда и разположена във външно съвсем реални обстоятелства. Вашият сценарий „Роднини“ е поставен от Павел Лунгин с присъщата му неукротима енергия, с особена „наслада“ към физиологическите детайли от руския бит, което понякога е на ръба на добрия вкус. Когато в Кан Лунгин получи специалната награда за режисура за филма си „Такси-блус“, Годар каза: „Достатъчно е да видиш как Лунгин поглъща сутрешното си кисело мляко на масата в кафене в Кан, за да разбереш, че пред теб е мошеник и нахалник“. По-късно един от журналистите попита Лунгин не му ли е обидно да чуе подобно нещо, а той отговори неохотно горе-долу така: „това са само думи, Годар сигурно дори не ме познава“. Генадий, Вие какво мислите за тази проява на неговата „скромност“? Действително това са „думи, само

думи“... Той много добре е отговорил на репликата на Годар.

Работили сте все с известни режисьори. Случвало ли се е да отказвате на режисьора, за да не се подчинявате на диктата му?

Работя с даден режисьор, когато изначално съм уверен в резултата. Никога не съм работил с тези, с които не съм искал. Не ми се е случвало да напиша сценарий, който след това трябва да дам на някого. Винаги това са били авторски идеи в тандем с определен режисьор. Отношенията в този тандем приличат на любовно-романтични: първо „ухажване“ с ресторанти, след привършването на сценария те „забравят“ да те поканят на снимки, за да не мрънкаш заради промените, настъпва охлаждане, понякога стигащо до скарване... Впрочем, след известно време целият цикъл се повтаря отново. **Неприятно ли Ви е, че при реализирането на филма се налагат промени в сценария, в случая с Лунгин те започват от самото заг-**

лавие (Вашите „Корени“ се превърнаха в „Роднини“ и най-накрая станаха „Бедни ...“)?

Дразни, когато това е лошо направено. Например, когато работехме с Тодоровски върху „Любовникът“, самият аз правех промени, а при Лунгин финалът с русалката той сам си го измисли и на мен това не ми харесва. Добре е, разбира се, нищо да не се променя. Но понякога при актьорите не се получават диалозите, понякога те пък добавят свой текст. Изобщо, киното е живо нещо.

Да си призная, надявах се, че след като сте дошли на МСФФ, ще разкажете повече за работата си в „Бедни роднини“ поне преди прожекцията, тъй като нямаше пресконференция.

Не обичам да говоря за филма, той трябва да се гледа. Бях в Бургас, там имаше страшно много интервюта, разговори, срещи... Дойдох при мои близки познати, при Георги Дюлгеров, много ми харесва филма му „Лейди Зи“... А на вас

хареса ли ви нашият филм?

Да, разбира се, струва ми се, че той единствен в руската програма на фестивала оправда очакванията както на интелектуалците, търсещи дълбок смисъл, така и на новия тип зрител, привикнал към остри атракциони в киното. Филмът ви принадлежи към мейнстрима и в нашето време на тотален индивидуализъм това е особено важно.

Според мен, сюжетът Ви, свързан със съдбата на евреите, докосва общочовешки съвременни духовни реалности...

Работата е в това, че просто исторически се е получило така, че евреи, които не са живели в Русия, се търсят именно там. Но във филма има и украинци, а главният герой в същност е без националност: от една страна той е евреин, а от друга – мюсюлманин. Иначе казано, беше ми по-удобно да пиша за хора, които познавам. Става въпрос за търсене...

За търсене на роднини или в крайна сметка на техните гробове? Думите на главния герой „на човека му трябва хубав гроб. За една седмица. Да потъгува..." предизвикват смях в залата и едновременно с това се издигат до по-високо обобщение. Да си припомним за „любовта към бащиния гроб". Та нали на всеки от нас – дори без да подозираме – му е нужен такъв „гроб", където можем да коленичим пред корените, да помислим, да поплачем, да се пречистим...?

Разбира се, всеки има нужда от такъв „гроб". А смяхът, за който говорите, е тъжен, впрочем, всеки се смее и тъжи по своему...

Филмът Ви принадлежи към редица руски филми, в които героите са роднини, такива като „Роднини", „Свои", „Майка", „Сестри", „Брат", „Баща" – за обединяване на хората по архаичния принцип на роднинство. Защо тази тема така привлича киното? Може би заради това, че вече не сме способни да се обединим по никакъв друг начин? Способни ли сме да обичаме ближния или поне да разбе-

рем „Другия", към което ни призовава съвременната философия?

Важното е човек да е добър, ако „роднинството" му помага в това отношение, нека бъде така. Всеки режисьор си има свой възглед, а има и различни видове аудитория. Не виждам тук причина за безпокойство.

Коя е музата, която Ви донася фантастичните Ви колизии? От какво тръгвате при работата над сценария – от случая, от анекдота...?

От идеята. Влиза в главата ти нещо интересно, започваш да мислиш за това. Може да бъде и като анекдот: „представете си, че...". Идва музата, започваш да обмисляш, но нещо не се получава. Киното е грубо нещо, то трябва да е конкретно. В някакъв смисъл то даже е математика, а не просто проза, където всичко можеш да разкажеш.

Пишете ли и проза?

Да, сега излязоха две мои книги, в които има и разкази.

Успявате ли все пак да участвате в снимачния период на филма? Къде намерихте трогателната непрофесионална бабичка, нещо, което е станало почти задължително в руските филми от последно време?

Бабичката намери Лунгин, а пък аз доведох Костя Хабенски за главната роля.

Той винаги е бил добър, а при вас е направо блестящ. Това е отрицателен персонаж, който не предизвиква негативни чувства: авантюрист, „братовчед" е на Остап Бендер и Чичиков едновременно. Той великолепно създава във филма своя „спектакъл" и сам участва в него. Актьор, играещ актьор, той е ту жалък, ту смешен, ту нахален, ту трогателен, но винаги е интересен. А интересна ли Ви е реакцията на филма от страна на публиката, или Ви е достатъчно собственото удовлетворение от работата?

Разбира се, че ми е интересна. Но главното е на мен да ми е интересно. Реакцията е важна, но тя не е определяща. Но ако нещо не ми хареса, искам добрата реакция на публиката. Тогава си мисля, че

съм сгрешил.

Филмът се е харесал и на журито на фестивала „Кинотавър", където той получи Голямата награда. Имате ли много награди?

Да, имам достатъчно. Честно казано, аз не съм във възторг от всичките тези награди-„грънци". Може би само тази от Сан-Себастиан... (Става дума за наградата за най-добър сценарий на филма „Любовник", преди това в чужбина награда на такова ниво е получавал само Ю. Арабов в Кан – Г.Н.)

А как Ви се струва подборът на руските филми на нашия фестивал?

Много е добър. Много харесвам филма „Гарпастум". Всички филми са достойни, може би с изключение на „Град без слънце". „Статски съветник" не е по мой вкус, но той е нормален филм, не бих го нарекъл слаб.

Вашият филм е съвместно производство с Франция. Често ли работите за копродукции? В предаването „Открит проект" по московската телевизия споменахте последните Ви проекти, които са доста амбициозни, разкажете, моля Ви, за тях по-подробно.

Да, сега пиша сценарий за чужденци. Преди това беше сценарият за фантастичния трилър „Беляев" – това е филм с огромен бюджет, действието му се развива в Лондон, Гърция, Венеция, Петербург и Крим. Освен това, може би ще се върнем към почти подготвения с европейски средства проект с Худойназаров, там трябваше да играят европейски звезди, даде съгласие да участва в главната роля синът на Джейн Фонда. Действието се развива в замъци и тогава се запознах с представители на европейската аристокрация. За жалост, тогава ни попречи разни обстоятелства, включително и наводнението по Дунав, което разруши декорите...

Надявам се този път всичко да мине успешно и ние също да можем да видим резултата. Може би това ще бъде повод да дойдете в България за трети път?

Може би...

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

6 уъркшопта & дебата



ЮЛИЙ СТОЯНОВ
ВИКТОР ЧИЧОВ
КОНСТАНТИН ДЖИДРОВ

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
COSUDE



PROHELVETIA
■ Г
Arts Council of Switzerland

ЮЛИЙ СТОЯНОВ:

„УВАЖАВАЙТЕ МАТЕРИАЛА“

Някога, когато имаше кина в София и в големите градове, в по-хубавите кина имаше пред залата светец надпис: „Главният филм не е започнал.“ Хората можеха да закъснеят, защото „главният“, това е игралният филм, не е започнал. Тоест, могат да изпуснат една цигара, докато мине Седмичният кинопреглед или някакъв малък документален филм. Наричаха ги „приложения“. И който иска, влиза в залата, повечето не влизат – дошли сме за събитието, а не за разни глупости. Все пак с тези „приложения“, трябва да призная, имаше една амбиция – да се култивира гледане и отношение към документалното кино. Допреди няколко години на пл. „Славейков“ съществуваше и кино „Култура“, което прожектирало само документални филми. Това беше, така да се каже, екранът на документалния филм...

* * *

„Главният филм не е започнал“ – това говори за йерархията на ценностите – къде е „главният“, къде са другите. И много трудно се примирява човек, че не е в главния филм, а е в приложението. Имаше хора, които с интерес работеха в документалното кино, но маса мои колеги се измъчиха. Очите им бяха към „главния“, към Киноцентъра. И никаква радост от това, че прави документален филм – и защо го прави, когато го чака игралното – там, там трябва да работи...

Сега вече нито главен, нито малък... Ако се появи някой по-главен филм, то е голямо събитие, нали? Това е начинът, по който се прекъсна тази не съвсем зряла връзка, но както и да е. Искам да кажа и нещо друго. Много колеги от игралното кино започнаха работата си в документалното – и то наистина с любов, и с някакъв хубав старт. Някои и след това гастролираха в документалното с хубави неща. Онзи, който продължаваше да има интерес към документалистиката, правеше и хубави документални филми. Докато на повечето документалисти, които искаха да правят игрално кино, не им провървя много – „там“ е трудна работа. Едно е да влезеш с късометражен филм в документалното кино, да разкажеш за неща, които те вълнуват или просто познаваш, с един малък бюджет, с един по-достъпен начин, а друго е в игралното. Но има колеги документалисти, които отидоха в игралното и се представиха добре. Ако сега имаше нормално филмопроизводство и „движение“, когато имаш идеи, ще правиш едното, след това ще правиш другото, ще се връщаш, ще отиваш – като естествено твоите предпочитания и привързаности си остават.

Все във връзка с този „главен“ филм... Все за това си спомням, когато си мисля за нашето документално кино. Това май е израз не на някаква бъркотия, а на сложността в понятията. Казват: „документален филм“, след това някъде – „хроника“, след това – „късометражен“ филм, другаде – „дългометражен“. И това особено личи в наименованията и преките действия на институциите и студиите. „Студия за хроникални и документални филми“ беше точно наименование. Това означаваше, че хрониката е също документално нещо, но е първото. Оттам се почва. Когато се появи телевизията, тази студия бе наречена Студия за телевизионни филми „Екран“, защото решиха, че всичко това принадлежи на телевизията. След това еди-си какво, след това съвсем друго, което се отрази и на фестивалите. Имаше Фестивал на българското късометражно кино и изведнъж на такъв фестивал ни в клин, ни в ръкав – дългометражен филм. Какво прави там? Или пък нямащите нищо общо с документалистиката кратки игрални новели? Последното, до което се стигна, бе Фестивал на неигралното кино, което все пак събра нещата. Успореди ги, въведе някакъв ред. Този, който работи в киното, това не го интересува, но хората отвън не винаги могат да се оправят или да си изяснят кое какво е. Подобен проблем примерно имаше и с тъй наречения „поръчков“ филм. По едно време започнаха да се появяват такива филми – сключва се договор с предприятие или фирма, тя плаща на Студията да направи определен филм. Но имаше и „тематична“ поръчка – да се направи филм за Априлското въстание или за нещо друго. Това също е поръчка, но поръчка, при която няма поръчител насреща, а стои цялата държава с цялото си величие и иска от теб да направиш нещо, което да прослави държавата...

Когато телевизията се появи, тя пое от цялата тази бъркотия онова, което на нея й трябваше. Пое новините, които преди бяха в Седмичния кинопреглед. Започна да прави предавания, които преди бяха наистина филми с изследователски или с друг характер. Започна да прави и различни рубрики. За съжаление, там настана друга бъркотия – онова, което хората правят там според своите си възможности, изисквания и критерии, започнаха да го наричат „документален филм“. Документалистите се засегнаха: „Това не е филм, а предаване“, нали? Предаване, което е ограничено финансово, което е ограничено във време, което има определена задача. Филмът все пак има една по-друга задача – да проникне малко повече, така, навътре...“ Не можахме да се разберем, те продължават пак това да правят. Но факт е, като ги гледам от време-навреме, че вече правят предавания, някои от които по-хубави от филм, когато са схванали спецификата. Или пък сами правят документални филми, знаейки какво е това. Но са ревниви – да не би някой „отвън“ да го направи, те сами да си правят всичко. Не бива така да се говори, но такива са отношенията. Все пак има някакви разлики в метода, в начина на правене, в задачите... И когато все по-често се появяват хубави телевизионни документални филми (а и предавания, не може да не се признае това, и отделни сюжети в новините) човек не може да не се радва.

документалното кино, хрониката, регистрирането на събитието – с „Пристигането на влака“ на братята Люмиер. И след това то се развива по тази линия. Оказва се обаче, че това не стига. Работи тази машинка – камерата, и тя може да улови повече неща, а не само улицата или гарата... Човека може да улови, състоянието му, което не е само предмет на занимание на игралните филми, а и на документалните.

Може би също знаете, че се намират хора, които взимат камерата и се „забиват“ нанякъде, за да се вгледат тъкмо в човека. Такива са „Човекът от Аран“ или „Нанук от север“ на Флаерти. Той е родоначалникът на този тип кино. Във всеки случай, това двуначалие или тези два извора, от които тръгва документалното кино, винаги присъстват и винаги, развивайки се, се смесват в някакви потоци. И от това стават бъркотиите – този филм какъв е, онзи – какъв е. То зависи и от времето, зависи и от модата, зависи от това, което се иска. Например, когато започнахме да се опитваме да развиваме нашето документално кино, беше важно да се изследва, да се открие човекът. До тогава човекът – никакъв го нямаше. Мярва се нещо, което работи, не говори или говори само по написана реч... Дойде звукът, появи се по-подвижната камера, откри се човекът и просто стана чудо. Нещата, които сега изглеждат толкова обикновени, навремето за нашите колеги бяха невероятно преживяване. Беше открит най-после този, живият човек, който работи, но и който мисли, който говори. Сега го гледаме всяка вечер, той общо взето се научи да говори баналности, но понякога казва нещо. Ако хората от телевизията имат малко повече време да вникват повече в заснетия от тях материал, могат да изтръгнат от него и повечко неща...

Големият успех на нашето документално кино, според мен, е, че успя да проникне в човека. Може би не може така да се каже – „в“ човека... А успя да се приближи „към“ човека.

Искам да ви припомня откъде е тръгнало българското документално кино. Васил Гендов и маса любители са правили всякакви опити – добри и лоши. И от всички тях има останало по нещо и това е безценно, нали? Но ако можем да говорим за някакво начало на българското документално кино, което му дава посока и образ, мисля, че това е Захари Жандов. Фотограф, освен това запален спортист, скиор, планинар, който влиза във Фондация „Българско дело“, взима камера и започва да снима. Човек с вътрешни измерения, с енергия и виждания, с усет. И прави документално кино, което действително е на ниво... Когато гледаме неговите филми от онова време – малко са, два-три филма е направил, освен спортните репортажи – виждаме, че знае какво прави и го прави със страхотна любов. Емблематичен филм за него и за българското кино е „Един ден в София“. Ако щете, заради метода, заради това как го е направил. Той казва: „Днес е тази и тази дата, 1945 година.“ И тръгва из София. Естествено, не го е заснел само в този ден, но е уловил всичко в деня, за да си го довърши след това. И изгражда една картина (дано не само аз съм толкова запален по филма), която остава като образ на времето – с отношението си, с любовта към града и неговите хора, с откритията, които може би за някои да не са кой знае какви. Но самото това откритие – да тръгнеш така непреднамерено, е вече голямо нещо. И съм си мислил, че има филми за градове – десетки, стотици.

Един от най-известните е „Берлин: симфонията на големия град“ на Валтер Рутман. Нещо невероятно. Снимал е през 20-те години, възприел е, както казват, опита на съветските кинодейци – на Дзига Вертов и на другите хора на така нареченото „кино на истината“. Хванал е нещо от френския авангард, но си е направил нещо съвършено свое, съвършено неповторимо, което е останало и в историята на киното, и в съзнанието на зрителите, и е скок в изразните средства на киното. А „Един ден в София“ си е нормален реалистичен разказ за този ден и хората в него и въпреки това, на мен поне, ми въздейства така, както филмът на Рутман. И си казвам – когато си на висотата на задачите, когато знаеш какво правиш, може да си направиш филма по свой си начин, както си искаш. Но отговаря ли на истината – той въздейства! И ще го поставиш наред и с Рутман, ще го поставиш наред и с всеки, независимо от всичко.

След това Захари Жандов засне „Хора сред облаците“ – за планинските наблюдатели, и „Един забулен свят“ – за българомохамеданите. Дали са романтични, дали – поетични... но във всички случаи са високо естетическо преживяване. Дълбоко преживяване... А, да не забравя, освен тези кинематографически качества, Захари Жандов имаше и това човешко качество, че много поддържаше младите хора. Нито го знае, нито го познава, взима филма му, гледа го, разнася го... След това вече събра младите, приобщи ги – такъв човек, сърдечен... Една любопитна подробност – в края на творческия си живот, след много игрални и още документални филми, той направи филм за едно пътуване в САЩ, „Крос Америка“. Сам. Една глава – една камера.

* * *

Захари Жандов си измисли теорията „една глава – една камера“. Искаше да каже – не ти трябва никой, взимаш си камерата и снимаш, това е истинското кино. Малко се изхвърли, но няма значение. Той постави началото, той пръв го направи, а и не важи ли това с пълна сила днес при новата дигитална техника, когато всеки може да има камера в телефона си? Но не всеки е Захари Жандов.

Този начин – „една глава – една камера“, наистина беше добър път за българското документално кино. И когато настъпиха не съвсем добри времена за киното и за обществото ни – с догматичните идеологически изисквания, това беше енергията или тенденцията, която поддържаше поточето на истината. Много голяма работа свършиха операторите на Седмичните кинопрегледи, които бяха съставяни от няколко обекта. Снимат ги различни оператори, режисьорът и монтажистката ги монтират, последната нощ не спят, оформят ги и на сутринта кинопрегледът тръгва по кината. В Седмичния кинопреглед решаваща роля имаше редакторът – определя обектите, води текста. Но операторите все пак успяваха да снимат нещата както ги усещаха и както ги виждаха... Като се гледат тези техни кадри, все пак може да се улови картината на времето, а и човекът понякога се прокрадваше, промъкваше се в тях... Някои от тези оператори станаха автор-оператори, после режисьори – документалисти и успяха да съхранят тази традиция на Жандов по някакъв начин. Не е нужно да изброявам сега всички имена. Спомням си първия кинообект на едно момиче като вас – Елена Попова. Беше снимала една жътва, ама аз се изненадах направо – с такова отношение, с такъв вкус. Тя поработи малко като оператор и после стана режисьор... Или пък друго име, което, мисля, също

трябва да се знае – на оператора Георги Алурков. Той имаше точно усещане за кинообраз, умееше да направи човешки разказ, да търси човека в нормалното му състояние. След това нещо не можа да издържи, мина към „изкуството“, към „художеството“. Стана много добър оператор на игрални филми. Но в своята собствена творческа работа наистина беше един много интересен автор... И още един човек смятам, че е необходимо да го знаете – оператора Кирил Тошев. Той също мина към режисурата и направи първия у нас действително художествено-документален филм – документ, но много високо естетизиран. Един филм за Младежкия симфоничен оркестър на Влади Симеонов. Заглавието е „Хармония“. Той бе оператор с културата на музикант и с виждането на режисьор на документален филм, който схвана точно какво трябва да направи от тази тема. Показа го и го обвиниха във формалистичен уклон. Естествено, с намеса – „сложи това, махни онова“ – филмът беше направен „по-реалистичен“. И все пак, по-хубав филмов образ на симфоничен оркестър не съм виждал.

Въобще операторите бяха хора с призвание, макар и да имаше и случайно попаднали – колко му е да се научиш да натискаш копчето.

И понеже започнах да споменавам различни хора, ще спомена и Христо Ковачев, също оператор и режисьор, вярвам, че знаете това име. Той много точно боравеше с „една глава – една камера“. И беше чудесен оператор, можеше да улавя неща, които не всеки виждаше. Снимаше самостоятелни обекти, след това мина към самостоятелни филми, които са много важна част от историята на българското кино. Но след като бе стигнал до страхотни попадения за човека и времето, не можа да избегне официозното, налагано тогава на всяко изкуство, на киното също. И Христо Ковачев, един от най-талантливите, също създаде официозни филми. Аз от сърце му завиждах за някои негови по-ранни филми и съм му го казвал. А после ме беше яд, че прави работи, които не трябваше да прави, и също съм му го казвал. И накрая направи „Овчарско“, който възторжено се прие навсякъде и от всички! Така че Христо Ковачев се върна към своето, към същностното си.

* * *

Когато започнах да работя в документалното кино, се правеше така: ако имаш някаква идея – даваш я. Можеха да я приемат, можеха да не я приемат. Обаче има неща, които трябваше да се правят независимо от всичко – дали по поръчка, дали по искане на някого. Ако направиш филма – добре, ако не го направиш – ще ти помогнат, ще стане. Ала възможността сам да изразиш себе си – не че беше спъвана, – но инициатива за това като че ли нямаше. Аз поне дълго време смятах, че не мога да направя това, което искам – първо, защото още не съм се научил на кино; второ, защото, де да знам, не че ще ме спрат, ама ..., дали ще мога да изведа нещата както трябва.

Бях много объркан какво да правя. Точно по това време се появиха възможности за някакви реклами и директорът на Студията ме извика: „Трябва реклами да правим. Това ще е полезно за студията, а и за вас ще има работа.“ Той беше един такъв запален човек – Георги Панчев. Казват, че всички в ръководството от онова време били не знам какви си, но трябва да се знае, че между тях имаше дълбоки, сериозни и с отношение хора, които наистина искаха

нещо да се върши и помагаша, поемайки и доста рискове... Само да напомня, че при Георги Панчев започна да се прави „Фокусът“ на Радой Ралин. Така започнах да правя рекламни филми, навих се, запалих се. Аз съм така, нещо като „първомайстор“. Направих една нормална реклама за ТАБСО с актьор – Стефан Илиев. След това за минералната вода, която се появи за пръв път бутилирана. В нея показах как актьорът Константин Коцев ходи – такъв един, кофти му е, изпива една минерална вода и става свеж и прекрасен. Реклама! Направих и за млекоцентралата „Сердика“, която беше току-що създадена. Там използвах дикторски текст и една нарисувана крава, която отначало се чуди защо ѝ взимат млякото, но след това е доволна. Излезе рекламата, а във в. „Народна култура“ се появи един – ама съсипващ текст: „Кравата е доволна, ама зрителите не са доволни.“ Съсипа ме. Но беше свършено правилно – човек защо трябва да се занимава с работи, които нито ги разбира, нито ги знае. Върнах се към това, за да кажа, че човек няма ли отношение към материята – нищо не става. Ще виси, ще изпълнява план. Няколко години аз изпълнявах план, след като пропаднах с тази моя идея... Но като гледам сега телевизионните реклами, се чудя, защо толкова драматично преживях този опит.

Та в един момент, когато мислехме, че нищо особено не може да се направи, се оказа, че дойдоха по-млади хора, които разбъркаха работите и промениха критериите. Имам предвид Едуард Захариев, който след това отиде в игралното кино, Оскар Кристанов, който остана в документалното, Георги Стоянов, който после влезе в игралното... Те създадоха едно ново усещане, което увлече и нас, които вече работихме в студията – Невена Тошева, която отначало беше монтажист, а след това режисьор в хрониката, мен... Започна едно раздвижване. Януш Вазов и Лада Бояджиев обогатиха жанровете в посока на публицистичното и поетичното. Людмила Шишкова експериментираше с формата. Започна „преливане“ между поколенията. Ако аз съм благодарен на нещо, това е, че установих контакт с по-младите.

Със смяната на поколенията постепенно се създаде онзи тип естетика, която нещо разчупи, размърда, за да се стигне до това – неофициално признато, но признато! – че в нашето документално кино нещо живее. Филми като „Толкова ли съм лош?“ на Невена Тошева, „Люпилнята“ и „Майсторът“ на Оскар Кристанов, „Сол“ на Едуард Захариев, „Жеко Манолов“ на Георги Стоянов – с начина, по който поглеждаха към героите, вече са филми, не са само летопис за епохата.

Тези филми, към които се прибави и моят „Другарска среща“, на един фестивал във Варна колективно получиха Наградата на критиката. При това ни оцениха и ни дадоха наградата тъкмо за филми, които даже не бяха допускани на фестивала. И тогава разбрах, че критиката не само може да те удари, когато правиш глупости, но ако направиш нещо свястно, може да го улови и да го види. Така тогава ние получихме наградата колективно – Еди Захариев, Оскар Кристанов, Георги Стоянов, Невена Тошева, аз... Беше странно, необичайно – филмите ги нямаше, но понеже се бяха навили да ни помогнат, да тръгне, да се развие тази нова посока, ни подкрепиха. Беше голям стимул, така ние пробихме.

Явление в нашето кино наистина беше и сатиричната редакция „Фокус“, която бе създадена по идея на Радой Ралин. „Фокус“ толкова много направи за нашето документално кино – разчупи го, разтвори хоризонта му, превърна се във феномен и хората го очакваха, вече не пропускаха приложението.

След време се появи един театрален режисьор и актьор – Никола Ковачев.

Той впечатляващо влезе в киното с документални филми, които направиха втория удар. Да не очакваш, че театралната естетика може да се трансформира по начина, по който той го направи. Просто не мога да повярвам, че в България са направени филми като неговите „In Memoriam“, „Зимно време“, „Е, и?...“.

Едно кино не се прави от един глас. Традицията на Жандов, тази на младите, за която споменах, всеки постигаше нещо и от всичко това се получи документално кино, което остави някаква следа.

Ще ви покажа един от последните „Фокуси“, който Радой пусна в производство – малък късометражен филм за Ботевите тържества. Регистрира едно събитие, което като събитие доказва доста безумни неща. Съвременниците знаеха, че така се правят работите – с кебапчета, с панаир, с маймунки, с бира без надценка... За мен поразяващото беше, че и „Тото“-то си беше намерило място там. Затова реших, че всичко трябва да бъде показано така, както е било уловено. Казвам го, защото един от големите и сериозни въпроси, които стояха в документалното кино, бе въпросът за „намесата – ненамесата“, за възстановката и инсценировката или за автентичността, и т. н. Аз съм този, който държах на абсолютната чистота и ненамеса в нещата, ако искаме да изразим по най-точен начин събитие, обект. Колеги ми казваха: „Ама ти кинаджия ли си или какво? Какви възможности имаш тук – разстрел на Ботев, панаирджийско стрелбище, тото-фишове... Обиграй всичко това. Не разчитай само на финала... Кой ще те разбере?“ Аз: „Който ме разбере!“ За мен това, което видях на Ботевите тържества, беше потрес. И мисля, че ако бях направил „кинематографичното“, което беше в ръцете ми, вие сами виждате, то е тука, малко разместване – и щеше да превърне това нещо във фойерверк, щеше да бъде чудно! Тютинка! И маймунката, и пр., и... Ботев си е отишъл. Щеше да бъде интересно кино, но нямаше да бъде кино за това събитие и за това отношение. Грешен съм, обаче продължавам да смятам, че така трябва да бъде. Аз така смятам, а вие може да не смятате така, защото сега на всеоръжие е всичко. Но мисля, че е важно това да се знае. Искам да ви препоръчам да си гоните онова, което си имате наум, и да уважавате материала. На мен винаги са ми казвали, че прекалено изсушавам нещата. И сигурно е така. Но продължавам да мисля, че така трябваше да бъде.

Случи се миналата година да правя филм за Валери Петров. Не „случи се“, а много отдавна исках да го направя. Заснехме разговор с Валери Петров, който се оказа много голям, затова направихме нещо като „първа част“, но която си е самостоятелна. Нарича се „За възможността да се живее“. Предварително си говорихме как да го направим, за да не стои Валери неподвижен непрекъснато пред камерата. На филмите с „говореци глави“ вече им мина модата. Но аз избрах все пак Валери да стои пред камерата, да говори и на когото му е интересно – да слуша, на когото не му е интересно – да не слуша. За мен всяка негова дума беше важна. И според мен той каза неща, които пред никого не е казвал, които ние, слава богу, успяхме да изтръгнем и които са част от историята на българската литература. А и на българската история, изразена

по определен начин чрез един човек на духа и на словото, който е доста високо. Затова поех риска точно така да присъства във филма, а не да ходи насам-натам. Казвам го, защото филмът се хареса много, но някои питаха: „Не можеше ли малко да го раздвижиш? Освен това какво ще разберат, да кажем, учениците? Не трябваше ли да се направи по-достъпно?“ Ако има възможност, ще го направя в следващата част. Валери много интересно говори за преводите си и разчитам те да бъдат „покрити“ предимно с Шекспир и с всички възможни постановки с негов превод, от които също може да се получи „кинематографичност“. Филмът работихме с Ицко Финци, който помогна много да стигнем до това, което трябва. Разбирате, че и досега не съм се отказал от този начин да изсушавам нещата, да ги оставям такива, каквито са и да не използвам могъщата сила на киното – с целия риск за това и с цялата отговорност.

* * *

Всеки филм се прави различно – тръгва се от материала. Не е хубаво да се повтаря човек. Интересното е непрекъснато да търсиш различните средства, различния подход, различното решение.

Бях направил филм за Захари Стоянов само върху документи. Разчитах на чистия документ и смятах, че документът е страшно важен – и сега смятам същото. Но тогава плахо подозирах, че и документът може да лъже. И той лъже и трябва много да внимава. След „Захари Стоянов“ започнах филм за Любен Каравелов и не ми се искаше отново да бъде по документи, защото ще е скучно, затова инсценирахме епизод от живота на Каравелов, който го има в един материал. И това разиграване, репетиране на този момент даде повод да се отиде към друго нещо, което беше за мен важното – разнищване на историята, при което зрителят все пак да бъде вътре в събитията...

Или да взема филма за Съединението – „По начин най-благороден“. Ако навържем само фактите от Съединението – какво става? Фактът е факт. И избрахме начина да покажем това действително единствено българско нещо, направено само от българи, през очите на цяла Европа, за да се види и какво е отношението на Европа към това събитие и нашето към Европа. И си спомням, че измъчих всички с огромното количество архивни материали, които сценаристът Влади Киров мъкнеше, а операторът Иван Цонев още сънува кошмари от хилядите репродукции, които направи за този филм.

Мисля, че има смисъл от такова ровене. Същото беше и при филма, който направих за площад „9-ти септември“. Смятах и продължавам да смятам, че чрез нещата, които са ставали на този площад, може да се разкрие историята на България. Направих го в два филма, но, за съжаление, не довърших темата за Площада. Материалът стои и сега, и ако се намери възможност, може да се направи трети филм, в който да се съберат нещата.

Предпоследният ми филм пак е за България и Европа, в който, както и за Площада, ми се видя интересно да се види историята ни от най-различни гледни точки, за да се осмисли националната съдба. Да се види през какво сме минали, къде сме отишли и какво ни чака, ако караме все така. Заглавието е „България: база данни“, тъй като в него има една огромна палитра от факти, от случки, през които светът ни е виждал и ние сме гледали света. И затова решихме да го направим от различен материал – да има архив, ние да заснемем нещо, да

има исторически знаци... Когато го събрах и го гледах като филм, мислех, че съм кой знае какъв новатор. А се оказа, че не съм, т. е. такова нещо си е съществувало и съществува. Казва колега: „Това е един пачуърк“. Аз, понеже не съм англоговорящ, правя се, че разбирам. След това научих, че това е тип изделие, който съчетава различни елементи, както се прави покривка за легло. Това е американска практика, която се е превърнала в изкуство. Знаех за това, ама чак така, че аз съм носител на пачуърк в България, не очаквах!... Филмът не се прие много добре. Някоя телевизия не поиска да го купи. На една прожекция млад човек каза: „Този филм не го приемам.“ След това започна дискусия, едни го приемат, други – пак не го приемат... И като се разотиха, дойде този, въпросният, и ми казва: „Много хубаво направен филм, между нас казано.“ Не че е проумял, той ги знае работите, обаче не иска да признае, че идеите в него не е харесал, не ги обича. Той е българин и ако аз съм направил един антибългарски филм – да си тегля последствията... Антибългарски? Ами аз по-патриотичен филм не съм правил! Но нека и да се похваля – един компетентен човек ми каза: „Това е нещо като „Оптимистична теория за нашия народ“.“ Аз се изпотих чак... Това ми беше достатъчно след всички ругатни.

Хайде, да ви покажа финала на филма – един размисъл „ако това беше, ако онова не беше, ако не знам какво ли не беше“... Вие сте млади, но ние сме израснали с това – „на нищо не приличаме, ама ако не беше турското робство, ако не беше това, ако не беше онова“ ни блокира и мисля, че по някакъв начин оказва влияние и на сега съществуващата апатия и примирение.

Но при една от последните прожекции отново се поставиха въпросите за национализма, за българското... Значи, имаме някакъв скромнен принос – да се разбърка малко в главата, това е важно, нали? Тук да раздвижи нещо, каквото излезе – излезе. Филмът не може да промени света, но може да помогне малко да се променят умонастроенията... За разлика от „една глава – една камера“, над него работихме няколко глави и си спомням как навремето един голям чешки режисьор го бяха питали: „Как ги правиш тия хубави филми?“ А той обяснява: „Как ги правя? Просто ги правя. Събирам си екип.“ Това, което е ясно за всеки кинематографист открай време, той го каза с една дума. Както виждате, има различни становища как се прави кино.

Филмът зависи от съвестта на режисьора, от работоспособността му, но зависи и от окото на режисьора да си подбере екипа. Факт е, че аз имах късмет с екипа – с операторите Иван Цонев, Христо Ц. Ковачев, Стефан Бояджиев, представители на три различни поколения; с монтажистката Радосвета Петрова, която, докато не разбере издълбоко за какво става дума, не започва да монтира, ама като се хване, е повече от драматург. Или с редактора Кирил Доброславски, който, за да извади един кадър от историческите кадри, преравява огромен материал и не допуска нищо приблизително. Или с продуцента Асен Владимиров, с когото работя доста отдавна и който е от тези продуценти, които ровят, ровят, ровят и те засипват с работи, стоят плътно зад режисьора в търсенията, в решенията – и накрая ти дават още малко време за монтаж, което никога не стига.

Има един проблем с архивните исторически материали. За съжаление, нашите

колеги нямат отношение към историческите фото- и изобразителни материали. Става дума за типа исторически филми, които и аз правя. Защото виждаш: върви някакъв епизод и някакви снимки – мърляви, непипнати. Човек си казва: те са автентични. Как са автентични? Те са минали през пет прекопирвания. И са там, и ти развалят всичко, но той не се е сетил, колегата, че може малко да изчисти или малко да изреже, или малко да ретушира, за да го докара да е прилично за гледане и да е вързано с предния и със следващия кадър. И да отговаря все пак на някаква атмосфера. В игралния филм си има художници. Има художник по костюма, който следи за всеки детайл. А колегата – документалист грабва материал, който е на рафта, слага го на определено място, без да мисли от кое време е. Когато ползва архивен снимков и филмов материал, човек трябва да знае кога е сниман, за какво се отнася и да го използва съответно за времето, за което се говори, като го върже така, че да въздейства естетически. Ако е дефектен – да го оправи, запазвайки характера му, ако не може – да го развали още, да дращи, да е ясно, че е старо, но да има стил, да е вързано и да се знае, че е истинско. Това е единственият критерий. Онзи в игралния филм ще внимава какво ще направи, когато прави епоха – филм за войната от 1914 година, да кажем, а документалистът, правейки филм за 1914, пуска понякога хора с униформи от 1944 година. Не е имал други! Ами хайде, мини без това. Иначе се стига до парадокса, че историци, които си гледат историята, като видят такъв кадър, си казват – брей, виж това не съм го знаел.. А той е излъган – показали му материал от тридесет и не знам коя си година, а той си мисли, че за него това е откритие. Ами защото човекът, който е направил това, не е имал отговорност пред историята и пред зрителите. Много е дребно, много ме ядосва, но е много важно.

* * *

След един показ на „България: база данни“ един журналист каза: „Е, какво сега, Юли Стоянов цял живот прави това – демитологизира.“ А тук сега ме питате дали това е начинът да се самоопознаем – чрез обръщане на нещата. Да, така е, както и чрез представяне на нещата такива, каквито са – без напъни, без жестове.

Има неща, които не може да иронизираш ... Не е хубаво да говориш срещу народа си, както се казва, ама такова е положението, какво да правя. Аз така мисля. Слава богу, други мислят иначе и можем да се срещнем и да спорим. Но българският характер наистина си е доста тежко нещо. Хората казват – ама само българите ли сме такива? Оказва се, че по силата на определени исторически обстоятелства българите си имат някаква специфика. И тая специфика, като се извади, лъсват такива едни неща – не съвсем каквито трябва да са. Но наистина българинът трябва да не се поддава на всякакви изкушения – емоционални. А малко повече да има възможност да мисли. Умният човек не трябва да има посредствена позиция, а трябва, като чуе различните становища, малко да се помъчи да разсъждава. Много неща могат да бъдат решени чрез анализ. Оказва се, че чрез емоции доникъде не се стига – най-много да се изпобием...

(Аудио запис, 14 април 2006)

ВИКТОР ЧИЧОВ:

„КИНОТО СЕ ПРАВИ С ХАРАКТЕР“

Не знам на какво ниво на филмово образование сте, групата ви вероятно е смесена. Не знам и избраните от вас кинематографични професии, но трябва да ви кажа, че това, с което се захващате, е страшно труден занаят. Още по-трудно е да се докоснеш до изкуството. Без отчаян фанатизъм към киното животът ще ви раздели на най-добри, малко по-добри, други ще отпаднат, защото няма да могат да се борят, тъй като кинаджийските професии изискват постоянна квалификация.

Разбирам, че ви вълнува въпросът за авторството на оператора. Операторът не работи сам. Операторът работи в екип, начело на който е режисьорът, това ви е пределно ясно. Кой е този режисьор, с когото аз трябва да работя, и как става това? Ами не знам как става. Хората по някакъв психохимически начин се усещат и стават приятели. И започват да говорят за едно и също, да се смеят, да играят футбол и така израства едно приятелство в средата на професионалните кръгове, както беше в Киноцентъра... Аз с Едуард Захариев не можах да стана близък, но с Георги Стоянов станах. Това е магия житейска, която никой не може да обясни.

Защо ви го казвам? Казвам ви го, за да сравня нашия със западния маниер на работа, които са различни. И там, макар и рядко, съществуват тандеми режисьор-оператор, но не знам как точно се конструират. Може би на базата на много високото вече ниво на единия от двамата, така че, ако някой от тях е ангажиран, продуцентът да може да каже: „Да, разбирам. Ще го изчакаме.“ Останалото е разпределение по неведоми за мен пътища, на някакъв профсъюзен принцип. И все пак един продуцент не може да държи на нечие участие, ако съответният човек, т. е. операторът, не е обещаващ или не е вече с утвърдено име. Но така или иначе, емоционалната или приятелската връзка между режисьора и оператора я няма – това искам да подчертая. Те и двамата може да са перфектни, но киното, което се прави в чужбина, наистина не прилича по технология на нашето, в което аз участвах цели 35 години и по друг

начин не бих могъл да си представя отношенията. Асистентите ми винаги са ми били приятели. Това са хора, които са до теб и поемат отговорността за всеки фал, не дай боже. И това прави връзката доста трайна и емоционална.

В нашето кино, общо взето, групите бяха определени: този е с този, този е с онзи. Един се сработва с оператора – той ще е вторият оператор; на фокуса е онзи, а камерен техник е еди-кой си. Създаваха се екипи и това заслужава много голяма адмирация.

Ще кажете, че това не е модерно, че е демоде. Не е демоде за нашата система. Не е демоде! Онова е...

Вижте каква е разликата. Разликата е, че хората се само-избират по тези показатели, за които говорих, и в процеса на работа това си проличава страшно. Докато оттакъв резултатът е много добър, но онзи оператор в Америка има втори екип, също с „Director of Photography” – тоест, с „директор на фотографията (или режисьор на изображението)”. И той не е автор на филма. Автор на филма е онзи, който е определен за „D. P.” на първия екип. Техният маниер на работа, що се отнася до тази технологична особеност, е много различен от нашия. Аз мисля, че тамошният е в резултат на индустриалния характер на тяхното кино, което се развива по законите на търговията.

Иначе всеки екип има „а”, „в”, „с” камера... Е, за мен, оператора, този начин на работа е лесен. Аз стоя зад „в – камерата”, правя грешка и обявявам на режисьора, че съм направил грешка, а той казва: „О, нищо, Викторе, ето ги другите камери, които снимат същото нещо.” И моментално – „трац-трац”, взима от другата камера каквото му трябва, връзва...

Вие виждате с каква динамика се монтират каскадите и въобще всички „акционни” филми. Друг е въпросът за смяната в крупността на плана на кадрите, защото всички камери не снимат в една и съща крупност. Всяка има определена задача, да не говорим, че при тежки катастрофи, при тежки експлозии има поне три, тъй наречени „слепи” камери. Операторът не поглежда, операторът стои настрана, а те фиксират всичко. Просто не се рискува с присъствието на човек. Така стават тези ужасни неща, които гледаме. Аз ги научих сега, преди 5-6 години. Много са „бесни” там, много ги бива за това, но душата отсъства.

И друго нещо. Операторът – титулярът в тяхната система, въобще не поглежда през камерата, откакто съществува контролният монитор – това е система за следене на кадъра от режисьора... Операторчето на един френско-италиански филм за певицата Далида например си се разхождаше из декорите на Киноцентъра с ей такъв батериен монитор с антена. Той в един момент е в Боянския павилион, а снимките вървят в големия павилион. Но всичко следи, всичко знае и чува командата „камера”. Тогава спира и на едно екранче гледа как е станал кадърът му и си реди осветлението за следващия декор, за да върви работата като на конвейер. Дотам стигат – нещо, което страшно ме дразни....

Когато снимах филми със сюжет, свързан с някакви домашни и битови проблеми, не бях прекалено претенциозен, тъй като до мен беше един изключителен асистент – Димко Минов. Но когато той започна самостоятелно

да снима и вече не можех да разчитам на него, и при тези филми станах много внимателен в работата си. Особено усилие изискваха психологическите филми, както и поетичните като „Бяла магия“ по сценарий на Константин Павлов.

Има една много тънка граница между „изсукването“ на образа с деформация така, че тя да бъде забелязана, и онази деформация, която не може да я констатираш. Нещо ти е особен кадърът. Но защо е такъв? Не давам знак, когато го поставям, нито зрителят се мъчи да си го обясни. Но той чувства тази особеност. Това трябваше да го има във филми с по-странна стилистика като „Спомен“ на Иван Ничев, в „Бяла магия“ на Иван Андонов, в „Дрямка“ на Георги Стоянов, заснет от оператора Ивайло Тренчев... Филмите, които са без каскади, без масовки, без „ура-ура“, понасят едно нормално отношение, нормално кадриране и трябва да умееш да организираш пространството, трябва да можеш да направиш добре мизансцена...

* * *

Преди години работих с режисьорката Жозе Даян, дъщеря на Моше Даян, която снима навсякъде по света. Дойде тук да прави филм за един френски канал, обаче на негатив, а не на видео... До този момент през цялото време ви говоря за негатив. Вие знаете ли миризмата му? Защото нашите операторски стаи миришеха на негатив. Наистина миришеха. Затова ви питам, не се шегувам... Та тя снимаше едно абсолютно криминале – „Нощни хора“. Работата вървеше много добре и даже когато завършихме снимките, Жозе Даян ми каза, че е много довольна. Във филма не се пипаше никакво осветление, абсолютно нищо не се пипаше. Имаше изисквания само за мизансцена. Даян, като усети, че хващам мизансцена и даже я „надигравам“ малко, започна да прави страшно сложни кадри. Имаше един мизансцен на трима-четирима актьори в кухненски бокс. Долу подът стана като кройка от модно списание, защото на всеки актьор се очертаваше мястото с различен цветен тебешир. Репетиции, репетиции, обаче си заслужаваше, като за такъв един кадър хвърква цял работен ден... С каква цел ви разказвам това? Заради това, че има различни начини на работа.

* * *

Не харесвам това присъствие – на наши талантиливи хора в чуждите продукции, независимо, че и аз го правех. По този начин доста имена се затриха, защото в тях те нямат абсолютно никаква авторска намеса. Освен че получаваш плик с хубави пари в края на седмицата, друго няма. Даже е малко така... Един-два пъти почувствах и нещо като унижение, защото тези – от чуждите продукции, са доста пренебрежителни и нафукани... Мой колега, на когото няма да спомена името, но който е чудесен оператор, вече от 6 – 7 години е в „Ню имидж“. Не знам, колеги като него може да не го съзнават, но там те в най-силните си години буквално слугуват. И то на ниско ниво, защото техните филми са за видеоразпространение и не виждат екран изобщо, независимо че се снимат на негатив.

* * *

На въпроса дали само емоционална и приятелска е била връзката ми с твърде различните режисьори, с които съм работил. Времето ме отдалечи от тези спомени. Но общо взето отношенията ми с тях си приличаха – те ми вярваха и ми се доверяваха... Тогава нямаше видеоконтрол и без доверие нищо не ставаше. Просто така сме били устроени, че взаимното доверие, което произлиза от емоцията на приятелството, е било на много високо ниво. Бяхме много млади и лекомислени, емоциите ни бяха много свежи...

Има неща, които не знам как съм ги направил. Ние, по старата система, стояхме един месец заключени на пусто място, за да пишем работната книга. Но това отшелничество за писане на работна книга, което се полагаше и по бюджет, беше невероятно необходим етап. И слава богу, че е било така. Там се сверяват естетическите навици, там мотивирано се разработва всяко движение, всяка една крупност в кадъра.

Георги Стоянов пише в едно списание, че съм бил педант. Ами, педант съм! „Защо героят ще тръгне надясно или защо ще стане и ще си отиде – обясни ми. И ще го направим.“ Такъв перфекционизъм! Всичко се „утъпкваше“, знаехме сценария наизуст.

От една страна това е много добре, но крие и опасност, тъй като на този етап от работата липсва актьорът.

А актьорът някой път поднася невероятно приятни изненади. Той има негова си нагласа. Той също е добър техник и като чете сценария, си представя какво ще изиграе. Но ние в случая връзка с него още нямаме. Само някаква служебна връзка – пробни снимки, тъй наречения, както му казват сега, кастинг.... И всичко беше ясно, даже мисля, че това малко сковаваше... Давам си сметка, че е пречело, наистина сега вече го отчитам. Тогава не съм го знаел. Сега, след като вече доста филми съм заснел, виждам, че актьорът страшно много допринася със своя свят, със своето движение, със своята мимика – нещо, което не сме го знаели, но сега се вижда. И той го прави по-добре или предлага да направи нещо друго – да ти се усмихне, вместо да плаче. Неща от актьорския аксесоар.

Винаги сме се разбирали с Георги Стоянов – още от първия ми филм. И „Птици и хрътки“ заснех пак с него. Това беше чудесен филм – много запалени бяхме. Остригахме се, за да дадем пример на актьорите и те да го направят, защото се цупеха на това.

Не знам дали имате представа за този филм, който е за една ремсова група. Искам да ви кажа, че нашите режисьори намираха не баналния, не вестникарския начин за интерпретиране на антифашистки сюжети. И направиха филми, които са извън плаката, митингите и знамената. И в „Птици и хрътки“ беше така – човешки съдби, но обърнати и подчинени на друг художествен ъгъл на виждане. Разбира се, всичко произтичаше от драматургията на автора на сценария Васил Аков. Но от сценария трябваше да се стигне до един жив свят, който трябваше да диша и да му вярваш, а там вече бяхме ние. Понякога съдбата на тези младежи ни завладяваше и ние ставахме като безумни.

Решавахме примерно, че не е задължително епизодът да протече така, както предварително сме го описали, обосновавали и оглеждали. Този филм беше пример за нас, че когато актьорите се включат в екипа, когато те влязат

във взаимоотношения, когато се озовем на мястото, което сме избирали за терен на снимките, тогава започва техническото „нагаждане“, но без да се загърбват художествените изисквания.

Какво техническо нагаждане? Ами трябва да се сложат релси, да се сложи кран, трябва да се завре камерата на място, което би дало най-добрата гледна точка. Ако такава възможност няма, трябва да се построи кула и пр., и пр. – все неща от кухнята на киното. Тогава вече трябва да проявиш гъвкавост, за да не загубиш характера и вкуса на онова, което е измислено в работната книга. Можеш да промениш частично гледната точка или отношението към цял епизод, но трябва да вървиш по линията, която е генерална за този филм. После идват проблемите със светлината и със звука. Аз в този филм работех на един режим, от който настръхваше целият Киноцентър. Този режим изискваше слънце. А даже едно жестоко пловдивско лято не може да ти осигури всеки ден необходимото слънце. Тогава започват другите изкривявания, компромисите, които някой път пък дават и чудесни резултати. А някой път природата те изненадва така приятно, че ти прави подаръци, но това става рядко.

Иван Ничев прохождаше като режисьор, а аз бях по-опитен, вече с 5-6 филма, когато снимахме „Спомен“. Стояхме много близо един до друг. Оказа се, че той е чудесен партньор, защото никак не е зле един от двамата да е малко по-луд. Ако не и двамата. Страхотен късмет...

В „Спомен“ тук-там се направиха нови нещица. Това е филм, също свързан с антифашисткото минало – за едно дете, чийто баща е отведен, а пред очите му полицаи арестуват и майка му. То е чувствително, учи музика при един стар руски емигрант от 1917 година, който му става морален баща. Животът на това момче е изпъстрен с епизоди-спомени около тези важни събития. На моменти тези спомени бяха поднесени като експресивни визиони, с много, даже ако щете, груба агресия. Като гонене с кучета. Ще видите този момент на касетата, която съм донесъл.

Когато човек започне работата си над даден филм, той се вживява в него. И след като решението на даден епизод или физиономията на филма вече са измислени, оформени, всяка промяна в процеса на снимане страшно много дразни. Но така се случи, че хората, с които съм работил, бързо намираха начин да се справят със ситуацията.

Аз, като всеки оператор, си правех задължителните операторски проби преди започването на снимките; правех си таблиците за лабораторията за цвят... Обикновено за нашите проби викахме един от актьорите, който бе утвърден да играе, после показвахме тези проби на режисьора, на екипа, на всички, които се интересуваха. И така се убеждавахме, че решението ще бъде точно това, за което сме говорили или коментирахме друго, по-различно.

Но навлизайки в снимачния период, след седмица, две, три самите вие се променят. Самите вие ще усетите възможностите на негатива, ще усетите собствените си сили, ще ви се прииска да отидете още по-нататък в

„ексцесията“, ако такава съществува. А тя винаги трябва да съществува. Може да е едно пламъче, може да е един огън, който експозиционно ще ви помогне да подекспонирате лицата, защото в кадъра има силно експозиционен източник. Вие ще ги проектирате върху пламъка и ще си правите игрички – чисто художествени, художнически. Но това ще стане само когато вие вече сте се „развили“ с материала.

Снимахме на руска лента, която отнемаше много енергия. Понякога се случваха добри емулсии. Слава богу, попаднахме за „Спомен“ на добра. Със същата емулсия е сниман и „Адиос мучачос“. Така че имам и добри филми на руска лента – „Спомен“, „Пътят на музикантите“... Една-две кутийки „Кодак“ се даваха само за крайни, за екстремни условия, когато трябваше нощем да се снима скъп актьор, нощни епизодчета...

Четири месеца бяхме със седем души актьори в океана за филма „Виза за океана“ на Лада Бояджиева. Целият филм от началото до края беше на кораб. Заснетото – в сандък. Това е „бомба“. Ако не е бомба, здраве му кажи, защото не знаеш какво ще излезе.

Каква е връзката на оператора със сценографа? Огромен е приносът на добрия сценограф за всеки филм. Той създава условията да се постигне желаната киноформа. Ако снимаме сюжет от миналото, например навън на улицата, има определени изисквания, включително и за мащаб. И тези изисквания са свързани с това, че ти трябва лесно да можеш да се обръщаш насам-натам. Когато балкони, фасади, всичко е додекорено, нямаш никакви проблеми. Това е един щастлив начин за оглеждане на нещата. Но не е щастлив, когато по време на снимките трябва да се обърнем с актьорите на друга страна и изведнъж се вижда вече друг град. И такива неща се случват. А това е в ръцете на сценографа. Има хора, които тези неща ги разбират. Говоря за формата, за мащаба, за екстериора, интериора и за всичко останало.

Такъв човек, с когото съм работил два филма, е Петър Горанов. Той ми е давал най-добра възможност да се чувствам свободно, без да трябва да ставам и да се провиквам или с мимики да се разбирам с втория художник на терена – кое да премести наляво, кое надясно. При него нямаше такива неща. Просто всичко беше компактно. Божа работа, вкус!

От добрите сценографи се научих да правя всичко възможно, за да „разкажа“ интериора, да „разкажа“ екстериора, без да нарушавам абсолютно никакви закони, създадени за този филм по отношение на крупност и по отношение на движение. Въпросът за движението винаги има това предимство, че ти дава възможност да разкажеш повече неща. Не говоря само за следенето на актьорите. Говоря за атмосферата, която ми създава една поредица от хубави исторически фасади, или пък от стъкло, или пък... Той, актьорът, се движи, но когато има и за какво друго да се закачиш, което стои добре, е просто твое задължение.

Общо взето, носеше ми се славата, че „разказвам“ добре декорите. Дали сценографите са ме научили и ми е харесало, подчинявайки се същевременно и на всички други изисквания на режисьора или на звукооператора – вероятно. Но ти си длъжен да работиш така! Иначе оставаш в „слепотата“ на един крупен

план, както правеха операторите от Студия за игрални филми, които, като не можаха да пробият там, първи отидоха да работят в телевизията.

Крупността има своя драматургическа функция. Тя е акцент, в киното тя е инструмент. Така че не може да се говори, че в телевизията е задължително да се снима само по този начин. Сега обаче се появиха момчета от новите поколения и те вече пипат много добре. Така трябва да бъде. Така една телевизия вдига нивото си.

* * *

Никога не ме е интересувала външната страна на нещата. Аз съм човек, който не обича масовките, не обичам лъскавите обществени прояви. Не ги посещавам и до този момент. Имам си друга концепция, тя си е моя – обичам да съм сам. И това ми даде възможност да си помисля какво всъщност ме доведе до успеха. Има такъв, нали? Аз разбрах, че човек трябва... Искам да го кажа най-добре. Човек трябва да се обърне към себе си. Да се обърне към себе си и да се опознае. Да опознае наклонностите си, предпочитанията си. И това трябва да стане незабавно. Още от училище вие трябва да започнете да го опитвате.

За какво говоря. Говоря за това, че ние сме много различни – и физически, и психически, и биологически. Толкова сме различни, толкова различно реагираме на обществените, на битовите, на социалните събития... Сега вие ще се занимавате с кино и аз се обръщам към вас: „Спестете това време, което загубих аз, за да разбера, че трябва да бъда „аз“. Открийте себе си и разберете какво ви интересува – детските спомени ли, или пък проявявате чувствителност към насилието, или чувствителност за любов към цветята. Или чувствителност към секс, или не знам към какво си... Към спорт... Изберете нещо и бързо преценете кое най-силно „работи“ в момента у вас. То ще се развива. Ще се развива, ама вие вече паралелно с това сте завършили обучението си и сте започнали работа тук-там. Опасно е, ако след като сте хванали камерата, решите, че това е върхът – „това е то“, защото няма да направите повече нищо.

В голямото кино човек трябва да носи характер. Не бих искал да го дефинирам като положителен или отрицателен, черен или бял, но трябва да имате характер. И в онези неща, които душевността ви може да създаде при съприкосновение с един конкретен филм, с един епизод, с един кадър, с каквото щете, трябва да бъдете вие.

Ако успеете в хаоса от малки – ей такива камерки, и по-големи, и от задълженията ви в телевизия „X“, „Y“, „Z“, ако успеете да сте това, което искате да бъдете, ще стигнете до голямото кино.

Освен това, когато един човек се развива, той се променя. Днес или след пет години ще харесате едно, след това ще решите, че тръгвате в друга посока, защото чувствате, че сте силни там. Сменяйте същността си, но винаги тя да е ваша. Тогава няма да приличате на никой друг, тогава няма да подражавате на никого. Това е най-важното, това ще ви направи човек-екземпляр. Ще кажат: „Този! Този – винаги! Той по много интересен начин се изразява с камера.“

А какво е камерата? Желязо! Желязо и малко стъкло. Но това е студена, мъртва природа, техника, с която ние се мъчим да направим изкуство. Затова трябва да мобилизираш всички свои възможности и така да ги организираш,

че камерата да ти стане като дясната ти ръка и да не мислиш за нея, защото чрез нея трябва да одухотвориш екрана, трябва да създадеш един свят, който да изглежда точен. Много е трудно, но това се създава с практиката.

Първите нови камерки в България дойдоха от моряците, които плуваха и си ги донесоха и започнаха да снимат. След това започнаха да снимат сватби, стана модерно и всеки, който си види картинката, си казва: "Аз съм бил цар!". Цар си – друг път! Друго е да вземеш двама актьори, да ги осветиш драматургично във всяка фаза на кадъра. Това е много важно – всяка фаза в най-сложния кадър да излезе добре. А фазите по някой път са десет в един кадър. Ха да те видя как става това. Става с душа. И с бяла коса...

В началото ви казах, киното е трудна професия, пълна с напрежение. И дали ще издържите, зависи от вас. Така че – обърнете се към себе си и си създайте критерии. Естетически критерии за красота и за точност, защото ние направихме каквото можахме. Сега сте вие. Чакаме от вас. Чакаме. Културата ни има нужда от млади хора.

(Аудио запис, 31 март 2006)

КОНСТАНТИН ДЖИДРОВ:

„РАЗГОВОР МЕЖДУ ДУМАТА
И ИЗОБРАЖЕНИЕТО,
ИЗОБРАЖЕНИЕТО И ДУМАТА“

Не случайно по своя път в киното минах през трите специалности – на художник, оператор и режисьор, защото по този начин човек може по-цялостно да осмисля нещата.

В основата на драматургичното произведение – сценария, стои идеята, която се изразява в думи, а думите са тези, които „отварят“ и създават възможността на пространствено мислене. Още като се каже думата „оператор“, това вече значи пространство. А пространството е част от работата и на художника-сценограф. В този смисъл позицията на режисьора е много тясно свързана и зависима от тези две други специалности. Защото в комбинацията между специалностите се получава онова сложно мислене, което ние наричаме киноизкуство.

* * *

Не обичам да бъда всеяден в работите, които правя. Предпочитам винаги да избирам сценарий, който ми е близък, и, разбира се, да снимам с режисьори, с които имам общи разбирания, защото при разнопосочно мислене не се получават добри резултати. Имал съм и такива случаи и съм напускал. И сега имах такъв случай – влязох в конфликт с един американец. Ще ме извините, че го казвам, но обичам да бъда открит пред себе си и пред другите. Не обичам да говоря зад гърба на хората и след като съм го казал на режисьора в очите, мога да го кажа на всички. Поводът бе един филм – „Когато Ницше плака“, който е с ограничени финанси, с каквито там не могат да заснемат нищо сериозно. И затова с този минимален бюджет пристигат в страната на

аборигените – България, като мислят, че тук по най-евтиния начин могат да си направят филма, срещайки хора, които са готови срещу малко повече евро да се наведат и да правят всичко, което им трябва. Не съм от тези. Но ме извикаха да помогна на групата, в която има наши колеги. А първоначално се съгласих, защото темата на филма – за Ницше, ми беше интересна и ми хареса.

Когато участва в създаването на едно кинопроизведение, човек трябва да разшири знанията и понятията си във връзка с неговата тема и идея. А не да сложи нещата в „тясна теглилка“ – да, това е кино, правим го. Такъв тип кино не е кино, а комикс. Всъщност, трябва да се отиде много по-нашироко, а след това огромното пространство от информация да се стесни и да се създаде пространството, в което трябва да съществуват героите. И тъй като ставаше дума за Ницше, който според сюжета е на прага на създаването на „Тъй рече Заратустра“ с опита, който провежда с един от най-големите лекари във Виена по това време, аз веднага прегледах нещата, които имах по темата. Събрах много информация, която не режисьорът ми даде, а сам я открих в една голяма книга за психоанализата. В нея са събрани всички материали за психоанализата на Фройд от лекари и психолози, които са „за“ метода и философията или са „против“ метода, а са „за“ философията. Целият този материал ми доказа, че тръгвам към филм, който има зад гърба си реални исторически личности. Така че се оказах в ситуация, в която трябваше да доизмисляме пространството, в което съществува самият герой. Неговата роля може да се играе от великолепен актьор, но ние трябва да го „вкарваме“ във вярното усещане за пространството, в което е съществувал героят му, с всички достоверни детайли. Това е вече работата на художника, който създава точната атмосфера, за да може да се постигне вътрешната характеристика на дадената личност. За мен това е принципен въпрос: „Какъв, всъщност, е героят?“ И аз не тръгвам да правя сценографията или пространството във филма „изобщо“, а ме интересува същността на героя. Първо се интересувам от неговата психология. Ако сега ви кажа: „Бръкнете в джобовете си и извадете всички предмети, които има в тях. Извадете и всичко от чантите си, които носите“, ще видите каква личностна характеристика се крие в тези предмети. Така вие вече пространствено създавате човек-личност. Той съществува с личния си реквизит.

Личният реквизит и костюмът, всъщност, са нещо много повече, отколкото някаква сценография с наредени отзад стенички, миндерчета или някакви други неща. Те са много по-силни, защото участват в самото действие и движение на психиката на самия герой. Това са най-сериозните неща, които всеки един професионален сценограф трябва да си ги прави... Но да продължа мисълта си. Проучих материалите, които не ми подаде самият режисьор, и стигнах до заключения за конфликта, който носят темата и героите. И за да ги подсказва, както ви казах, аз като художник трябваше да бъда много внимателен и прецизен по отношение точно на личния реквизит.

* * *

Личният реквизит, запомнете, не е работата само на режисьора, това е работата на художниците. Това е работата и на художника по костюмите. Защото художникът по костюми, заедно с художник-постановчика, правят онази „кашичка“, която трябва да има своето вътрешно решение. Операторът също е вътре в тази

история, защото и характеристиката на цветовете, и характеристиката на светлината... – всички тези компоненти създават пространства на нещата, които, всъщност, изграждат голямото пространство на екрана.

Навремето, когато работех с бате Димо Коларов, той ми казваше: „Мама, ти ми пази гърба и аз ще пазя твоя.“ Това е голямата връзка между оператор и художник, защото те двамата са в изключителна взаимовръзка при работата си и в натурния декор, и в натурното пространство, и в декорите.

Ние говорим за „отворен“ и „затворен“ декор, за натурен и доразвит натурен декор. Има моменти, когато натурният декор трябва да се доразвие, трябва да се търси по-голяма обемна площ в натурата включително с допълнително додекоряване... В първия ми филм „Среднощни срещи“ с оператора Емил Рашев – един от много сериозните наши оператори – решихме, че ще направим декор, който ще го построим в натура. Направо целият декор се изнесе и се направи по принцип така, както се строят декорациите, но наред една поляна и отсреща бе Мара Гидик. Цялата история на филма се развиваше в едно балканско село. Разбира се, там, в Стара планина, често има големи валежи и това ме накара да се замисля: „След като вали, може ли да се остави открит декорът?“ И намерих решение: чрез едни сектори, които се отваряха и затваряха при хубаво и при лошо време. Направихме подвижен таван, който можеше да се издърпва в даден момент. Така можеше да се намали и пряката слънчева светлина, защото все пак при експозиционното пространство трябва да се внимава за дозирането на естествената светлина по отношение на „ключа“, в който работи операторът...

Тези неща, които ви казвам, може би не са понятни за всички ви, които сте тук в момента. Тези, които са оператори, ме разбират. Тези, които са художници, може би се питат, какво искам да кажа с това – ключова светлина или неключова светлина. Това е, както се казва, основната светлина, върху която се изгражда основната експозиция на филмовата лента, която вие, след като я заснемете, изпращате в лабораторията и казвате: при такава светлина, в такъв ключ, в такава гама трябва да бъде обработен материалът – между 61 и 62 или 65, средната, която е дежурната, или 75, когато искате да завишите контраста. Вижте колко неща ви казвам и вие сега седите и слушате, а аз се правя на много умен и интересен. Не! Просто защото това е част от работата, аз се опитах да науча и трите професии. Защото всеки един художник, който ще влезе в киното, ако няма разбиране за тези основни неща, ще започне да изпада в елементарно противоречие с оператора.

Ще ви разкажа един интересен случай от моя живот като втори художник. След конкурс, разбира се, станах втори художник и попаднах при Найдено Петков, ако знаете това име – известно име в българската живопис, графика и т. н. Дават ми да направя декор за пробни снимки, дадох ми сценария и ми казаха на кои сцени. И, разбира се, аз се хвърлих веднага и го разчертах. Навремето почти разигравахме най-основните възлови сцени за даден филм със съответните актьори... Направих дръвчета, всичко, което знаех като технология, на която ме беше учил проф. Кирил Цонев в академията. Казах ми само да не употребявам бял цвят, тогава работехме в черно-бяло. Аз казах

„добре“ и сложих едно розово. И като пристигнаха асистент-операторите, и като започнаха да се смеят: „Хи-хи-хи, мадам Помпадур ли ще снимаме?“ Потънах в земята. След това за моя сметка, от заплата ми, удържаха преобядисването на декора. Но аз си сложих една „чертичка“ в главата. После асистент-операторите извадиха картончетата и казаха: „Ето, това е сивата гама, в която работим, и ти ще си избереш какво точно ще направиш. Това ще излезе по-бяло, ако работим на едн-каква си експозиция.“ Тъмно, черно стана пред очите ми – какво значи такава експозиция? Чета! Горедолу се ориентирах, избрах сивия цвят и преобядисахме за една вечер декора, защото трябваше на другия ден да се снима. Това ми беше първият урок, който получих за киното. Не за кинопространството, а за киното като атмосфера, като цвeтова характеристика.

И оттук нататък аз си поставих като задача да мина през различните професии, за да мога по-добре да разбере спецификата на киното. Затова винаги казвам на студентите, ако са художници или режисьори, посещавайте лекциите по операторско майсторство. И внимателно, даже по-добре разучете другите професии, отколкото вашата. Защото личната ви професия – тя е вашата даденост, а вие трябва да получите повече информация не за личната си професия, която носите в себе си, а за тази, която е срещу вас, пред вас, зад гърба ви. Тогава ще осъзнате и собствената си професия, поставена в средата на другите. Иначе направо загивате. Ще бъдете само добри художници, без да бъдете кинохудожници.

Същото се отнася и за художника по костюмите. Трябва да знаете какво значи първи, втори, трети план. Да разговаряте с втория режисьор и да внимавате как са облечени хората. Защото понякога можете да видите как някой художник по костюми е пуснал в исторически филм героите на преден план да се движат с гуменки или маратонки и т. н. И това всичко се дължи на незнание. Така че, искам да ви кажа, че всеки сам трябва да си направи заключение какво е професията. Професията – кинохудожник.

Досега ви разказах различни неща, за да ви обясня по-добре къде възникна конфликтът ми с филма за Ницше, за който ви споменах. В процеса на работа се получи така, че героите му не се разкриваха в своето вътрешно противоречие, а то се превърна в нещо като „външна украса“. Тоест, това е американският начин на мислене, който можете да видите в популярните и у нас телевизионни сериали. Онова сериозно американско кино, което направи много, за да вдигне нивото на киното като изкуство, вече е в упадък. То стана много консумативно, бълва за всички категории хора филми, които не винаги са качествени. Затова младите говорят в системата на комикса и ги гледам как като глухоними си обясняват филм, който са гледали вчера.

Аз съм един от великите пешеходци и обичам да наблюдавам хората. В тях намирам онова, което трябва да търси все пак киното, за което ние казваме, че не само е морален коректив на обществото, но и трябва да създава вкуса на обществото. Така че има принципи, които сами трябва да си ги създадете. Не се отделяйте много от старите неща, защото без тях не може. Обръщайте се без гняв назад. Съществува велика философия за това, че човек се движи напред

към бъдещето. А великите китайски философи казват, че човек се движи напред към миналото. Това е така, защото при хората всичко е в системата на сферата. Връщайте се към миналото, за да може да разберете откъде сте. Разчетете генетичните си кодове. Разчетете кои от генетичните ви кодове пречат за бъдещата ви професия. Какво трябва да натрупате в бъдещата си професия. Не бягайте от това, което ви липсва, а бавно го развивайте, колкото и да е трудно.

Някои мои студенти имат опасения дали ще успеят. Казвам им: „Ти като малък първото нещо, с което си се различил например от животните, е това, че си взел молива и си започнал да рисува онова, което те вълнува или което си виждал.“ Тези най-наивни рисунчици, те са първото нещо, което освобождава човека от онова, което ние наричаме животински свят. Като студент, на изпита по марксизъм-ленинизъм казах на преподавателя си, че не трудът е създал човека от маймуната. Не, създава го рисуването, начинът да прехвърлиш „нещото“ през сивото си вещество и след това то да изтече през ръката ти, това вече е процесът на съзряването на човека. Така че всички вие, ако искате да не останете маймуни по отношение на вашата професия, опитвайте се да рисувате – даже и с колелца, даже с прави чертички, – но мисълта ви да бъде ясна. Аз рисувам, че този човек с тия две прави пръчки ще премине това разстояние и ще дойде до едно дърво, което има едно листенце, и аз ще се опитам с кръгчета да го направя. Но ще го направя, за да мога да си изясня мисълта, своята собствена мисъл за пространство.

Разбирате ли за какво говоря? Затова наблюдавайте повече и се опитвайте. Даже когато седите, когато пишете, опитвайте се отстриани по някой път да нарисувате мисълта си. И обратното, ако не ви достига нещо в рисунката, опитайте се да го обясните с думи. Тогава се получава една симбиоза, която ние наричаме разговор между думата и изображението, между изображението и думата. Така вече в главата ми става по-ясно. Трябва да се премине през този процес. И ще повторя думите на моя преподавател Кирил Цонев. Той казваше: „Аз всичките мога да ги направя рисувачи в разстояние на шест месеца...“ За шест месеца вие ще можете да правите етюди, които са за влизане в Художествена академия – етюдчета на глава, на фигурка, на туй, на онуй, на трето, на четвърто. Но дали ще станете художници, това е съвсем друг въпрос. То е отвътре – това, което онзи отгоре ви е дал. Но всички можем да рисуваме. Всички, при един по-упорит труд, можем да рисуваме, без да ни мигне окото. Грешката на нашия съвременен процес на обучение в училищата е, че липсват необходимите часове по рисуване, а ние навремето имаме такива часове почти до завършване на гимназията. И това са натрупвания, които ние наричаме естетика, възпитание и морал. Защото рисуването създава морални качества. Рисуването не е въобще рисуване и за да си художник, това е един морал.

И както виждате, даже и художниците, които не умеят да рисуват, започнаха да се опитват абстрактни картини да правят. Но това са слаби абстрактни картини, докато художникът, който знае да рисува, може чудесно да направи абстрактна картина. Защото всяка картина има начало, има и край. Бялото платно или, както го наричаме, онова пространство, което ние трябва да

разкрием и да влезем в него, или да излезем от него в първия момент на първото драсване върху листа, на първата четка... – в този момент вие сте дали начало на рисунката, която започва да тече чрез мисълта ви.

Ако се загледате в едно дърво, ще видите, че в него има рисунки на човешки лица, на човешки фигури, на не знам какво си. И аз тръгвам от там, после започвам да го обобщавам или да го изхвърлям от себе си, но минавам целия този процес на разговор между мен и картината. Така, както вие, когато ще прочетете един сценарий, ще тръгнете в разговор с героите, ще застанете на техните места, ще започнете да ги обличате, да ги събличате, да им създавате ъгъла... И тогава изведнъж ще се очертае и пространството, в което ще се развие вашият киноразказ.

* * *

За мен предподготвителният период е този, който прави филма. Това е времето, когато режисьор, оператор и художник седят и обсъждат материала. Единият рисува, другият – разговаря, както съм правил с моите приятели. Те ми бяха приятели или ми ставаха приятели, и оставахме приятели, и продължавахме да си говорим, даже и да не работим заедно. Чета сценария, казвам всички положителни качества, но смятам, че: „Тук, тук, тук трябва...“ И операторът казва: „Аз също смятам, че ние, ако направим така, така, така...“ И даваме забележките си на режисьора, и той след седмица ни вика с друг вариант на мислене, в който вече виждаме част от нещата, които той е приел от нас. Това значи, че аз вече спокойно започвам да развивам мисълта си в тази посока, тук вече става нещо по-интересно, аз трябва да я доразвия тази идея, която съм я подхвърлил. Сядаме пак тримата да решим къде можем да реализираме тия неща: „Я, да пообиколим България...“ И всъщност, вече избраните места разиграваме така, както трябва да бъдат по сценария. Казвам: „Тук ще има едно дърво, тук една колона, това ще движим по хоризонтала, защото имаме достатъчно вертикали...“ Операторът гледа колко е часа в този момент и къде е слънцето, къде изгрява. Обикаляме през март. Кой месец отговаря на март през есента, когато трябва да отидем да снимаме? Октомври. Слънцестоенето тогава се намира в същата фаза. Значи, аз като избирам мястото, трябва да го избирам по отношение на светлината, в която ще развие целия епизод. И като определя, че трябва да се снима в 3 часа следобед, аз знам защо трябва да се снима в 3 часа следобед и знам, че през октомври ще имам листа, които са малко окапали или ще са пожълтели. Това пречи или не пречи?... Затова е този предподготвителен период. И там, ако нещо случайно ни се види, че може да стане по-интересно – по-добре е да обърнеш камерата, по-добре е да забиеш един кол или да сложиш едно гърне, или... Така че, ако искаме да правим сериозно кино и не скъпо кино, това е един много отговорен период. Защото може да има милионен бюджет, но ако не са премислени и огледани нещата, можем да похабим парите и нищо да не стане. Тези неща са много важни и затова, когато се хващате на работа, не се съгласявайте само заради това, че искате само да работите. А заради това – дали ви харесва и дали можете да го направите. Това са основни правила. Иначе ще има неща, направени на „куц крак“ и някой ден така, както са ви приели, така и ще ви изгонят. Защото в първите си стъпки човек изгражда и моралния си принцип как ще защитава професията си, разбирайки другите

професии. А не – въобще да защитава своята собствена професия... Който се вдига на пръсти, не може дълго да седи на пръсти прав. Знаете ли го това?

Какво харесвам и какво не? Не харесвам „Хари Потър“, елементарно ми е написан. Братя Грим харесвам, обичам Джани Родари. Искам да изям един облак торта с удоволствие. Така че, самите приказки предпочитам... Мразя немския натурализъм в киното. Те се опитаха няколко приказки да направят, но се страхувам, че при тях доста сериозно е развит онзи характер на гнома, при който гномчетата са доста натуралистични и неприятни. Затова пък, ако си спомняте как Фелини използва гърбушките, с какво чувство за хумор, с какво усещане, при което духът на гърбавия човек е по-високо от натуралистичното. Вижте един Фелини, който първо е бил художник и след това се занимава с кино, един човек, който знае как да дръпне нещата. В един от филмите си прави дървен испански балдахин. Нали знаете? – балдахин-легло. Испанските са като дървени гробници. Знаете ли защо? Защото е много студено в тези големи катакомби, от камък направени, и за да се затоплите, трябва да си сложите горящи въглени в леглото. Затова там предпочитат малко да се постопли, след това да се изнесат въглените и да се затворят капациите. И вътре остава един уют. Топлото тяло и т. н. Фелини там прави една великолепна сексуална сцена. Там високо едни гномчета седят и онанират от удоволствие, само като гледат как се люлее това легло. Много сексуална сцена. Жива. За разлика от познатите ви сцени, които често виждате на екрана – настръхнали косъмчета, пък капчици върху кожата, пък пышкат, па се тръшкат... А онази сцена – силна и сексуална, колкото си иска. Защото има фантазия в нея. А другото е груб натурализъм, в който няма фантазия...

В българското кино, извинете, имаме доста сериозни неща, които сме направили. Вярно е, че не сме богатото кино. Ние, ако сме богатото кино – о-хо! Елате да видите – с потенциалната сила, която имаме, с начина, по който... Искам да ви кажа само едно: „Ако продължавате да вярвате само на американското кино, значи вече сте изтрили от себе си онова, на което казваме „хормонално творческо мислене“. Хормонално творческо мислене. И приличате на Белчо и Сивушка – подбитият вол и уморената кравичка. А ние не сме това. И продължавам да казвам, че съм учил и първите италианци, които дойдоха тук. Довеждат си художници, които там са реквизитори, трети реквизитори, които трябва да подредят масата. А тук го довеждат едновременно на обучение при нас и за да му плащат, защото там плащат не знам какви си такси – профсъюзни, и пр. Водят го като „художника“, а мен ме слагат съ-постановчик към него. Извинете, те трябва да ми плащат за това, което му казвам за ролята на пространството, а не да му бъде помощник. С такива неща съм се сблъсквал. Но след като направихме „Над Сантяго вали“, режисьорът Сото изпрати писмо, че ако някой ден се върне да прави филм у нас, искал с мен да работи, а с мен най-много се караше. Разберете, че част от защитата на художника е да се стреми не да налага себе си, а да се стреми да прави достоверни нещата.

подготвя един декор, за да могат те да спестят пари. Да, седя – един ден, целия, работя, през нощта работя за декорацията, на другия ден работя и вечерта работя. А на следващия, към обяд, ми се обаждат по телефона вторият режисьор, няма да му кажа името, защото е българин, и вика: „Може ли да намерим повод, че декорацията не е готова, за да дадем почивен ден?“ Да си дадат почивка по вина на декорацията, която „не е готова“. Значи, този, който дава парите, ще каже: „Глоба!“ И аз му казах: „Извинете ме, искате ли да си приемете декорацията и този, който не е готов....“ Имаше една руска система – когато режисьорът не е готов, винаги може да намери някой в колектива, който да не е направил нещо и да обвини него за проваления снимачен ден. Казах това на преводачите да го кажат на господин Пери, а аз – шапката и „довиждане“. Предупредих групата и им казах да дойдат и да видят как сега ще започнат да търсят „под“... Почнаха: „Това защо е тука?“ „Искате ли да го махна? Искате ли нещо друго да ви демонстрирам, защото аз умея да ги правя тия неща.“ Групата е зад мен и им казвам: „Изнесете целия реквизит, изнесете всичките мебели. Да остане празно пространство.“ Те: „Чакай!“ „Спокойно, изнесете ги и два часа ще подреждаме с режисьора да видим какво пространство ще направи режисьорът.“ Тишина. Казах им: „Довиждане! Режисьорът седна, падна му челюстта надолу. Затвори вратата, събра се с българите, които говорят американски, които седят малко по-наведени в този случай... И свърши. И започнаха да снимат. Трудничко, трудно, колкото си искат. И вината остана у тях... Трябва да знаят, че работят с хора, а не с аборигени. С хора, които имат достойнство. Само така ще можем да защитим българското кино. Иначе българско кино не се защитава с навеждане за сапуна. Нали го знаете този виц? Не го ли знаете? Как да не го знаете? В една арабска баня влизат група мъже и те всичките били с един сапун. Сапунът пада на земята. Седят – минава час, минават два, влизат ванаджиите, а ония стоят под душовите и никой не смее да се наведе да вземе сапуна. Знаете ли защо? Сигурно се сецат? Няма да кажа защо. Така че никога не се навеждайте по-ниско за сапуна. Паднал? Купете си нов. Това са моите максими. И съм оцелял. На 76 години съм.

* * *

Защо беше спиран филмът „Свобода или смърт“, защо така трудно започнаха снимките? Ами, защото първия път, когато отидохме във Враца, не искаха да ни приемат, ако не махнем една сцена със Стоян Заимов. Когато Ботев изпраща пръстена до Стоян Заимов, който е обещал, че Трети революционен окръг ще въстане и ще воюва, той лежи на миндер у каймаканина и си приказва, и яде пилаф и малки баклавички. И с женски дрехи се опитва след това да избяга. Затова става и онази история на Милин камък. Там Ботев, ако си спомняте, седи и чака... Имаше и една сцена с мъжете, които ги изкарват да вървят пред каруците, а след тях – турският башибозук. И една друга – с група хора, които се движат в едни жита и се радват, че са стъпили в България, че са тръгнали да я освобождават, и един по един падат и умират в цялата тази предателска, мълчалива България, в която нито един не става да им помогне. Има само една сцена, която допуснах и която я направихме – мълчаливото село. Там Димитрина Савова играе жената, която поднася вода на четниците и която я съсичат на самата порта... Така че, докато не магнахме някои от сцените

за Враца, Враца не ни допускаше да отидем да снимаме на Околчица...

Така че, когато говорим за всичките тези неща, ние спираме. Ние се страхуваме от истината. Не бива. А истината... Един народ се изковава, когато знае своята история. Аз никога не чета историята на победителите, обичам да чета историята на победените, защото в тях е истината. Най-голямата трагедия на победителя е, че той трябва да храни победения. След като му завоюва територията, трябва да намери храна да го храни. Пък даже и най-бедният да бъде, той е длъжен, иначе онзи ще се разбунтува и пак си длъжен да го покориш... Четете историята между редовете. А този, който е ял от баницата в лъжата на историята, често не иска да я повърне, защото тя е много дълга история. Ще започнеш да повръщаш това, което си лъгал – о-о-о... Колко клозета трябва да минат през цялата история, не ми е ясно. Нашата история не бива да бъде писана. Нито пък трябва да бъде апокрифна. Който има доблестта, нека да напише нещо. Но доблестно за историческите реалии.

* * *

Всеки художник е длъжен да чете повече. Сериозно ви казвам. Особено в киното. На мен ми определяха сериозно бъдеще като живописец и като график. Аз останах в киното, защото изведнъж ми се отвори „кутията“ към друг начин на мислене. Киното ме направи информиран, културен художник. Мога да бъда лош художник, мога да бъда лош професионалист даже и в киното, но аз нося вече една по-друга информация. Тя е много по-богата, много по-разширена. Тесният професионалист си остава тесен професионалист. А киното за нашите професии дава едно много по-широко пространство. Затова ви казвам: „Когато учите, когато сте студенти, а и после, като работите – четете много по-разширено за темите, които правите.“

А аз лично се радвам, че навремето успях да вляза в киното, защото с това разширяване на пространството човек става многопластов. И винаги, когато са ме питали защо ми трябваше това, отговарям, че аз си рисувам в къщи. Това е едно интимно отношение – за любов. Там никой не ти се бърка, ти сам, сам си пред себе си. И съм си казал: „Когато застана пред огледалото някой ден и, водейки монолог, другата страна не ми отговаря, значи съм мъртъв вече.“

(Аудио запис, 21 април)

КИТА НА МОРЕ ИЛИ СОФИЯ ФИЛМ ФЕСТ НА БРЕГА

Йорданка Ингулизова

Вече четири години София Филм Фест има излаз на море. И тази година за 9 дни през март малка, но изключително съдържателна част от амбициозния афиш на големия фестивал влезе в кино „Тракия“ - единственото живо бургаско кино след реституционно-приватизационното торнадо. Жалко, че плахият ренесанс в някои селища на страната не застигна Бургас - европейски град, който иначе демонстрира финансова мощ в строителството и архитектурата, но не намира смисъл и енергия да построи модерно кино.

Така през последните години киноманите в 200-хилядния пристанищен град неорганизирано попаднаха в две основни групи. Едните се задоволяват цялостно с текущия репертоар в киното - матрицата, която предлага Холивуд, или със стоката в опосканите видеотеки (очевидно идва и техният край, оная кампания „купи за 3 лева“ е като някакъв предсмъртен гръч).

Другите са филмовите пирати. Може и да са нарушители на закона, но пък са напълно в час и знаят всичко ново. Признавам, заради несравнимото естетическо удоволствие в тъмния салон дълго се дърпах, но и аз вече се предадох - на „Планината Броукбек“. Не съм убедена, че ще продължи консумацията на пиратско кино, но пък и предлаганото ми в кината статукво е изнервящо. Какво от това, че съм чела за „Скрито-покрито“, „Сърцето ми спря да бие“ и т.н. - киното е основно за гледане, не за четене, нали?



Има и една нова форма, рожа на смутното ни време - дистрибутор на кино да е вестникарският пазар. Но заради хаотичното предлагане там рядко може да се разчита на качество и актуалност.

Затова с оригиналния си афиш „София Филм Фест на брега“ за бургаския киноман е нещо като тичинковия пращец за пчеличката - хем утолява апетита, хем дава „материал“, вдъхновение за други дейности.

И тази година радостта от очакването и случването на 9-дневната филмова фиеста беше на лице. За четвърти път - валсова стъпка пред общината с бургаския духов оркестър, червените карамфили на „Степа Артоа“, петминутките на проф. Георги Дюлгеров, който успя да наложи тържествен тон с папийонката и така да извади от лежерността на

обикновената прожекция всяка следваща среща, кутиите с надпис „Гласувай за филм на публиката“, награждения с „Джеймисън“...

Акцентът този път бе руско кино. Разочарованието от отпадналата „Девета рота“ бързо се разби в наличието на други 5 заглавия - „Гарпастум“, „Космосът като предчувствие“, „Първи на Луната“, „Статски съветник“ и „Бедни роднини“.

Публиката се среща и с творчеството на стилния Ким Кидок. Тръпка за качествено кино усетиха мнозина журналисти още когато Стефан Китанов обяви на пресконференция, че с „Пролет, лято, есен, зима и... пак пролет“ и „Стик №3“ прави подарък на бургазлии. Някои си спомниха, че миналата година Кита препоръча „Кучето бонбон“ и „Уиски“ и удо-

волствието преля в многочасови приказки след прожекциите.

Всъщност повечето заглавия от афиша на тазгодишния „София Филм Фест на брега“ се радваха на зрителско внимание и възторзи. Одобрение получиха както най-непопулярните кинематографии, така и мощните, представени от дебютанти. Например щатският „Аз и ти, и всички, които познаваме“ на младата Миранда Джулай, която докара усмихнати коментари, че и в Щатите могат да правят кино без гърмежи, кръв, терор и атентати. Близко 4 хиляди зрители изгледаха филмите от фестивалния афиш. Тази година зала 1 на кино „Тракия“ се пълнеше почти сто процента, а за някои ленти хората инатливо чакаха да си купят безценните листчета и да гледат правостоящи. Появи се шампион – мъж закупи над 50 билета и получи 3 правостоящи места за „Статски съветник“. И гостите бяха повече, затова внесените предвидливо допълнителни столчета и пейки често улесняваха ситуацията.

Важно е да се знае, че публиката еднакво добре възприе и игралното, и документалното кино. Това пролича още на Волевата „Зимна приказка“ (режисьорът лично представи произведението си), потвърди се и когато преди „Музиката на Истанбул“ Дюлгеров завъртя 10-минутното си филмче „Куфарът“. От спомен, свързващ скулптора Никола Станчев и актьора Велико Стоянов - Вичо, режисьорът е сътворил лиричен бургаски сюжет за един от съвременните символи на града – пластиката „Куфарът“ на бургаската гара.

Изводът – убеждението на Георги Дюлгеров, че публика се възпитава, започва да дава резултат. Помня, че двугодишните ни фестивални раздумки с него, тръгнаха от една бургаска вечер на чаша бира, се въртяха все около това – как и какъв точно модул да приложим, че да има ефект, да тръгнат и младите на кино, да научат, че не е нужно екранът да гърми и

трещи, а е възможно и тишината да говори.

Нещо повече, фестивалът заприлича на голямо семейство, в което членовете му знаят точно то място на срещата, предкусват емоцията и я чакат с отворени сетива. Интересът към програми, каталози, значки и други рекламни материали само потвърждава казаното. За някои фестивалът се превърна в начин на живот. Появиха се зрители-максималисти, имащи желание да изгледат всички филми и така да заситят целогодишния си глад за качествено кино. Крайно разнородната публика – по възраст, пол, занятие, заживя заедно и така чак до финала.

Журието на 4-ия международен „София Филм Фест на брега“ под председателството на Георги Дюлгеров реши наградата на община Бургас „Сребриста чайка“, да получи филмът на Ким Ки-док „Пролет, лято, есен, зима и... пролет“. Статуетката е дело на скулптора Никола Станчев и бе присъдена за „блестящо осъществена връзка между традиция и съвременност и за талантиливо изведената философска идея, че всички ние, живите същества и неживата природа, сме едно цяло“.

Втората „Сребриста чайка“ отиде за британския „Скъпи Франки“, който публиката определи чрез вота си за свой фаворит в лицето на режисьорката Шона Ауербах. На второ и трето място се нарешиха двете ленти на корееца Ким Ки-док „Стик №3“ и „Пролет, лято...“.

Наградите бяха връчени на официална церемония по закриването на Феста, за която пропътуваха пътя София-Бургас две коли с част от екипа на големия фестивал, водени от шефа. Той бе изненадан от кмета Костадинов с 3-литрова бутилка шампанско. Същият подарък получи и Георги Дюлгеров, който пък на прощания купон успя да разкрие други дарби – да демонстрира оригинална хореография в танците блус, танго, рок...

„Какво ще правим сега? Така бях свикнала с този ритъм – дойде ли привечер, да се отправям към киното. Силено ще ми липсват не само филмите, а и срещите с приятелки“, чух да казва зрителка в последната фестивална вечер.

Не ще и дума, Фестивалът е особен културен продукт, който се осъществява благодарение на „Арт фест“, мисионерската дейност на Китанов и Дюлгеров, гостоприемството на община Бургас и позитивната енергия на сдружение „На брега“ с неговия председател Борислав Чакринов. Хубавото е, че начинанието има вече и много приятели, които влагат в него любов и... финанси. Стегнат екип от момчета и момичета облепиха града с афиши, броиха бюлетините, организираха превода и субтитрите...

Горещо се надявам добре смазаната машина да завърти успешни обороти и догодина. Но изпитвам боязън от предстоящия ремонт на киното, който ще свие зрителната зала до 160-170 места. Те и сегашните 250 постоянно не достигаха, значи спешно трябва да се търси продуктивно решение. И още нещо – за 5-ия „София Филм Фест на брега“ си пожелавам български филми. Помня срещите от предишни издания, когато и Светослав Овчаров, и Людмил Тодоров, и Георги Тодоров – Жози, и Дочо Боджаков, и Румяна Петкова, Радослав Спасов, Силвия Пешева, Илиана Китанова, Любов Любчева, Ани Вълчанова, Параскева Джукелова, Весела Казакова, Иван Иванов, Иван Бърнев, Радивое Андрич, Давид Офек... – всички до един не куртоазно, а от сърце се радваха да усетят дишането на публиката в салона, с която после ставаха интересни дискусии. Помня и Джафар Панахи. Той дойде през 2004 г. с „Кърваво злато“ и след разходката си из старинния Несебър направи примамващо обещание – обиколил е около 40 държави, но с удоволствие ще донесе тъкмо в Бургас следващия си филм!

НИШКАТА НА ВЪОБРАЖАЕМОТО КИНО

Не може да измерите с линейка и калкулатор лачените обувки на незнаения войн. Те не са изфабрикувани с помощта на точкуваща система от побългарени „европейски“ калъпи.

Не можаха де се вместиат и в онези тоталитарни калъпи на системата, в която за наш късмет бяха родени и като малкото чудеса ни изпълваха с възторг и удивление. Преди да отлетят към неznайни светове.

Но ето че днес те се завръщат отново при нас, проправили път между нашето забравено родно минало и неznайното ни бъдеще, и току виж се оказало, че това са нашите европейски обувки, с които ще ни забележат по света.

Защото са направени от самородния корен на нашия български епос, а авторът им е сътворил за тях пространство, неподвластно на „изми“ и системи.

Може би това встъпление ще се стори на някого малко патетично, но то беше продиктувано от чувства, предизвикани от срещата ми с беседите на Рангел Вълчанов, Валери Петров и Никола Корабов, публикувани в брой 2 на списание „Кино“ от 2006г. Колко жалко, че нямах възможност да присъствам на тези срещи, но и само като текст те са изключително вълнуващи и ценни.

Браво на инициаторите от СБФД, на фондацията, финансирала проекта, както и на списание „Кино“.

Предполагам, че много колеги, както и аз, се надяваме този проект да се развие и да заеме съществено място в днешния ни професионален живот. Напри-

мер Дома на киното, кино „Одеон“, клуба на СБФД биха могли да се превърнат в средища на такива свободни ателиета, места за дискусии и срещи, където се възражда националната ни кинематографична традиция и се очертават тенденциите на съвременното ни присъствие на европейския екран.

Бих препоръчал на инициаторите идеята тази поредица да бъде издадена в отделна книга. Тя ще бъде ценно четиво не само за студенти и колеги, но и за читателя, който се интересува от кино. И тук ми се ще редакторите да помислят още веднъж върху заглавието. Не звучи ли малко школки претенциозно? Разбирам, че такава е била програмата, по която е финансиран проектът, но говоря за в бъдеще. Защото, съгласете се, колкото и да е навлязла в езика ни чуждицата „уъркшоп“, не върви да я прикачим към личността на Рангел Вълчанов, Валери Петров или Никола Корабов, едвали „артрешения“ могат да бъдат синоним на техния опит и принос в българското и световното кино.

Ето защо за себе си тук ще нарека тези срещи беседи – колкото и старомодно да се стори някому. Беседа означава, че беседвам – разговарям с някого. Има и малко мъдрост в тази дума. Беседата ти дава възможност да стоиш пред човека или учителя с онова чувство, за което Рангел Вълчанов е използвал толкова хубава дума – благопочитание – когато разказва как Форман, Немец и Менцел са стояли пред Евалд Щорм. Един гений,

който няма „Оскар“. А на всичкото отгоре е добавил и пояснение: „С най-дълбоко вътрешно въодушевление и респект към таланта му.“

И така, стоейки с благопочитание пред тези трима наши големи автори, учители и струва ми се, в днешния ни хаос, будители, ще споделям мислите и чувствата, предизвикани от техните разкази.

На първо място чувството за съвременност и духовна близост, че в контекста на днешния ден тези три опита придобиват някакво особено съвременно звучене.

От три гледни точки са изложени основните принципи на режисурата и драматургията, които се фокусират в едно направление – търсачи на истината. От „чуйте собствения си глас“ (Р. Вълчанов) през „киното трябва да мирише на истина“ (В. Петров) и „в историята аз винаги съм търсил истината“ (Н. Корабов) – ставаме свидетели на удивително явление: тази позабравена линия в нашето кино днес се оказва жива и съзвучна със съвременните явления и тенденции на световния екран. Възраждането на авторското начало, документалността, стремежът към истинност и автентичност, поставянето на въпроси, които вълнуват днес хората по света, търсенето на корените, на епичното, са все характерни белези на най-доброто, което се появи на световния екран през последното десетилетие. И се получава следният парадокс: че тези наши автори – а и не само те – се оказват професионално и духовно много по-близо до съвременния

световен екран. Но парадоксът е само на пръв поглед. Защото принципите, които те изповядват, водят началото си от една европейска традиция в киноизкуството, преминала през известни авангардни течения.

Но най-ценното е, че в тези уроци има нещо много наше, изстрадано, родено от корените на народните ни традиции. Това е впечатляващият разказ на Рангел Вълчанов за майка му, за това как я пита харесали ли са ѝ героите от филма му „На малкия остров“: „Леле майче, затова ли си учил? Как умират... ти да беше показал хората как се женят, да се кръщенеят, па да пеят песни, па да си целинат ръцете. Я това разбирам убаво. А това, че ще умрем, я това го знам. Кажете ми как да живея.“. Както казва Рангел, тези хора живеят с някакво знание за живота, без фукня – за разлика от нас, образованите.

Затова основен аспект е педагогическото значение на тези беседи – уъркшопове. Днешните студенти както никога досега са изкушени да лъжат (имам предвид в професията). Клипите, рекламата и стремежът да те забележат сред лудницата от изображения, звуци и себеподобни непрестанно ги излага на това изкушение. Да ги учиш да намерят себе си и да търсят истината в един свят на измамни послания е трудна и благородна мисия. Но без нея истинското, онова кино, което върви след живота, би било мъртво.

Да съхраняваме в себе си детското виждане – „учудването“, да слушаме своя глас, да открием своя портрет за света, да правим нещата така, че да не изглеждат нагласени, да откриваме детайлите в самия живот, да намерим адекватния на собствената си история киноизраз, да не забравяме, че истината и красото

тата са сиамски близнаци – това са все основни уроци на един и същ принцип или метод.

Друга съществена роля на тези беседи е възпитанието. То е неразделна част от професията. Остроумно и духовито, и с каква деликатност само, и тримата ни учат на собствена самопреценка, на етика и морал, на вглеждане и вслушване в живота, все неща, които рядко имат нещо общо с наградите и кариеризма.

И може би защото пред имената им не стоят научни титли, споделяният опит не прилича на лекция, а има свежестта на преживяната история и дълбочината на откровението. Защото не можеш да поучаваш без да си искрен – а те са. И разказите им всъщност са уроци за всички нас, уроци, които постоянно трябва да учим и да преговаряме, защото са изстрадани от самите тях.

В професионален план е важно да си припомним как всъщност се ражда един филм. От урока, който Рангел Вълчанов получава от своите родители, от чувството, обзело го пред тях, от открития от малкия Олег детайл в „Рицар без броня“ – „виж, виж, чичо Шаро, как са сложили топки, за да не се пързаят журналистите“. От репликата на попа зад кадър във „Вула“: „Аз бавих, за да се спечели време още да са живи, още да са заедно“.

Слава богу, в онова време не са им искали трийтмънти. Защото днешното ни кино поради това, че се превърна в проектантска организация, загуби най-ценното – спонтанността и връзката с живота.

Много са професионалните и същностни въпроси за нашата кинематографска съдба, поставени в тези три разговора.

Някои са като наследствени болести – например за актьор-

ската школа в киното ни, за звука в българския филм, за маститите автори на железни сценарии и сериали и за онези малцина като Валери Петров, които винаги следват живота.

Други са като цунами, за което метеоролозите са предупредили, но на нас все не ни се вярва, че ще ни залее.

Как да се реализират студентите тук, а и ние също?

Бих предложил всяка следваща среща от този проект да започва с упражнението „Чуй своя глас“. Нека го наречем „Методът на Рангел“. Препоръчвам го не само на студентите, но и на всички колеги, включително и на някои мастити наши творци.

Заставаме всички прави, поемаме въздух, издишваме и замръзваме пет минути в очакване да чуем собствения си глас.

Едни ще чуят гласа на Биг Брадър, други – на оперативния си работник в ДС, трети – гласа, който са плагиатствали, четвърти – гласа на жена си и т.н. Мисля, че упражнението ще бъде полезно за всички. Няма да е лесно, но с постоянство има надежда, че един ден собствените ни гласове ще станат повече... После ще го препоръчаме и на политиките, и на журналистите.

Ще ми се да завърша със съвета на Рангел Вълчанов към студентите. Да си правят „въображаемо“ кино... „Въобразявайте си, че правите кино... 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 за тях...“.

Всъщност това е най-добрият съвет. Защото, ако го нямаше въображаемото кино, нямаше да се родят и „Лачените обувки“, нали?

СВЕТОВЕН ЕКРАН

ЛАТИНОАМЕРИКАНСКО СЪРЦЕ ТУПТИ В ТУЛУЗА

Боряна Матеева

Малко хора знаят, че латиноамериканското кино има запазена територия в Европа, в „розовия град“ Тулуза в Южна Франция. Там от 1989 се провеждат ежегодни „Срещи на латиноамериканското кино“, а голямата награда е „Удар на сърцето“... Това не е фестивал със светско лустро, звезди и червен килим, а пространство за срещи между филми и хора, непринудено обменящи информация и мнения за културата на Латинска Америка, както и за политическата и социална реалност в този кипящ континент. Не случайно мястото на Срещите е във Филмотеката на Тулуза... В основата стои една Асоциация, създадена през 1989, чиято задача е да организира „Срещите“, да издава ежегодно списание „Кинематографиите на Латинска

Америка“ и да поддържа сайт – www.cinelatino.com.fr. Забележителното в случая е, че цялата операция се движи от доброволци. На доброволни начала работи и председателката на Асоциацията „Срещи на латиноамериканското кино“ Естер Сен-Дизие. В структурата само двама души са на щат и то във върховия период. Доброволците са главно студенти – дружелюбни, леко разсеяни, но всеотдайни. Те посрещат и изпращат гостите (нищо, че вместо на летището, първо ме закараха на гарата, важното е, че всичко завърши щастливо), списват вестничето, водят дискусии и импровизирани представления (осъществявани на крак в една палатка), готвят в кухнята (гостите се хранят на дълги общи маси, покрити с хартия, в голяма палатка, украсена със

знаменца, където царят веселие и добро настроение).

Тази година от 17 до 26 март беше 18-то издание на този симпатичен форум. С ръка на пулса на латиноамериканското кино европейски критици, режисьори и наблюдатели можаха, без да пресичат океана, да проследят новите тенденции в него.

Зад непретенциозната фасада на Срещите всъщност се крие една сериозна и солидна структура, която не само оглежда панорамата на различните национални кинематографии, но включва и механизми за финансиране на бъдещи проекти. Така, редом с конкурса – прожекции на първи и втори документални и късометражни филми, многото съпътстващи панорами, ретроспективите за отдаване почит на аржентинския актьор Гастон Па-



улс, на венецуелския режисьор Мигел Куриел, на парагвайския писател Аугусто Роа Бастос, „Киното и видео-произведенията на туземните народи“, важен фокус на Срещите беше инициативата „Кино в конструкция“ – форма на финансово подпомагане на авторското и независимо кино на Латиноамерика от страна на европейски професионалисти. Една ефикасна подкрепа на талантиливи млади хора при завършването на филмите им, тяхното разпространение и промоция по фестивали като Кан например...

Това, което най-общо характеризира Срещите в Тулуза, е наличието на борбен младежки дух – не само поради заразяващата жизненост на доброволците, не и поради факта, че Тулуза е вторият (след Париж) университетски град във Франция. Просто в латиноамериканската култура като цяло тече млада и силна кръв (не говорим за древното наследство на майи, инки, ацтеки), има ферментация, процесите на метизация не са се успокоили. Напоследък оттам идват най-актуалните сигнали за обновление, забелязвани по всички световни фестивали. „Новото аржентинско кино“, направило бум в края на 90-те и началото на новия век, показва, че най-простите и най-обикновени човешки истории, битието на малките хора, маргинали и аутсайдери, могат да бъдат по-искрени и по-възбуждащи и от най-зашемяващите спецеефекти на холивудската машина. Топлотата на човешките отношения спечели битката с могъщата технология. Ползвайки реализма като метод, импровизацията като стил на работа, авторския поглед като възглед за киното и независимия модел като продуцентско начало, аржентинските режисьори се наложили в чужбина и възвестиха предпоследната нова

вълна в световния киноокеан. Защото за последната, чилийската, тепърва предстои да чуем... Но да караме поред.

В Тулуза имаше няколко аржентински филма, потвърждаващи доброто ниво на тази кинематография. В тях отново се разглеждат интимистки теми в различен жанров контекст: самоубийствена депресия, довела до неочакван трагичен обрат („Самоубийците“, реж. Хуан Вийегас, 2005), нарастването на скрита агресия, избила в неконтролиран зверски акт („Бодигардът“, реж. Родриго Морено, 2005), вечния конфликт бащи-синове, проектиран в адвокатско семейство от Буенос Айрес („Семейно право“, реж. Даниел Бурман, 2005), превратностите на съдбата в живота на двама полу-братя, видени като комедия („Зарът е хвърлен“, реж. Себастиан Боренстейн, 2004). Героите са обикновени хора „на ръба на нервна криза“, разпъвани от вътрешно напрежение зад спокойната повърхност на ежедневието.

Събитието на Срещите обаче дойде откъм Чили, с обявената „експлозия на чилийското кино“. То привлича все повече внимание и в чужбина, след като се е доказало първо на собствен терен с безпрецедентен национален успех – през 2003 в салоните на Чили влизат немислимите за нас милион зрители, привлечени от „Секс с любов“ (реж. Борис Керсиа) – секскомедия „all'italiana“, с награди както в Чили, така и в Монте Карло, Майами, Уелва. Тогава именно критиките заговарят за „експлозия“... Как се стига до това? Първо е образованието – създават се много киноучилища, конкуриращи се фондове за кино от 1999, Закон за киното. Тези действия щастливо съвпадат с навлизането на цифровата технология на

снимане и мултиплексите Hoyts, позволили лесен достъп до комерсиалното разпространение. Така бързо се утвърждава ново поколение режисьори, решени да търсят оригинална себеизява. Те започват да снимат някъде от 1998 и следват познатите от времето на Френската нова вълна методи: нисък бюджет, леки мини DV камери, теми, близки до поколенческите им нагласи, импровизация в сценарий и режисура. Търсят независимост и високата степен на авторство. Старото жанрово кино е отхвърлено, без да се робува на крайни формални експерименти а ла „Догма 95“ например. Младите чилийци, въпреки че експериментират, търсят настойчиво комуникацията със зрителя. Сюжетите и изразните им средства са предизвикателни, но това не отблъсква, а привлича. Новаторство и традиция се сливат в някаква хибридна смес, различна от яростния тон на бразилското кино и от делнично-спокойния на аржентинското. Доколкото вече е оформено като явление, но едва ли вълна на световната кинокарта, то се заявява като закачливо-хитро (без да е агресивно), интелигентно, иронично. „Събота, филм в реално време“ (2003, реж. Матиас Бизе) е всъщност отключващият, според изследователите, филм за „новото чилийско кино“. Историята е изключително проста, заснета в един кадър за един час (естествено с прецизна предварителна подготовка) в стил синема-верите и носи свежестта на домашното видео. Младоженка разбира, че бъдещият ѝ съпруг си има любовница и както е с булчинската си рокля, тръгва по улиците да го търси. Камерата я следва по петите, а ефектът е трагикомичен... Режисьорът Матиас Бизе, завършил киноучилището в Сантяго, е само на 26 години, но

вече е направил и втори филм – „В леглото“ (2005, „Златна шпага“, Валядолид, 2005), където продължава експериментите си с формата, време-пространството и драматургията. От екстериор се е прехвърлил в интериор – в затвореното пространство на една мотелска стая. Вместо за час, действието се развива за една нощ. Млад мъж и млада жена, напълно непознати, се отдават на страстна сексуална авантюра, по време на която всеки крие истинската си самоличност, играе роли, докато стигне до откроявана близост и изповедност. Ужасно рискован сюжет (почти през цялото време актьорите са голи), отстояван с деликатност и вкус, без капка вулгарност и ексцесии, с дозиран еротизъм и поразителна естественост на актьорското присъствие – ролята на момичето е била специално написана за младата Бланка Левин. Двама души, едно легло и бездната от проблеми наоколо, които те за една нощ забравят, за да се върнат към тях променени и може би пораснали. „В леглото“ закономерно прибра наградата на публиката на 18-то издание на „Срещите на Латиноамериканското кино“ в Тулуза, 2006 и може да бъде разгледан като пример за модела на „новото чилийско кино“ – необичайна ситуация, която държи здраво зрителското внимание. Герои без ясно очертан социален контур, оставени на самите себе си, блуждаещи и търсещи сигурност в чувствата и мимолетния човешки контакт. Непредубедено, деликатно изследване на интимността, загатване на проблемите без директно експониране и крайности... Конфликти – психологически и сантиментални – с партньорите, със семейството, с една враждебна и сурова пост-тоталитарната среда.

„Скоби“ (Чили, 2005) на съв-

сем младите режисьори Франсиска Швейцер и Пабло Солис продължава тези търсения, но внася и различия. Млада двойка е в криза. Връзката им е пред разпадане и те решават да се разделят за седмица. По време на пробния период невротичният Камило среща едно особено момиче, поразяващо с ексцентричността и жизнеността си, което се радва на съществуването, рее се като птичка божия, не признава условности и ограничения. Между тях се ражда приятелство до момента, в който момичето изчезва и Камило разбира, че с неговата доверчивост е злоупотребил стар коцкар. Открива я неконтактна в психиатрична клиника... Приятелката му се връща, но той вече не е същият истеричен ревнивец. Режисьорите безгрижно преминават от естетиката на видеоклипа към класически музикални изпълнения. Бързият монтаж съжителства с дълги психологически сцени. Въобще доминира свободната структура – в разказ и визия, в афишираната импровизация. Резултатът е забавен и сериозен филм, от млади за млади, направен с лекота и някаква прелестна небрежност. Социалните конфликти се усещат, без да се експонират специално.

Този комплекс от теми и конфликти може да бъде открит и в „Светото семейство“ (2005) – първият филм на Себастиан Кампос, който заслужено получи Голямата награда „Удар на сърцето“ и Наградата на ФИПРЕССИ в Тулуза, 2006. Тук обаче художествената задача е по-амбициозна и по-сложна, защото използва Християнската символика. Историята трае три дни, заснета е за три и половина, а материалът е монтиран за 10 месеца. Сценарият е бил 10 странички без диалог. Режисурата разчита на импровизацията и актьорската все-

отдайност. Камерата е от ръка и следи интимно персонажите. Отново, като при Матиас Бизе, имаме единство на време, място и действие: Велики Четвъртък, Разпети петък, Велика събота и Възкресение; луксозна вила на брега на океана; разпад и конфликти в едно семейство. Историята отново е проста: семейството на известен архитект решава да празнува Великден на вилата. Синът довежда приятелката си – ексцентрична кандидат-актриса, наркозависима. Майката отива при приятелка. Остават бащата, момчето и момичето. Младешите от съседните вили правят оргия на плажа, след която бащата отнема приятелката на сина си. Момчето, безволево и объркано, открива истинската любов при момиче от съседна вила. Момичето е също ексцентричка – избрало е да не говори. На връх Великден, опустошени, но пречистени, младите напускат. Действията на цялата компания и в частност в семейството на архитекта са в остро-ироничен (но не богохулен) контраст с поведението на „светото семейство“... Тонът не е жлъчно-изпепеляващ като при Бунюел, но има заявка за сериозно социално-нравствено обобщение. Разпятието, кръстните мъки, възкресението са контрастно преобърнати и „модернизирани“, но са пак човешки мъки, родени от отчуждение, лицемерие и свирепи поколенчески конфликти. След свалянето на маските идва изстраждането на истината, изборът за бъдещето в ценностната скала. Въпреки всичко героят постига своето малко, интимно възкресение. В този, като и във всички чилийски филми в Тулуза, поразява органичното актьорско поведение, свидетелство за пълно доверие и единомислие в екипа. Впечатлява и овладяването на професията от толкова млади

хора, и невероятното умение да съчетаят и примирят авангарден и класически изказ, експериментален и комерсиален подход, локалното си виждане и универсалните истини.

Подобно умение демонстрира и Гонсало Хустиниано в „В-Нару“ (Чили/Испания/Венецуела, 2003). Филмът е решен в класически реалистичен стил, ползва схемата на филма на/за пътуването, но акцентът е върху ексцентричното и нестандартно поведение на едно 15-годишно селско девойче. Загатват се отново конфликтите бащи-деца, страхът от бъдещето, акцентира се отново върху правенето на ценностен избор. Кати, момиче от затътеното село, чака завръщането на баща си от затвора. И понеже той не идва, тя заминава да го търси. Напуска семейството си и изпълнена с решимост, горчивина и гняв, тръгва по пътищата на Чили. Социалните наблюдения на режисурата са точни и въздействащи, но основният успех идва от мощното присъствие на непрофесионалната актриса, тогава ученичка, Мануела Мартели. Филмът има отличия от Берлин, Хавана и наградата „За културно различие“ от фестивала в Буенос Айрес, 2004.

И още един филм от чилийска-

та вълна: „Дава се под наем“ – 2005, реж. Алберто Фугует, в който героят също е заставен да направи ценностен избор и предпочита истинската реализация. Историята: млад композитор, емигрирал през 80-те в САЩ, се връща в родното Чили и се оказва на кръстопът. Налага му се да работи като агент на недвижими имоти, за да се издържа, но накрая избира да се върне към призванието си и да преоткрие музиката...

Всички тези филми са белязани от субективна, авторска визия, поднесена свободно, без радикално късане с традициите, но с небрежна елегантност и симпатично хашлашки привкус. Правят ги млади хора и героите им са млади, „ексцентрични и изобретателни“, в конфликт с по-старото поколение, оспорващи статуквото, пост-тоталитарната чилийска действителност, но успяващи да преодолеят противоречията без агресия.

А що се отнася до понятия като „нова вълна“ и „ново кино“, по традиция самите участници обикновено реагират с отрицание. Един от най-ярките представители на чилийското кино за момента – Себастиан Кампос (на 31 години), смята, че тези определения отпращат повече към

минали събития, че възходът на чилийското кино днес дава „знак за жизненост“, но е рано да се раздува. Според него не става дума за движение – защото няма манифест – а просто има заявено желание да се правят „лични филми“. Опасенията му са да не би младите да се вземат много на сериозно и да почнат да се съобразяват прекалено с фестивалите. „Хоризонтът, към който трябва да се стремим всеки филм, е докосването преди всичко до собствената култура“ – изповядва режисьорът. Не подражание на чуждите открития, а съзнанието за мисия, съзнанието, че си призван да показваш невидимите връзки, измерения и конфликти на живота като посочваш и начини за духовното оцеляване – в случая чрез ценностния избор. Тогава историите не са просто екзотични, а стават интересни навсякъде по света и прескачат в „универсалното“.

Просто било, само дето нашето българско кино така и не можа да образува друга „нова вълна“ след онази, фатално закъснялата от 1989, надигнала се вяло 30 години след прословутата Френска. Нищо, ние на българския бряг продължаваме да чакаме и ще чакаме докато се появи и ни помете...

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.softspravka.com

МЛАДИ И ТАЛАНТЛИВИ – НАКЪДЕ ОТИВАТЕ

Олга Маркова

53-ТИ БЕЛГРАДСКИ ФЕСТИВАЛ НА ДОКУМЕНТАЛНОТО И КЪСОМЕТРАЖНОТО КИНО

Онова, с което ще се запомни тазгодишният Белградски фестивал на документалния и късометражния филм, е девизът на форума (един от най-старите в Европа) – „Dokle idefe?“ („Накъде отивате?“). А сърбите имат традиция в умелото дефиниране на основната насока на съвременните творчески търсения. Да си припомним миналогодишния надслов: „И животът е кратка форма“. Толкова точно бе измислен, че не може да се забрави...

На официалното закриване, при раздаването на наградите, на сцената се появиха много студенти. Техните емоционални реакции и артистични „изстъпления“, с които не бе свикнал този форум, предизвикаха взрив от аплаузи и у публиката. Неслучайно със Златен медал и 1000 Евро бе удостоен тъкмо Белградският факултет за драматично изкуство.

В игралната състезателна програма твърде интересен според мен бе студентският дебют „Мирис на формалин“ на режисьора Владимир Петрович. Среднощната история на двама пияни, търсещи разбиране и топло убежище, е изградена увлекателно, с отлични актьорски изпълнения, извикващи усмивка, съпричастие и същевременно размисъл за живота и смъртта. Тя завършва в моргата, където се

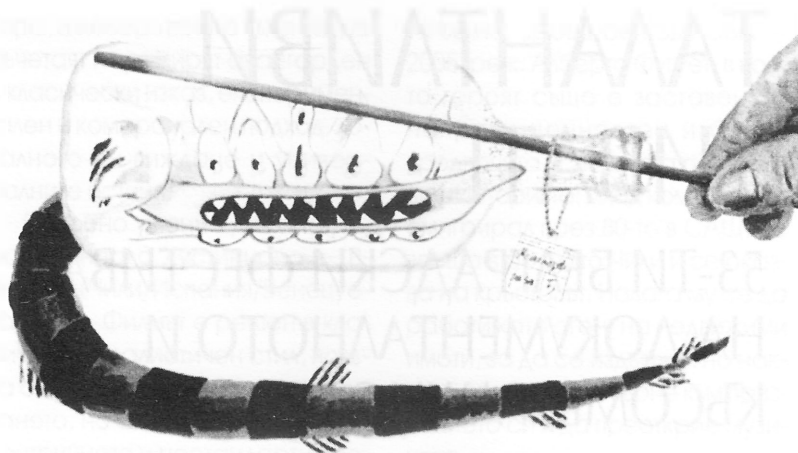
намира офисът на единия герой! Подобен размисъл събуждат и други студентски филми: „Събуди се“ на Марина Радмилач проследява един ден от живота на момиче-инвалид, което не се примирява със съдбата си, и „Точка“ на Александар Янкович – абсурдистка драма за млад скулптор, който по парадоксален начин, опитвайки се да се самоубие, успява да отстрани тумора от главата си. Екзистенциалните проблеми, към които се насочва най-младото поколение в киното, както и тяхното решение, показват зрялост, неприсъща на възрастта му.

Възторжено бе посрещнат филмът „Любовта е...“ на Иван Тонев, представящ България в международния документален конкурс, където също преобладаваха творби на млади режисьори. 29-минутният филм предизвика дълги коментари и изненада зрителите с уникалния си сюжет и герои. Покори ги със своя артистизъм, колорит и органично звучене. За съжаление не получи награда. Затова пък разточената 80-минути испанска творба „Домът на моята баба“, разкриваща взаимоотношенията между 75-годишна жена и нейната 6-годишна внучка, се изчерпва като смисъл още в първата половина екранно време. Пренебрегнат бе и чудесният ирански филм „Инана“ на Судабе

Можавери. Тук в три поетични епизода, заснети с много вкус и чувствителна камера, се разкрива съдбата на една иранка, чиято история много напомня стария мит за богиня Инана в древна Месопотамия – символ на живот, любов и плодовитост.

Събитие в националната анимационна програма бе артистичният и духовит филм с научно-популярен сюжет „Метаморфоза“, удостоен с „Гран при“, на режисьора Растко Чирич. Този своеобразен „наръчник“ за култивирането на метаморфозата, за сложните радикални промени в природата и животинския свят е изграден лаконично и с ведро чувство за хумор. В същата програма се откриха още две произведения на млади авторки: „Наивна приказка“ на Мария Мланович Лазаревски – за търсенето на изгубения рай, и „Принцеса на стената“ на Ива Чирич – за творението, което след като се появява на бял свят, увлича по пътя си и своя създател.

Сред чуждата колекция от анимационни творби с оригинално мислене и авангардна технология се откриха „Райски град“ (златен медал) на младата френска режисьорка Жил Дени, и американската „Вентилаторът и цветето“ на известния аниматор от Ню Йорк Бил Плимптън. В първата приключенията на млада



„Метаморфоза“, режисьор Растко Чирич

японка из Лондон и из подводния свят са представени с комбинирана техника между актьорска игра и 2D компютърна анимация. А във втората, удостоена със „Златна plaketa“ за най-добър филм в международната програма, любовният романс между вентилатор и цвете създава феерична, магическа атмосфера.

Младите режисьори преобладаваха и в националния конкурс за документално кино, включващ 20 произведения. Той бе открит с филм на студент (втора година телевизионна режисура) „Проф...“ на Дарко Сокович. Той акцентира върху изключително важния проблем за „отговор-

ността на обществото и всички нас към онези, които са ни направили такива, каквито сме“. Значителна част от филмите в тази програма разкриват съдби и характери на наши съвременници – често емигранти и в чужбина, и в собствената си родина; лутащи се в кръговрата на икономическите и социалните процеси на днешна Европа. От една страна тези хора са загубили устоите си за живот, на които са разчитали десетилетия наред (често и домовете си поради войни, бомбардировки, преселения и т.н.), от друга се стремят се трескаво към Европа, а тя безцеремонно затваря вра-

ти пред тях. Най-ярки в това отношение са „Европа – следващата врата“, удостоен със „Златна plaketa“ на Белград в националния конкурс, и „Къде е бил Кенеди две години?“ – и двата на утвърдения през годините режисьор от Нови Сад Желимир Жилник. Някак естествено, по балкански, героите на следващите филми заместват в съзнанието си бедността с илюзията, че ще открият злато, макар и в отдавна изпразнените мини в Бор и Майданпек – едни от най-големите на Стария континент („Реквием за мината“ на Петар Лалович) или в земята („Търсачи“ на младите Душан Войводич и Милина Тришич).

Измежду осемте кратки игрални филма със своята деликатно изградена атмосфера и национален дух се открии грузинската творба „Моята първа любов“. В нея известният грузински актьор и режисьор Йозеб Джашвилиани ни прави съпричастни на всекидневието в една пекарна и на приятелските взаимоотношения между майстора-пекар и младия му помощник, влюбен в своя съученичка, за да ни убеди, че все пак любовта прави чудеса. Такива чудеса гледахме някога в толкова грузински произведения! А те се отличаваха и с достойнството на героите си – основно качество в националния им характер.

Преобладаващият брой филми на младите с техните съвременни търсения в 53-тото издание на Белградския фестивал на документалното и късометражното кино (показал 223 филма в международната програма и 124 в националната) е доказателство както за бъдещото развитие на форума, така и за израстването на ново поколение екранни творци.

„Любовни писма от гетския затвор“, режисьор Давид Кинзела



Преди 5 години, в средата на април 2001, във Висбаден – столица на немската провинция Хесен, се роди един нов фестивал с емблематичното название *goEast* и с подчертана политическа, културна и кинематографична ориентация към страните от Централна и Източна Европа, или казано по-четливо – към посткомунистическото кино на бившия социалистически блок. Идеята бе на Немския филмов институт във Франкфурт (създаден още през 1949 г. именно във Висбаден) и след огромна подготвителна работа бе осъществено първото респектиращо издание, подсказало благоприятни прогнози за утвърждаването му като годишен форум на новото източноевропейско кино. През изминалите години *goEast* действително успя да намери облика си, определено влезе в календара на европейските филмови събития, привлече очевиден интерес към киното от споменатите страни и не е пресилено да се каже, че в някаква степен дори подпомага процеса на тяхното присъединяване към Европейския съюз.

Впрочем, интересът на запада към процесите на изток никак не е случаен през всички години след падането на Стената. Немският филмов институт е организиран и преди фестивала редица национални панорами и филмови седмици, обиколили много градове в Германия. Появата и утвърждаването на *goEast* е допълнителна илюстрация за развитието на този интерес в новия период на интеграция със Запада. Затова фестивалът получава сериозна подкрепа не само от общината във Висбаден и провинциалното правителство, но и от най-авторитетни федерални институции в областта на културата, медиите и външните връзки. Това е само детайл, но и показателен знак за вниманието към

goEast В КАЛЕНДАРА НА УТВЪРДЕНИ ФИЛМОВИ СЪБИТИЯ



Божидар Манов

събитието и неговото място в цялостното отношение към бъдещето на Източна Европа. Разбира се, като всяка културна проява в страна с утвърдена пазарна икономика, *goEast* не минава без обичайните спонсори от бизнес-средите. Ръка му подават силни компании като „Шкода Ауто“, банковата фондация BNF, телевизионният канал 3SAT и редица други неправителствени организации, които традиционно подкрепят изкуството. Така отново през април 2006 Висбаден за шести път стана „столица“ на ки-

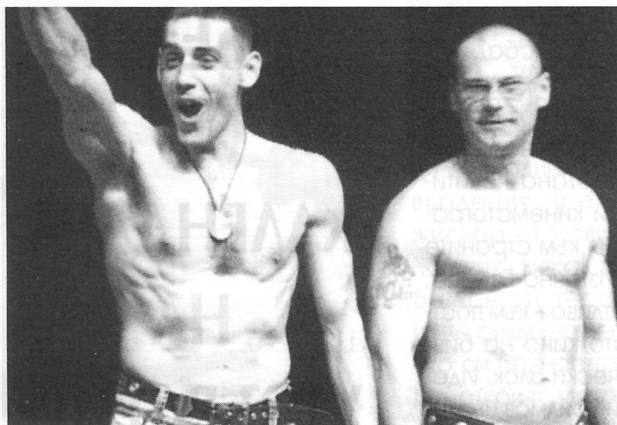
ното от централно- и източноевропейските страни.

Заявената програмна идея на фестивала естествено очерта широк кръг проблеми от политическата, социална и хуманитарна тематика, а в нея селекционерите са потърсили аргументи за националната идентичност на източноевропейските народи, за онаследените конфликти и новородени кризи в региона, за изпитанията на обществото в преход и за съдбата на отделния човек. От друга страна желанието е да се открие, пресее и подкрепи най-същественото и най-перспективното от игралната и документална продукция в националните кинематографии на тези страни и така да се даде още един шанс за тяхното оцеляване и забелязване на външния пазар.

Програмата на *goEast* 2006 предложи повече от 150 филма от 17 страни в широкия посткомунистически регион от Полша и Чехия до Грузия и Казахстан. Така фестивалът прекрачи условните си географски граници (Централна и Източна Европа), но затова пък разшири проблемния си хоризонт към нови идейно-тематични меридиани на изток. А по този начин редом с някои вече известни и награждавани фестивални заглавия („Гърбавица“, Босна и Херцеговина, реж. Ясмил Жбанич; „Статски съветник“, Русия, реж. Филип Янковски) на екрана във Висбаден се появиха амбициозни и добри филми от превъзмогнали кризата малки кинематографии с оправдани творчески и културни амбиции.

В наложената вече традиционна конкурсна селекция от 10 игрални и 6 документални филма тази година главните отличия – статуетката „Златна лилия“ (плюс чек за 10 хил. евро) спечелиха съответно грузинският филм „Тбилиси, Тбилиси“ на реж. Леван

Закарешвили и хърватската лента „С лице към деня“ на реж. Ивона Джука. Игралният победител се наложи главно с артистичните качества на разказа за едно изгубило илюзии си поколение, което преживява хаоса на промените, срива на обичайните човешки ценности и разпада на личността през последното десетилетие на социални и политически размествания. Филмът е едва втори в биографията на вече 53-годишния режисьор и очевидно е болезнено изстрадана авторска тема, за щастие успешно изведена до убедителен екранен разказ. Не случайно само месец по-късно „Тбилиси, Тбилиси“ бе признат за най-добър филм на страните от ОНД и Прибалтика (т.е. бившите съветски републики) в класацията за руските награди *Ника 2006*. А младата хърватска документалистка Ивона Джука предлага изключително интересно наблюдение върху психологията на обитателите в един мъжки затвор, които чрез самодейната постановка на Шекспировата комедия „Сън в лятна нощ“ не само откриват и разбират себе си, но за пръв път осмислят съдбата си в нашия сложен свят. В игралната програма се открииха още познатият и у нас втори филм на Алексей Герман-син „Гарпастум“ (награда за режисура, също дублирана по-късно в Русия с *Ника 2006*), „Смъртта на г-н Лазареску“ (Румъния, реж. Кристи Пую) и новата чешко-словашка лента „Слънчевият град“ на реж. Мартин Шулик (наградата на ФИПРЕССИ). Като прибавим и нашето участие с „Лейди Зи“ на Георги Дюлгеров (за първи път имаме игрален филм във Висбаден!), очевидно е, че селекцията е заложила на силни, проверени заглавия, успешно триумфирали на други евро-



„С лице към деня“,
режисьор Ивона Джука

„Тбилиси, Тбилиси“,
режисьор Леван Закарешвили



пейски фестивали. Това е добър подход, но *goEast* вече има достатъчно биография и самочувствие, така че би могъл да помисли за увеличаване на конкурсната програма с още няколко премиерни ленти, които да излъчат нови бъдещи източноевропейски хитове. По симетрия това се отнася и за документалната селекция, където състезателните заглавия могат да станат поне 10, защото в страните от региона има значително производство на такива качествени филми, които много вярно отразяват ситуацията и процесите в новите европейски демокрации. Тук българското участие беше с „Нашите деца“ на Петър Попзлатев, но останахме без награда, след като 2 последователни години тя беше „запазена“ за филмите на Стефан Командарев „Хляб над

оградата“ (2003) и „Азбука на надеждата“ (2004).

Очертавайки общата картина на 6-ия Висбаденски фестивал, не бива да пропуснем неговия традиционен симпозиум, организиран и ръководен както винаги досега от авторитетния кинотеоретик и историк Ханс-Йоаким Шлегел – този път на актуалната тема за новия „мейнстрим“ в руското кино. А в много любопитния и перспективен форум на студентското кино 2006 бяха представени киноучилища от Русия, Чехия и Германия.

Така *goEast* маркира успешно началото на втората си „петиетка“ върху европейската фестивална карта и вече уверено потвърди рейтинга си на събитие, което не трябва да се пропуска.

МЕЧТА, НАРИЧАНА ЖЕЛАНИЕ



Моника Белучи – журналистическа съблазън

Всички мъже са в краката ѝ. Във филма „Колко ме обичаш“ на режисьора Бертран Блие Моника е разтърсващо красива. До толкова, че жените, обсебени от мисълта за проблеми с килограмите, може би ще проумеят, че не е нужно да си кожа и кости, за да спечелиш един мъж. С питчни форми, сладострастна в голите сцени, Моника се превъплъщава в ролята на проститутка... или по-скоро пресъздава идеята за жена, наричана желание. Актрисата има жилища в Лондон, Италия, САЩ и вече не знае къде точно обитава. Тя е номад, който не може да каже „не“ на един добър сценарий и в момента живее в ритма на три филма годишно.

Как успяхте да изиграте толкова еротична роля само три месеца след раждането на бебето?

И аз се питам. Бертран Блие ми предложи ролята, когато бях бременна. Беше ме гледал в „Необратимо“ и дойде при мен с прекрасен подарък – сценарий, на-

писан специално за мен. Почувствах се трогната, поласкана и дори авантюристка. И казах „да“. Не можех да си представя колко е разтърсващо и как се променя всичко, когато даваш живот. Ставаш друг човек: емоционално, психологически и физически. Питаш се: „Какво бях преди? Нищо! Каква полза имаше от мен?“ Това е съвсем различно преживяване, събитието на цялото ми съществуване. Когато дойде моментът за снимките, си казах: „Истинска лудост е, че прие този ангажимент, сега какво ще правиш?“ Но тази моя „пищна плът“ ме направи еуфорична, дръзка и по-великодушна. Бюстът ми беше огромен, нали? – бедрата също, но имах и любовта в сърцето, с две думи всичко, което беше необходимо за ролята...

Еротична гърд, майчина гърд...

Преминването от едното усещане в другото едва ли е лесно.

Именно в този случай трябва да умееш да играеш, да умееш да си вършиш работата. Вярно е, че

след раждането, макар да е преживяно като празник, мислиш за всичко друго, но не и за сексуално привличане. Откриваш майчинството, което е друга форма на любов. Толкова си далеч от желанието и от съблазняването... макар не винаги да го отхвърляш. Чувствеността се изживява чрез връзката с детето. Превръща се в защита, нещо свършено различно от предизвикателството. В този момент направо сияех и именно това излъчване исках да вложа в образа. В крайна сметка достатъчно беше да даваш. Да дадеш живот, да се отдадеш на образа: желанието е едно и също. Важното е да бъдеш щедър.

И проститутката, чиято роля играете, е такава. У нея няма агресивност. Това нов тип проститутка ли е?

Преди всичко тя е жена, но и в известна степен „проститутка“, като всички жени, които искат да съблазняват. Бертран Блие е създавал един въображаем образ, ироничен, парадоксален. Някак-

ва смесица от всички прояви на женствеността, нещо между образите на Фелини и тези от комиксите на Манара. Сексът, парите, майчинското излъчване – всичко това се смесва в мъжкото въображение. Но ако в началото тя казва: „Колко?“, накрая казва: „Обичам те.“ Това е мечтата на всички проститутки и на всички жени. Всъщност тя е проститутка, достойна за уважение...

Заради работата ви Вие и съпругът Ви, актьорът Венсан Касел, често сте разделени и сте дали един от друг...

Винаги сме живели по този начин и се справяме добре. Освен това не съм убедена, че едно домашно огнище, където се прибирате всяка вечер и където цари еднообразие, е подходящо за характерите ни, още по-малко за работата ни, която е нашата обща страст. Но когато единият липсва на другия, можем да мечтаем за миговете, които ще прекараме заедно.

Писателката Елиет Абекасис и актрисата Брук Шийлдс разказват в две различни книги за травматичните разстройства, причинени от раждането и пост-родилната депресия. Каква е тайната на вашето щастие?

Любовта: тази, която получаваш от детето си и онази, която споделяш с един мъж. Но може би е необходимо и да съумееш да избереш подходящия момент. Аз исках това дете. То се появи когато го исках. Вече бях преживяла много в личния и в професионалния си живот и се чувствах достатъчно успяла. Не усещах празноти, не изпитвах съмнения, не бях обзета от някакво лично преследване. Бях готова да станa майка. Но не мисля, че майчинството е задължителна стъпка за всяка жена. Не съм от онези, които искат дете на всяка цена. Разбирам жените, които правят друг избор. Да създадеш дете е като да извървиш някакъв свой път.

Вие позирахте бременна в протест на закон, който в Италия забранява изкуственото оплождаване. Значи за вас това е битка, на която много държите?

Да. Поради религиозни и политически причини, в Италия замразяването на ембриони все още е забранено. Нелепо е, защото прави невъзможно оказването на помощ на жени, които искат да имат деца. Естествено че в голяма степен засяга жените, които нямат достатъчно средства, за да отидат в чужбина. Това е дребнаво и несправедливо. Аз имах късмет да зачена дете по естествен път, но исках да направя нещо за жените, които се борят, за да заченат. Исках да изразя бунта си по свой собствен начин. Ако да бъдеш известен може да направи така, че да те чуят, когато разумът и сърцето не успяват, още по-добре.

Моника затваря очи и се потапя в мечтата си...

По материали от чуждия печат



Аспекти на Героя в киното

Марин Дамянов

Нека се спрем на още една важна особеност на Героя: ако „Непобедимият войн“ все пак бъде победен, то това не може да стане в честен бой, в открит сблъсък, а подло, задкулисно. Зад всеки победен Герой се изправя поне един **предател**.

Нека видим как е решен проблемът с предателството в драматургията на някои филми.

В „Спасяването на редник Райън“ (Saving Private Ryan – САЩ 1998; реж. Стивън Спилбърг) капитан Милър (Том Хенкс) например е убит не от случаен куршум, а от германски войник, когото той преди това е пуснал „на честна дума“, разбирай – от предател. Искам да отбележа, че освен в капитан Милър, Спилбърг ловко и почти незабележимо интегрира елементи от архетипа на Непобедимия войн в самия редник Райън (Мат Деймън).

В „Страстите Христови“ Исус бива подло предаден и екзекутиран; смъртта му, предхождана от унизителни изтезания, е мъченическа. По същия начин – поради подло предателство, Героят в „Смело сърце“ е заловен, изтезаван и умира от мъченическа смърт.

В „Гладиатор“ Героят два пъти се среща с подлостта и предателството: веднъж в началото на филма и втори път – на финала, когато бива изправен да се бие със злия император Комод. За да го лиши от свръхчовешката му сила, преди боя Комод подло нанася смъртоносна рана на Максимус (Ръсел Кроу).

От цитираните дотук филми се остава с впечатлението, че архетипът на Героя се проявява почти единствено в битка с врага. Всъщност този архетип е много по-обхватен. Всеки, който е достигнал ненадминато съвършенство в дадена

област и е почитан от околните, придобива ореола на мана-личност и следователно възплава разглеждания архетип.

Така в „Амадеус“ ние виждаме ненадминатото майсторство на Моцарт – той свири виртуозно дори надолу с главата. Главният персонаж притежава редица от основните характеристики на Героя. В „Амадеус“ Моцарт (Том Хълмз) остава ненадминат, „непобедим“ в музикалното творчество, но бива подло отровен от завистливи и бездарен Салиери (Ф. Мъри Ейбрахам).

В „Аспарух“ и „681 – Величието на хана“ младият хан (Стойко Пеев) се сблъсква със съпротивата и подлостта на своя върховен жрец, но успява да се пребори с предателите – вътрешните си врагове.

„Леон“ бива предаден от единствения си близък човек – своя работодател.

В „Жана Д'Арк“ Орлеанската дева бива подло предадена от „своя“ крал и екзекутирана на клата, а смъртта ѝ е мъченическа.

С предателство се сблъсква и Героят и във „Враг пред портата“.

„Пробуждането“ на архетипа на героя често е важен драматургичен похват. Тъй като архетипът на Героя (както всички архетипи на колективното несъзнавано) е надперсонален, за да получи конкретен образ, той трябва да се възлети в даден персонаж. За тази цел персонажът трябва да надрасне собствената си индивидуалност, да позволи на архетипния модел да „се пробуди“ в него.

Особено ярко това пробуждане ни е показано във филми като „Мръсната дузина“ (The dirty dozen – Великобритания 1966; реж. Робърт Олдрич). През 1944 майор Рийсман получава задачата да формира

елитна военна част от 12 осъдени за тежки престъпления. Майорът успява да пробуди у почти всеки един от тях архетипа на Героя, в частност на Непобедимия войн. Персонажите преживяват своеобразна инициация, събуждат у себе си чувството за дълг и за чест, някои от тях загиват, а други изпълняват задачата. Филмът е толкова печеливш, че след него следват няколко продължения, за съжаление много по-слаби.

„Ролър бол“ (Roller Ball – САЩ 1975; реж. Норман Джуисън; фантастичен) ни отвежда в Хюстън през 2018 год. Най-големият проблем на човечеството изглежда е решен: ненужната агресия се пренасочва и проектира върху играчите на жестока игра – хибрид между гладиаторски бой и игра с топка. Но играта ражда своя герой – Джонатан (Джеймс Каан), когото критиката оприличава с модерен Спартак. Един психологически верен филм; със заложен в него идеи, към които нашето общество като че ли постепенно се приближава. Героите на съвременността често са спортисти – например звезди на футбола, на бокса, на „Формула-1“. Един свят, който – ако няма истински герои – ги измисля. Но от тях се очаква да поемат социалната си функция.

В „Рамбо“ (First Blood – САЩ 1982; реж. Тед Кочев; екшън с драматургични елементи на уестърн) ветеранът от Виетнам Джон Рамбо (Силвестър Сталоун) е отчаян и в постоянна екзистенциална криза. Когато се опитва да посети свой боен другар в малко градче, шерифът го арестува без причина, само защото Рамбо му изглежда съмнителен, и издевателства над него. Реципиентът остава с впечатление-

то, че това е един град, обсебен от силите на злото. Рамбо успява да избяга в гората, а както знаем, Непобедимият воин черпи силите си от природата (Майката Земя). Постепенно срещу героя се изправя цялата полиция и войска на града. В този филм драматургията на военния екшън е обединена с тази на уестърна – Рамбо сам, без помощници, идва от никъде в града, където побеждава силите на злото и възстановява справедливостта. Заразлика от едноименния роман, във филма, наречен „Първа кръв“ или „Рамбо-1“, героят остава жив. В последствие се оказва, че това е с цел да се осигурят две продължения – „Рамбо-2“ и „Рамбо-3“. За съжаление, продълженията не почиват върху сериозна драматургия, освен схемата на архетиповия Герой. Можем да разглеждаме продълженията като своеобразно доказателство, че архетипът на героя може да послужи и като основа за слаби филми. Но и твърде семпливи продължения имат огромен зрителски успех сред непретенциозната публика. Веднъж създаден, Героят притежава известна самостоятелна магнетичност, чрез която успява да задържи зрителското внимание. Същото явление се наблюдава и при българския филм „Капитан Петко Войвода“. Един непретенциозен сериал накара и децата да запяят песента на Петко войвода (Васил Михайлов)... А още по-отдавна сме наблюдавали същото и в „На всеки километър“.

Един от филмите, в които „пробуждането“ на архетипа на Героя специално се тематизира в контекста на съвременния свят, е „Шофьор на такси“ (Taxi Driver – САЩ 1975; реж. Мартин Скорсезе). Във филма Травис Бикъл (Робърт де Ниро) е шофьор на такси в Ню Йорк, ветеран от Виетнам, загубил цел и смисъл на живота си след края на войната. Нощем кара такси, а дните си прекарва в порнокино в полуосъзнато живуркане. Когато среща Бетси (Сибил Шепърд), изглежда, че в празния му живот се появява надежда за любов и смисъл. Но скоро тя прекъсва контакта с него. Травис потъва в дълбока душевна кри-

за, лута се из лабиринтите на собственото си несъзнавано и по някакъв свой начин открива архетипа на Героя – воин. Той се обръща към себе си, загубва интерес към външния свят. Купува си три пистолета, обръсва главата си и търси мястото и начина да се изяви като герой. Той се колебае дали да застреля политик, а след това неочаквано решава да „спаси“ една малолетна проститутка (Джоди Фостър), която всъщност не желае да бъде спасявана. Травис си организира „героична битка“ със сутеньор (Харви Кайтел), охранител и ченге, които всъщност нямат никакво желание да се бият с него. Застрелва и тримата, а когато идват полицаите, с недвусмислен жест показва, че иска да се самоубие. Следва неочакван драматургичен обрат – американските медии обявяват Травис за Героя-Спасител. Малолетната проститутка бива върната на родителите ѝ. След известно време, на финала, виждаме Травис, който отново си е пуснал коса, оставил е в миналото си „Героя“ и се е превърнал в същия семпъл и обикновен човек. Филмът е номиниран за четири Оскара и получава Златна палма в Кан. По свой начин това е филм за архетипа на Героя, но особеното е, че Травис не е Героят, той е един празен човек, който позволява за момент величествения архетип да го понесе на крилата си. Но не задълго. По свой път Травис разбира, че древният архетип на Героя в притегателния образ на Воин и Спасител няма място в нашето всекидневие.

Във „Враг пред портата“ младият руснак (Джед Лоу) влиза в архетипа на Героя не по собствена воля и следвайки вътрешното си развитие, а защото политиките и идеолозите искат от него именно да „изиграе“ ролята – да се въплъти в Непобедимия воин, с цел да активира несъзнавани психични механизми на съветските войници от Червената армия, да им вдъхне надежда и по този начин неимоверно да повиши техния боен дух.

За да се изгради драматургически пълноценен персонаж, не е

достатъчно той да следва характеристиките на архетипа. Героят става сложен и убедителен образ, когато към архетипните особености се присъединят чисто човешки качества, които обаче не обезсилват архетипа. **Подчертаването на човешкото** в героя е важен драматургичен похват, от който често зависи художествената стойност на персонажа.

Например Лоурънс Арабски („Лоурънс Арабски“ Великобритания 1962; реж. Дейвид Линн, в ролята Питър О'Тул) бива малтретиран в турски затвор – и както ни е намекнато по английски, подложен на сексуално насилие... От това събитие ореолът на „Непобедимия воин“ за момент губи от блясъка си, но Лоурънс, след като изживява криза, разбира, че е човек като всички останали, и с това става по-симпатичен. С особено майсторски „дълбинен сондаж“ е замислен и изпълнен епизодът, в който Лоурънс Арабски по необходимост убива свой сътрудник. Като следствие от това арабинът Али смята, че протагонистът е разстроен, защото е убил човек от своето обкръжение. Съвършено неочаквано Лоурънс Арабски обяснява: разстроен е от това, че му е харесало да убие човек. Т.е. героят е ужасен от бездната, която е открил в собствената си душа. Благодарение на подобни драматургични ходове Героят не става по-малко герой, а напротив – запазвайки архетипния си характер, става дълбок и пълнокръвен образ.

Не по-малко впечатляващо е показана Сянката на несъмнено великия писател Ърнест Хемингуей (Крис О'Донъл) във филма „Любов и война“ (реж. сър Ричард Атънбъро). В края на Първата световна война 18-годишният Ърнест Хемингуей доброволно се записва като санитар и заминава на фронта. Бива тежко ранен и попада в болница, където се влюбва в осем години по-старата от него Агнес фон Куровски. Любовната история между двамата е описана от Агнес в нейния „Дневник“, а Хемингуей я е обезсмъртил в романа си „Сбогом на оръжията“. Историята попада в

жанра „любовен филм“, но образът на Хемингвей може да бъде разглеждан като еманация на образа на Героя, тъй като, както вече споменах по повод на „Амадеус“, в архетипа на героя попада всеки, който е постигнал съвършенство и ненадминато майсторство в своята професия. Във филма младият Хемингвей ухаства медицинската сестра (Сандра Блок) и когато тя отказва да бъде интимна с него, протагонистът се хвали на приятелите си, че е прекарал бурна сексуална нощ с нея. По този начин, компрометирайки я, той ѝ отмъщава. Според общоприетия морал постъпката на Хемингвей е крайно некавалерска и отблъскваща. Но той самият го осъзнава и се извинява. С този и още няколко подобни хода авторите ни показват не само великия писател, „непобедимия герой на литературата“, но и жив човек със сложен характер, който се бори със своята Сянка.

Отдаден на другите, Героят често живее спартански и не се поддава на обичайните изкушения. Неговото **сексуално въздържание** може да се изведе от два аспекта на архетипа.

Първият аспект се съдържа във формулировката на К. Г. Юнг, според която героят е „квазичовешко същество“, а „най-близката до него фигура е на свещеника“. Връзката на Героя с монаха, с отшелника е особено дълбоко вкоренена в нашата – православна – култура. Не случайно Героят често или започва пътя си като монах, или минава през такъв етап, или го завършва в манастир. Не случайно Героят често ходи с дълга черна дреха, която напомня расо. В националната ни история и в колективното съзнание на българина този модел е доста разпространен: авторът на „История славянобългарская“, от която тръгва българското Възраждане, е монах. Левски, за когото вече споменах, че представлява най-яркото възплъщение на Героя в колективното несъзнавано на българина, започва житейската си одисея като дякон в манастир. Нека си спомним

и факта, че македонските комити, подобно на монаси, са обвързвали революционната си дейност както с оформяне на попска прическа, така и с обет за безбрачие. Нарушаването на този обет е било най-тежко прегрешение; казват, че затова е бил убит Кръстю Асенов – племенник на Хаджи Димитър. Тази история в своя версия разказва Георги Дюлгеров в „Мяра според мяра“, като предпочита похвата на дегероизацията.

Вторият аспект на архетипа на Героя, който обуславя безбрачието или сексуалното му въздържание, е по линията на връзката му с цялостната личност. Според Юнг, до цялостна личност се стига, ако човек е успял да интегрира своята Анима (за мъжа) или Анимус (за жената). В такъв случай човек като че ли е над пола – неслучайно в митологиите на различни народи божественото начало се реализира чрез андрогин (мъж-жена). Ще илюстрираме тази теоретична постановка, като припомним как идеята, че Исус е бил женен, се приема от християнския свят като кощунствена! Наличието или липсата на исторически факти по въпроса е без значение – архетипът на Героя налага необходимостта от безбрачие. Филмът по книгата „Шифърът на Леонардо“ демонстрира как киното отново търси зрителския интерес, като провокира архетиповото мислене.

В редица кинонаративи архетипът на Героя е характеризиран чрез сексуално въздържание – доброволно избрано от персонажа или наложено отвън, временно или постоянно. Нещо повече – нарушаването на архетипния модел може да доведе до „загуба“ на други аспекти от „героичността“ – например „Непобедимият воин“ бива победен. Поддаването на сексуално изкушение като част от поведението на Героя като че ли се възприема от колективното несъзнавано като душевна слабост, която често провокира физическа немощ. Сексуалната връзка за Героя се схваща като отстъпление от мисията му, като вид „предателство“ спрямо каузата,

на която е отдаден, ето защо често провокира предателство от страна на сексуалния партньор или улеснява достъпа на предателя до Героя.

За това ни разказват няколко архетипни истории от Библията: Самсон губи силата и живота си, защото посвещава Далила в тайната на своята непобедимост; Юдит побеждава Холоферн – разбира се, чрез предателство, като сама поема функцията на Героя.

Нека сега се обърнем към кодирането на този аспект на архетипа в някои филми.

Елизабет („Елизабет“, Англия, 1998, реж. Шекар Капур, в ролята Кейт Бланшет) мъчително осъзнава, че да бъде и да остане кралица е мисия, която изисква от нея да бъде „нещо повече от мъж и по-малко от жена“, т. е. да се откаже от човешките – и женските – слабости на обикновените хора. За да се окаже достойна за мисията си, тя се отказва от сексуален живот, на финала обявява, че вече е „кралицата-девица“ и че е омъжена само за Англия. В един момент я виждаме гримирана – от глава до пети оцветена – в бяло. Тук бялото символизира не просто девическа чистота; то подчертава, че кралица Елизабет придобива свръхчовешки измерения, превръща се в „мана личност“, за да откликне на „поръчката“ на колективното несъзнавано.

Решаващо символно значение придобива сексуалното въздържание за персонажа на Жана Д'Арк (Мила Йовович), наречена от съвременниците си „Орлеанската дева“. Тук архетипът на Героя (който по принцип е мъж и, както вече споменах, е свързан с образа на духовника, на монаха), трябва да се възплъти в обикновена селска девойка. Девичеството (като белег на асексуалност) е сигнификантът, чрез който се проявява сигнификатът „мана-личност“. Отказът от сексуалност се оказва символната връзка между неукото селско момиче и Божията майка – единствената женска фигура в християнството, на която се приписват квазибожествени измерения. Във филма на Люк Бесон именно по този начин Жана успява

да придобие ореола на Непобедимия воин в очите на високомерните придворни и най-вече на мъжете-воини, които повежда в битки за защита на „своя крал“ и Франция.

Сексуалното въздържание като аспект в архетипа на Героя е една от причините филмите за „Непобедимия войн“ да бъдат отделени с висока стена например от жанра „Романтична любовна комедия“ или изобщо от различните филми, които изследват любовта. Не че Героят не може да има любима жена; само че тя бива убита – например в „Смело сърце“ и „Аспарух“; или пък той я изоставя, за да поеме участва си, както е в новия филм на Спилбърг – „Мюнхен“.

Архетипът не е достатъчен за изграждане на филма. Както се убедихме, архетиповото мислене може да бъде използвано с еднакъв успех за целите на изкуството, политиката, патриотизма, национализма и спорта. То представлява една опция, един емоционален „бутон“ на човешката душа, който може да бъде натискан с различни цели. Но съобразяването с архетипа не е достатъчно, за да предопредели качествата и рецепцията на даден филм. Нещо повече, понякога преекспонирането на архетипното у персонажите води до подчертано схематични, елементарни, лишени от всякакви художествени достойнства образи и сюжети, като например „Целувката на дракона“ (Kiss of the dragon – САЩ, Франция, 2000; реж. Cris Nahon) – драматургически твърде слаб филм с досадно непобедим герой.

По същия начин – без да се докосне до истинското изкуство – е изградена и драматургията на „спагети“-уестърна „Един пробит долар“ (Un Dollaro Bucato – Франция, Италия 1965; реж. Джорджо Ферони). Филм, който не носи атмосферата на класическия уестърн, няма и помен от реализъм, а в същото време не е достатъчно верен на архетипа на Непобедимия воин, защото липсват много от елементите на архетипа.

В спагети-уестърни като „Един пробит долар“, „За няколко долара

повече“, „Сбогом, Гринго!“ е характерно, че Героят побеждава с невероятна лекота, той е изключително добър във всичко, с което се захване. Като следват основната драматургична концепция на уестърна (героят сам или с малко помагачи побеждава голям брой антагонисти) и доколкото си служат с аксесоарите на този киножанр (препускащи коне, каубойски кръчми и, разбира се, неизбежния револвер – колт писмейкър), тези филми все пак успяват да постигнат само подобие на уестърн. Но трябва да признаем, че оголената и крайно опростена схема на архетиповия Герой в тях беше достатъчно привлекателна, за да пълни киносалоните в България, когато тези филми идваха у нас. Разбира се, зрителският състав се състоеше предимно от тийнейджъри от мъжки пол, а също и от мъже, съхранили момчешкото в себе си.

В наши дни всепобеждаващият архетипов герой на непретенциозното популярно кино шества из филми на ужасите като „Мумията“ и „Мумията се завръща“... Когато излязоха на голям екран в България, тези шумни, празни филми омавиха класацията за продадени билети...

Архетипът съществува независимо от киното; той не е клише, а психична реалност. Наличието на „Непобедимия герой“ в един филм нито го прави изкуство, нито пък го превръща в кичово произведение на масовата култура. Използването на архетипов герой не ни гарантира нищо. Изкуството е в подробностите – кой точно е героят, за какво се бори, с какви трудности и препятстващи обстоятелства се сблъсква. Както казва писателят Чавдар Шинков, „Юнак без ламя не може“. Но за зрителския успех е решаващо каква е невожествената, човешка страна на Героя; неговата слабост. Защото – според мен – най-важното е Героят да бъде симпатичен на реципиента.

Темата за Героя в киното е толкова обширна, че в един кратък текст мога само да обявя нейната значимост.

В заключение искам да кажа, че Героят очевидно е необходим на

зрителя. Мисля си, че ако националната кинематография не произвежда актуални киногоeroи, реципиентът ще си ги намира във вносното кино. Само че тогава зрителят е наполовина изгубен за националната култура. Един герой, наречен „Човек от народа“, премина в миналото, а заедно с него – героите от партизанските филми, такива като „Черните ангели“. Това го разбирам, но ние си имаме предостатъчно герои – от Ангел войвода и Румяна хайдутка до Чавдар Войвода, който е превзел София. Хайтов знаеше какво е Героят! Ами световно известната Петричка врачка баба Ванга, която пък е архетипът на „Мъдрата старица – Великата прамайка“. Да не говорим за Ботев и Левски; за Караджата; за Индже, който е загинал в жестока битка на брега на река Прут... Ами хилядите войводи и четници от македонското революционно движение? Няма смисъл да изброявам. Проблемът е, че не умеем да правим филми за героите. Тогава какво остава на българския зрител? Ами остава Гладияторът, Нео от „Матрицата“, „Батман“, „Спайдърмен“, „Лоурънс арабски“, Люк Скайуокър... Шерифът Уаят Ърп... Агентите на Мосад в „Мюнхен“, които се занимават с контратерористичен тероризъм...

А пропо, аз лично не виждам каква „Черните ангели“ на Вълко Радев са чак толкова по-черни от героите на Спилбърг в „Мюнхен“...

БИБЛИОГРАФИЯ

- 1 Дако, Пиер. Триумфът на психоанализата. София, „Колибри“, 1998, стр. 362.
- 2 Самюелс, Андрю, Бани Шортър, Фред Плаут. Критически речник на аналитичната психология на Н. Г. Юнг. Плевен, Изд. ЕА, 1993, стр. 50.
- 3 Филдър, Лесли А. Архетип и подпис. В: Психоанализа и литература. Том 1. (Встъпителна студия и съст. Милена Кирова). София, Университетско изд. „Св. Кл. Охридски“, 1995, 114 - 133.
- 4 Филдър, цит. съч.
- 5 Юнг, К. Г. Избрано. Книга III. София, Евразия-Абагар, 1994, стр. 141.
- 6 Юнг, цит. съч., стр. 142.
- 7 Найденова, Вера. Съвременният киносвят, „Славена“, 2004, стр. 42.
- 8 Кембъл, Джоузеф. Силата на мита. София, „Хемус“, 2001, стр. 179.

НЕЗНАЕН ГЕРОЙ И ОБРАЗЦОВ ПАТРИОТ

АЛЕКСАНДЪР ЖЕКОВ – ПЪРВИЯТ БЪЛГАРИН ОПЕРАТОР

Петър Кърджиков

По стечение на ред исторически обстоятелства Балканската война е един от първите мащабни въоръжени конфликти в света, избухнали след началото на кинематографическата ера. Ето защо епизоди от епопеята биват уловени от летописците на киното. Един от тях е Александър Иванов Жеков. Тъкмо нему Провидението отрежда да стане първият българин оператор (всички останали, снимали преди него по нашите земи, са чужденци).

Александър Жеков е потомък на стар възрожденски род. Баща му Иван (Янаки) Жеков (1819 – 1904) е родом от Ямбол, но още като дете заживява във Варна, където по-късно взема дейно участие при „отварянето“ и на първото българско училище, и на местната църква.

Александър Жеков е роден на 4 февруари 1879, през 1902 завършва Николаевското военноморско училище в Севастопол като щурман за далечно плаване (дипломата му, а и повечето биографични данни за него бяха открити от вече покойния колега Божидар Славов, който освен киновед бе и о. з. капитан I ранг). Сетне българинът служи в руския флот. Владеенето на няколко езика, неговата интелигентност и широки интереси му позволяват да завърже многобройни познанства. Едно от тях довежда до предложението той да поеме поста представител на „Пате

фрер“ за Москва. В престижната френска фирма Жеков усвоява както изкуството да борави с кинокамера, така и нелекия тогава процес на обработка на филмовата лента (проявяване, копиране, монтаж).

Вестта за обявената на 5.X.1912 Балканска война го сварва в Русия и той набързо зарязва бизнеса, за да се отправя към родината. На 30 октомври е в София, откъдето пише до цар Фердинанд: „Ваше Величество, молителя Александър Жеков, брат на варненския окръжен управител Жеко Жеков, съм запасен офицер от руската морина, представител на Парижката фирма „Братя Пате“ в Москва, решен по собствена инициатива и на собствени средства да изпълни един дълг към Отечеството си. Осмелявам се най-верноподанически да помоля Ваше Величество да благоволите и ми позволите да направя с модерно усъвършенствуван кинематографически апарат ред снимки от сраженията на нашите храбри войски“ (документът е открит от историка Димитър Тангълов в Централния военен архив – Велико Търново).

Просбата е удовлетворена. Жеков нарамва своя апарат и „по собствена инициатива“ се отправя към фронта. За да заснеме „сраженията на нашите храбри войски“. И успява в това си начинание този „най-верен поданик“ на негово величество

цар Фердинанд. Доказват го удостоверенията, издадени от „Щабана действующата армия“, свидетелстващи за скиталчествата му по бойните пътища на българската армия. Първото (от 22.XII.1912) дава право на Жеков и помощника му Константин Иванчев да пътуват през „Димотика, Мерхолия, Дедеагач, Гюмюрджина, Серес, Сенет, Битоля, Велес, Щип, Кочани и Джумая“, а второто (от април 1913) „разрешава на Александър Жеков да отпътува от град Одрин за Чаталджа и Унши и обратно по железниците с цел да прави кинематографически снимки от театъра на военните действия“.

Третото доказателство е съобщението, публикувано на 14 юни 1914 във в. „Варненски новини“ (год. II, бр. 392, стр. 3) – едно от най-ранните известни свидетелства за съществуването у нас на филм, отразяващ Балканската война, и **първото в българския печат**, отнасящо се за филм, заснет (а навярно режисиран и дори продуциран) от българин! Не крия, че изпитвам известна гордост от факта, че с тази статия допринасям за неговото първо (макар и съкратено) представяне. В антрефилето, озаглавено **„Славната българска война с Турция“**, се казва: „Отивайки в странство през Варна, варненския гражданин представител на една голяма руска кинематографическа фирма г-н Александър Ив. Жеков носи със

себе си един ценен исторически документ за България – една кинематографическа картина в 3 части с горното название, **която е снета лично от него** в тракийските бойни полета. Картина-та буди голям интерес тъй като той само имаше открит лист от главната квартира на действащата армия, да обиколи всичките бойни сектори, и то по такъв начин тази картина се явява като **единствена в целия свят**, която обхваща от началото до края войната... В една среща с г-н Жеков ний узнахме, че дирекцията на варненското кинематографическо дружество води преговори за да бъде играна тази ценна картина за пръв път в тукашния кинематограф... С тази историческа картина **г-н Жеков е ангажиран да посети всички европейски столици...** Картина-та ще бъде представена на скоро, което ще се съобщи допълнително“.

Обещанието бива изпълнено. На 28.VI.1914 в същото издание (бр. 394) биват отпечатани няколко (ала изключително важни за историята на родното кино) реда, посочващи премиерната дата на първия филм, заснет от българин: „На 28 и 29 т. м., събота и неделя, варненското кинематографическо сдружение ще даде **Великата освободителна война с Турция и съюзниците**, драма в 3 части. Картината е извънредно интересна и снета на самото полесражение от варненския жител г. А. Жеков. Тази интересна драма илюстрира събитията при Люле Бургаз, Лозенград, сраженията пред Чаталджа, Буюк Чекмедже и Деркос. Падането на Одрин. Тържественото влизане на цар Фердинанд в Айваз Баба и пр. Пленници, шпиони, ранени и пр. Варненци трябва да използват случая и видят нагледно проявената храброст на българския войник“.

След малко повече от месец в софийския „Модерен театър“

Според междуклаговите надписи на филма „Балканската война“, в пояса на този турски пленник, член на мародерска банда башибозуци, са открити откраднати от българското население вещи, между които и **две женски уши с обици**



Кадр от филма „Балканската война“. Военният следовател Янков (сегналият на стола) разпитва пленени при Памукдере башибозуци в село Татаркьой, край което са разположени бойците от 8-а Тунджанска дивизия

бива показана „сензационната“ „Великата освободителна война на България с Турция“ (в три големи части), а през 1915 (пак там) – „реконструкцията“ „Турско-българската война“ (в 7 части). Съпътстващите тези покази вестникарски обяви обаче не обелват и дума за авторите на творбите, от тях не става ясна дори националността на филмите.

На другия ден след първата

публикация във „Варненски новини“ наред Сараево са застреляни австро-унгарският престолонаследник Франц Фердинанд и съпругата му. Часове след атентата Виена обявява война на Белград. Избухва Първата световна война.

Какво прави Жеков? Какво може да прави един „запасен офицер от руската морина“ по време на война (притова светов-

на)? Особено пък ако е и „представител“ на „Пате фрер“? Единствената възможност е да се включи в бойните действия, при това с камера в ръце. Жеков сторва тъкмо това – заедно с българския генерал Радко Димитриев постъпва в редовете на руската армия и се отправя към Галицийския фронт, където през лятото на 1914 се водят кръвопролитни сражения, описани натуралистично от Ярослав Хашек в „Приключенията на храбрия войник Швейк през Първата световна война“.

Доказателство за това е поредната молба на Жеков. Прошение до военния министър, написано на пишеща машина и облепено с гербова марка от 50 стотинки (открито е също от Божидар Славов във военните архиви), а част от него гласи: „Като специалист в техниката на тази област, предлагам услугите си за организиране отдела за снимки от военните действия в нашата армия в случай на мобилизация... Снимките от нашата Освободителна Война с Турция при Одрин и Чатаджа и тези от Европейската война на Галицийски фронт в Руската армия ми дадох моралното удовлетворение от достигнатия успех, както в България тъй и в странство. Цяла България помни мойто издание от Балканската война“. В статията си „Кой е Александър Жеков?“ (сп. „Отечество“, 1988) Тангълв споменава военен документ, в който е посочено, че Жеков „се назначава за кинематографист в щаба на III армия“.

Какво е правил варненецът по бойните линии на Първата световна война? Какво е снимал там? Къде се е дянал след войната? Къде се е губил в продължение на цяло десетилетие? Не се знае. Днес е известно само, че в средата на 20-те той изплува от десетгодишния мрак, спуснал се върху личността му, и започва да разпространява

своя филм под заглавието „Балканската война“. Възкресението (и на Жековото име, и на филма му) възвестяват в. „Варненска поща“ (20.VIII.1926, год. IX, бр. 88, стр. 2) и авторът на статията „Незнаен герой и образцов патриот“, скрит зад псевдонима Ванеш. Най-интересното в този материал е подробното описание на филма (което предлагам в съкратен вариант): „превземането на Лозенград, сражението при Люлебургас-Колиби, ген. Радко Димитриев на предните позиции започва да варненския полк да контраатакува турците пред Еникьойското чатаджанско укрепление, бягството на турците и изпразняване на гр. Чатаджа, влизането на ген. Радко Димитриев в гр. Чатаджа; падането на Одрин, влизането на Цар Фердинанд, Царица Елеонора, генералитета, съпроводени от младия майор Иван Вълков, днес Военен министър на България, посещение на турската светиня-джамия „Султан Селим“ и фортовете от Техни Височества, генералитета и др., влизането на командуванието на II Армия в гр. Чатаджа, преглед на позициите от командующия на чатаджанските армии Ген. Иванов пред Сан-Стефано – Бююк Чекмедже. Във филма се виждат действията на 4-а преславска дивизия, командувана от Ген. Бояджиив, и 8-и приморски полк, командуван от полковник Киселов, от когото автора на филма Александър Ив. Жеков получи славянско гостоприемство и французка любезност в с. Акалан – снимки г. Александър Ив. Жеков е правил до заемането на новата граница Мидия-Енос – до 16 юний 1913 год.“.

Жеков показва филма „Балканската война“ в София, Пловдив, Варна, Русе, Търново, Шумен, Видин, Берковица (където отново оставя документална следа, изпращайки през 1928 писмо до местното читалищно настоя-

телство). Той обикаля военни подразделения и гарнизони, училища и читалища, възползва се от кръгли годишнини и светли дати, убеждава дамски комитети и благотворителни дружества, рекламира творбата си (съчинявайки навярно сам повечето от съобщенията, които се появяват в пресата), изнася сказки, пътува с тренове и раздрънкани автобуси, спи в евтини хотели... Мечтае. Ако не за друго, то поне да завърши „втория филм“, смет на Галицийски фронт“ (Ванеш). Готви се да замине за пореден път в чужбина („преди да замине за странство, ще демонстрира своя филм“ – пише „Мир“). И така до май 1930, откогато датира последното съобщение за него в българския печат.

След това дирите на Александър Жеков съвсем се губят. Посетнената му съдба е напълно неизвестна. Днес не знаем дали е имал семейство, деца, внуци. Не знаем как е протекъл до края неговият земен път. Дори не знаем как е изглеждал човекът (до наши дни не е запазена нито една негова фотография), уловил върху целулоидната лента и съхранил чрез нея за бъдещето ликовите на стотици участници в Балканската война!

Филмът му обаче оцелява. За да се появи на бял свят след повече от три десетилетия. За поредното му възкресение свидетелства Георги Стоянов-Бигор в статията си „Загадките около един филм“ (сп. „Отечество“, 1988): „Като директор на Националната филмотека – пише той – бях навестен от елегантно облечен старец в бял костюм и бели обувки, със сламена гарсонетка и алена папийонка вместо вратовръзка. Носеше нашарен с разноцветни етикети куфар... „Аз съм Аргир – представи ми се той на чист български език, – идвам от Гърция, от Беломорието, нося филм и ако има културна стойност, запазете го за бъдещето,

другарю!“. Точно тъй каза, тъй поръча – „за бъдещето“. Телефонът извън и поех слушалката. И понеже разговорът се проточи, дадох знак на Аргир да почака, той също ми отвърна любезно с някаква мимика и след това отвори набързо куфара, извади оттам тенекиените кутии с филма, положи ги внимателно на бюрото ми, взе си куфара с етикетите, усмихна се отново, поклони се галантно и излезе... Ръждасалите кутии не бяха номерирани по части. Когато отворихме наслучки една от тях и се заляпахме в плавното екранно движение на картините, прималях от изненада. Беше филм за Балканската война, личеше по епизода, който въртяхме – сигнализиращ тръбач пред столетен дъб и войнишка палатка, препускащи конници, щабни офицери следят от височината напредваща кавалерия, задават се в ускорен марш и стройните редици на пехотата... Зареждаме на екрана още една част, оказва се най-първата и изведнъж – еврика! – съзирам „галския петел“, символния знак

на френската кинофирма „Пате фрер“. И два надписа с изключително ценна за нас информация, че оператор е Александър Ив. Жеков, кореспондент на „Пате фрер“.

В статията си Бигор развива също интересна и романтична хипотеза относно съдбата на Жеков: „Ами ако старецът Аргир е бил предрешеният, спотаилият се в негово лице Александър Жеков?“.

Когато една съдба е забулена в тайнственост, то е завинаги. Що за човек е бил той? Според печата Жеков е патриот, родолюбец, герой, „самоотверженият българин“, „който с риск на живота си е снимал тези образина самото бойно поле“... Бил е смел, изобретателен, предприемчив... Завършил е военно училище, служил е в няколко армии, воювал е на няколко фронта... Ще рече – бил е дисциплиниран, непридирчив, упорит, дори суров... По всяка вероятност не е бил затворен и необщителен. Тъкмо обратното – гостуването на Киселов, познанството с Радко

Димитриев (а навярно и с много други висши военни), допускането му в близост до царската двойка, която заснема в Одрин, са факти, които говорят, че е бил контактен. Умеел е да внушава идеите си – авторите на публикуваните в пресата многобройни материали са силно повлияни от него, от личността му... Не на последно място Жеков е любител на приключенията, авантюрист.

Но преди всичко е творец! Българският периодичен печат от първата третина на миналия век определя „Балканската война“ като „величав филм“, „светиня на нашата История“, „красива истина за нашето минало“, „храм на народния дух“...

Всъщност филмът отдавна е престанал да бъде само произведение на седмото изкуство. Той е къс зрима история и историята е в него. Тя блика от всеки кадър, нейните творци и до днес продължават своя победен ход по белия екран, съхранени навек за идното от Александър Жеков – първия българин кинооператор.

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@sbf-dg.com
 СБФД интернет сайт: <http://www.filmmakersbg.org/index.html>

Препечатването е допустимо само с разрешение на редакцията и автора.

Подписаните материали не съвпадат 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 преведені 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

NISI MASA

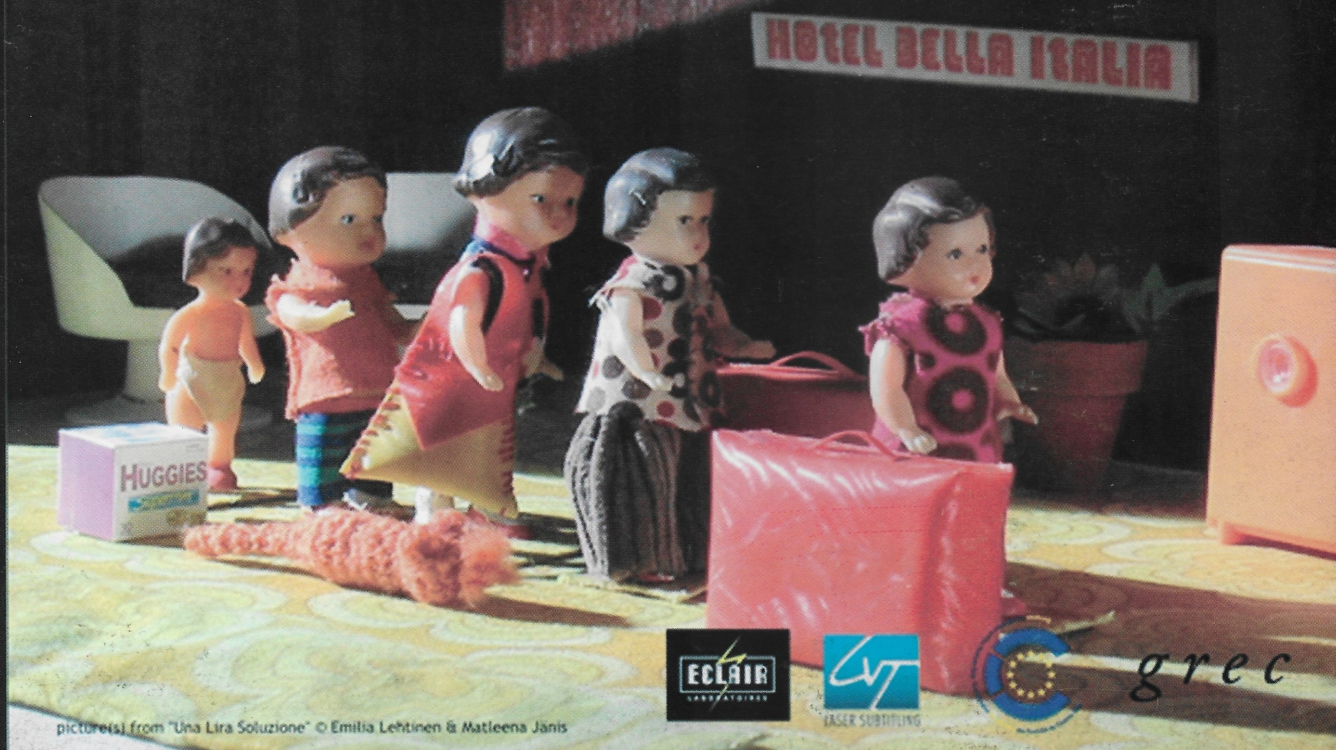
presents

5th European Script Contest for Short Film Scripts

for people between the ages of 18 and 28

deadline: 31st July 2006

info & registration: www.nisimasa.com



picture(s) from "Una Lira Soluzione" © Emilia Lehtinen & Matleena Jänis



grec