

2014

кино

02

съюз на българските филмови дейци

2014 ■



ОТЧУЖДЕНИЕ

филм на МИЛКО ЛАЗАРОВ



4.50

ФИЛМОВА АКАДЕМИЯ

2014

ОФИЦИАЛНА ЦЕРЕМОНИЯ
ГОДИШНИ НАГРАДИ ЗА 2013

6 юни 2014, петък 18.30 часа
Театър „Българска армия“



НАЦИОНАЛЕН ФИЛМОВ ЦЕНТЪР
BULGARIAN NATIONAL FILM CENTER



киното в България

- Във фокуса на критика**
02 „Отчуждение”
 Иван Стефанов
05 „Отчуждение” от собственото ни кино
 Ингеборг Братоева

- Юбилей**
08 Портрет от изрезки – Иван Терзиев на 80
 Катерина Ламбринова

- Киносъбития**
София Филм Фест 2014
13 „Срещи на сяло” – срещи наяве в игралния конкурс
 Мая Димитрова
18 Сръбски акценти, румънски открития
 Ингеборг Братоева-Даракчиева
23 Сръбското кино днес – интервюта с Горан Паскалевич,
 Горан Маркович и Мина Джукич
 Гергана Дончева
30 Школа за бунт – Чехословашката нова вълна
 Симона Тасева
35 Жената на Триер
 Мирела Василева
Кинокласация
41 Паоло Сорентино надделя над Ларс фон Триер
 Георги Ангелов

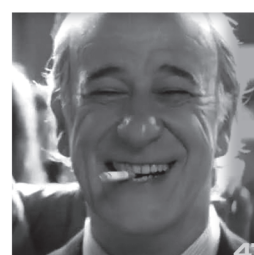
- нашата история**
46 Кога се е състояла премиерата на „Българан е галант”?
 Петър Кърджилев

световен екран

- Фестивали**
Берлинале 2014
52 Между развлечението и нравствения императив
 Людмила Дякова
56 Неосветената зона Berlinale Dokumente
 Божидар Манов
Тромсьо 2014
59 Очарованието на открития север
 Александър Янакиев
Ротердам 2014
64 Големият европейски взрив
 Мариана Христова

теоретични етюди

- 67** Технология, история и иновации в областта на системите за 3D сканиране
 Петко Якимов



ОТЧУЖДЕНИЕ



Иван Стефанов ■

В последно време в нашата все още скромна филмова индустрия забележимо нарасна присъствието на филмовите сериали. На тази основа започнаха да изчезват границите между филмовите произведения за кино, телевизия и видео. В този общ куп неочаквано се появи и филмът „Отчуждение“ – като заглавие на Българската национална телевизия. Но той още от пръв поглед нямаше белезите на серийните филмови продукти. Последните се отличават с позитивна предварителна реклама, с динамичен, задъхан сюжет и скоростно навлизане в темата, с участието на известни актьори и изобилни диалози, с дългото, понякога безкрайно отлагане на финала. Нищо подобно няма в „Отчуждение“ – филмът на непознатия за мен режисьор Милко Лазаров се появи абсолютно безшумно и досега е лишен от особена реклама. Той представя един почти потаен сюжет, зает от анонимното всекидневие на днешния ни живот; действието е изключително мудро, диалогът е крайно ограничен в банални фрази и реплики, липсва присъствието на известни и желани от публиката актьори, а финалът идва съвсем навреме, за да затвори не само действието, но и да затвърди и подчертае авторските намерения и идеи. Режисьорът очевидно съзнателно страни от използване на иначе много привлекателните средства, здраво залегнали в съвременната естетика на телевизионното кино. От малкото

сведения за историята на филма разбрах, че в началото е имало някакъв друг замисъл, после той се е променил, а накрая се е появило нещо трето, което сега ми изглежда като направо сбъркано от гледната точка на доминиращата тенденция към създаването на един единствен тип съвременно кино. „За „Отчуждение“ се промъкнахме през „задния вход“ – кой иначе ще ти даде да правиш какъвто искаш филм“ – признава режисьорът Милко Лазаров. Но рискът си струва. Когато в студия „Екран“ обсъждахме каква категория да дадем на току-що готовия филм, между другото казах, че „Отчуждение“ може достойно да ни представи на всеки филмов фестивал. Това се случи – на фестивала във Венеция „Отчуждение“ не само бе забелязан, но и получи награда. След това последваха и други три награди. (Но иначе и досега филмът е с присъдена втора производствена категория...) Както вече казах, собственото значение на филма най-напред се определя от това, че той ни предлага съвършено непопулярен в българското кино начин на кинематографично мислене. Този начин на мислене ни връща към свободата на изразяване, с която още преди години ни снабди авторското кино. Но в случая е важно да се подчертае не само фактът, че избраният филмов стил на разказване гарантира независимост от естетиката на високо тиражния сериал, но още и това, че той е напълно адекватен

на пресъздаваната ситуация.

„Отчуждение“ ни разкрива същността на една крайна, гранична ситуация в нашето ежедневие: продажбата на едно още неродено дете. Този акт, забранен от закона и абсолютно недопустим от гледна точка на морала, отдавна стана факт в хрониката на преходното ни съществуване. И сега филмът си поставя трудната задача да ни разкрие интимния облик на хората, които се решават тайно да прекратят границата на чисто човешкия свят. Съответно на тази изключително трудна тематична задача камерата съзнателно възприема едно продължително във времето и най-подробно съсредоточаване – до най-малките подробности – върху лицата, действията и реакциите на участниците в престъпното начинание. Последователно виждаме как Йоргос, главният герой (в проникновеното изпълнение на гръцкия актьор Христос Стергиоглу) напуска гората, в която е бил на лов, как, с пушка на рамо, стои безмълвен и продължително наблюдава убитата птица, как след това, заедно със своята съпруга, почистват и изяждат изпечената вече птица, как отдъхват, правейки лишен от страсти секс, как накрая двамата полагат грижи за болната му майка. По този начин филмовата камера навлиза дълбоко във външно подредения, но вътрешно пропит от екзистенциална безизходица и лишен от възвишени моменти всекидневен живот на обикновените хора. Този живот е изграден от поредица механични действия, извършвани от отчуждени хора. През времето на обяда героите водят кратък, наситен с паузи разговор, при който Йоргос мъдро заключава: „Елени, няма лоши хора!“. Мисля, че това тривиално обобщение има ключово значение за разбирането света на филмовите герои. Всъщност бездетното гръцко семейство е свело живота си до една важна и сигурно много добра – от своята житейска гледна точка – цел: чрез покупката на пеленаче да осигури и продължи физическото съществуване на фамилията и в идващото неясно време. Така добрите хора не осъзнават, че тръгват по един не само лош, но и направо престъпен път. Затова, когато по телефона съобщават на Йоргос къде и кога трябва да получи срещу 11000 евро новороденото дете, той последователно и вътрешно съсредоточено извършва всички действия, за да осигури толкова важната за семейството сделка.

Сделката се осъществява в изолирана сред природата вила, принадлежаща на анонимен собственик. Идващите от българската страна млада бременна жена, придружаващите я неин ням брат и медицинска сестра са мълчаливи, самотни и вътрешно безразлични един към друг индивиди. Лесно е да се досетим, че само хора, доведени до крайната и безперспективна ситуация на простото физическо оцеляване ще се решат на такава отчайваща постъпка. Дните на очакваното раждане на детето са изпълнени със скука и неуспешни, банални опити за установяване на по-нормално общуване. Нито общите познати, нито признанието на Йоргос, че има по-далечни български корени, премахват дистанцията между двете търгуващи страни. Пресичането на държавната граница на България също така не се оказва някакво препятствие пред героите – те са поразени от общата болест на отчуждението и само стремежът към оцеляване в трудните времена се оказва единствената функционална връзка. В един момент камерата се съсредоточава върху облика на един появил се мравуняк (сигурен сигнал за идващата буря). И тази моментна картина се оказва чудесна метафора, показваща същността на репрезентативния филмов свят: показваната човешка среда е съставена от индивиди, всеки е съвсем сам и търси сам своя път. Същото се стремят да правят всички заедно и това е всъщност човешкият мравуняк; в обществото от индивиди връзките между хората са изградени от общия интерес, от взаимната полза, а не от взаимната любов. Ето как филмът „Отчуждение“ ни казва, че нищо не е останало в днешното ни време от стария нравствен порядък, нищо не е останало от традиционната човештина. В обществото от самотни индивиди всеки е оставен да бъде самият той и само, изхождайки от своята гола екзистенция, стига до своята несполучлива или трагична перспектива.

Какво заслужават тези нещастни, тези неизлечимо болни от самотата хора? Намират ли верния път на съпротива срещу безсмисленото всекидневие?

В разглеждания филм присъдата е категорична. Само че тя не е дадена от обществото от индивиди, а от самата природа. В момента, в който проплаква новороденият човек, природата излиза от своето равновесие, извива се изклю-

чително силна дъждовна буря, мълнии изпълват небето и сякаш по този начин тя дълбоко и трагично преживява случващото се покушение върху новороденото същество. Гневът на природата се противопоставя на равнодушието на хората, той е призван като последна и безмилостно осъждаща морална инстанция относно престъпните дела на отчуждените един от друг индивиди. Без съмнение великолепен финал за една напълно ирационална екзистенциална ситуация.

„Отчуждение“ ни казва, че злото вече е дошло, че то присъства в нашето всекидневие, че то не признава нито държавните, нито моралните граници. „Може би вече живеем в някакъв апокалипсис?“ – пита се режисьорът на филма. Но той ни оставя и възможност да помислим за някакъв изход от ситуацията.

Този изход не е посочен като реалност, а като мисловна проекция. В поместената във вестник „Култура“ философски съдържателна рецензия за филма „Отчуждение“ Красимир Крумов много точно забелязва: „В този филм имаме много време за мислене и това е наваксване-

то на липсващото вътрешно време. Отнето от героите, то ни е върнато на нас, зрителите, под формата на големи филмови пасажии, в които, разтърсени от драматичния конфликт, ние можем да преживяваме и да мислим; или поне да си припомним какво е това да преживяваш и какво е това да мислиш“.

Да, наистина, пред нас е един уникален и амбициозен филм, който действително ни кара да си припомним какво е това да преживяваш и какво е това да мислиш. „Отчуждение“ очаква да го допълним с нашето въображение, с чувствата за срам, вина и грях, да го преживеем като истински катарзис и осмислим като трагична перспектива, която може да се преодолее. Не успеем ли да се приобщим към стила на творбата, като я изпълним с нашите асоциативни мисли и чувства, дълбокото преживяване или мисловното проникновение няма как да се реализират и филмът ще остане една скучна и малко понятна художествена схема. Нещо, което „Отчуждение“ на режисьора Милко Лазаров не заслужава.

Христос Стергиоглу в „Отчуждение“



ОТЧУЖДЕНИЕ

от собственото ни кино



Ирина Иванова ■

► Кухо, сухо, глухо. Гледам „Отчуждение“, дебютния филм на Милко Лазаров, и през цялото време тези три думи се въртят и подскачат в главата ми досущ като вещиците от „Макбет“. За пореден път се убеждавам в две неща. Първо, че така наречените фестивални филми (а „Отчуждение“ безспорно е такъв) се възприемат пълноценно и напълно адекватно единствено във фестивален контекст. И второ, че голямото предизвикателство пред тези филми е именно да преодолеят този контекст, да го надскочат, да докоснат и неизкушения зрител, който не е нито филмов критик, нито киноман и който не ходи по фестивали. И въпреки това нещо в него откликва на филма, нещо между тях се случва...

Кухо, сухо, глухо. Преспивам една нощ, за да укротя трите вещици в главата си. Просто искам да съм максимално адекватна и обективна. И да се настроя, че за пореден път ми се налага да пиша за нов български филм, който няма никаква връзка с мен. И аз – с него. Никаква. Нямаме нито една допирна точка. Нито за секунда не се почувствах предизвикана, докосната, изненадана приятно или дори неприятно, все едно. Испитах само мирово равнодушие и вселенско отегчение. И това ако не е отчуждение... Не ми казвайте, че не е професионално да пиша за филма по този начин, сама си знам, и по-нататък обещавам да се поправам. Но от друга страна може би не е много професионално и

човек да лъже и да притворства чак до такава степен, както бих излъгала аз, ако говоря само някакви общи неща за филма и пропусна основното. Или греша? Истината е, че изпитвам страстно, гигантско разочарование не просто от този български филм, а и от цяла върволица преди него. Просто сега недоволството ескалира, както казват в новините.

„Отчуждение“ е поредният български филм, който откровено ме убива най-вече с равнодушието си лично към мен. Да, лично към мен. Наградили са го във Венеция, добре. И европейските, че и средиземноморските (не знаех, че има и средиземноморски, вървят със зехтин и пармиджано ли или какво?) филмови критици са го наградили. Нека. Ще си позволя за тричетири изречения време това да не ме интересува. Понеже новото българското кино и моя милост сме като мъжът и жената от „Отчуждение“, които правят секс съвсем механично и в пълна тишина – та никой да не чуе колко не им е хубаво. Куца метафора, но ясна, надявам се. Защото вече направо ми идва да крещя колко ми е тъпо всеки път, когато съм с въпросното ново българското кино, то да лежи по гръб и да не помръдва, а аз после да трябва да го изкарвам невероятен, или хайде поне приличен любовник. И не искам да си мълча.

В „Отчуждение“ има две хубави неща – красивото лице на Мариана Жикич (истинска прерафаелитска Мадона с ръждивите си коси, мра-

морното лице и сините си очи) и финала на филма, когато се извива страшна божия буря, а в къщата в подножието на планината се ражда дете, българско дете, което ще бъде продадено за няколко хиляди евро на някакви гърци. Тук съм длъжна да кажа нещо. С приятели и колеги проведохме няколко дискусии и доста поспорихме дали главният герой участва в схема за продажба на деца или си купува дете за себе си. Аз поддържам първата версия, тъй като преди да тръгне, за да вземе детето, той телефонира на някакви хора. Освен това цялата подготовка за трафика вършеше много отработено, сякаш го беше правил много пъти. Някои колеги са разбрали другото, но доводите им бяха неубедителни и аз си държа на своето. Всички участващи в дискусията сме нормални, средноинтелигентни хора и сме гледали кино до припадък – с всякакви наративни конструкции и какво ли още не. Не е нормално точно ние да спорим на чисто сюжетно ниво. Тоест историята не е добре разказана, след като се налагаше да носим от девет кладенеца вода, за да подредим пъзела. Пак казвам – за мен този човек е част от схема. Но в крайна сметка може и аз да не съм разбрала, може да съм задрямала някъде, въпреки че го гледах два пъти. Героинята на Мариана Жикич не за първи път участва в тази схема и очевидно и друг път е износвала и раждала деца за продан, може би защото трябва да се грижи за глухонемия си брат (Ованес Торосян). Може би обаче, защото тази линия беше само загатната. Свързващото звено в гореописаната престъпна схема е около петдесетгодишен мъж, грък с четвърт българска кръв във вените си, който отвежда бременната, заедно с акушерка в точно определена къща при точно определен човек (Китодар Тодоров), изчаква да се роди бебето, плаща го и после го отнася където трябва, скрито в специално изработен тайник в багажника на колата си. В името на истината пред очите ни го изработи този тайник, което работи в полза на вражеската теза, а именно че купува дете за себе си. Иначе (или когато не продава бебета), този човек си води чистичък и протичък живот в Гърция. Ходи на лов, убива бекаси, има си и овце и кози в нещо като ранчо. Има си и жена – да му чисти, готви, да прави редовно с него

гореописания механичен, глухоням секс и да се грижи за болната му неподвижна майка, към която той е направо прирастен, както всеки средиземноморец, доколкото ми е известно. Логичният въпрос е защо този човек търгува с жива плът, нали така? И отговорът би трябвало да е: защото не се чувства свързан с никого и нищо и защото никого и нищо не обича. И е упоен от собственото си равнодушие. Но ние видяхме как същият този човек се грижи за майка си, как ѝ пее песни, оправя ѝ леглото и ѝ прави фрикции на краката. Значи не е съвсем отчужден от всичко. За съжаление, линията с майката си остана в началото на филма и там си умря. Ни вест после от нея, ни кост.

Защо този човек продава бебета? Или да направя реверанс към тезата на колегите – защо си купува бебе по този абсурден начин? И до днес продължавам да се питам. Може би е нещо, свързано с характера му. Може би е обикновено чудовище, делнично, скучно чудовище, но все пак явно ти е интересно това чудовище, след като си го превърнал в главен герой на филма си. Би следвало да разберем повече за него. Защо е такъв? Не можеш да стовариш на плещите на един актьор, колкото и добър да е той (в случая Христос Стергиоглу) толкова схематичен герой и да искаш той да извади нещо от него, да му вдъхне живот.

Препълнена съм с въпроси от този тип: Защо тези хора вършат това? Отговорът няма как да е: ами просто са си такива, има такива хора. Един филм не е новинарска емисия, в която се съобщават фактите и никой не се занимава да погледне какво има зад тези факти. Освен това един филм може да даде отговор на много въпроси без думи, само с кинематографичната си тъкан, но дори тя не бе използвана тук. Много по-силно и въздействащо кино гледахме в „Разследване“ (2006) на Иглика Трифонова – филм, който кореспондира с „Отчуждение“ и като тема, и донякъде като стилистика.

Едва в самия край на филма, когато вече си омаломощен (а филмът е само час и четвърт, тъй като е бил замислен като едночасов телевизионен, но в крайна сметка е заснет на лента) от дълги и празни погледи в нищото, от единични въпроси, останали без отговори, от висящи във въздуха реплики, от монотонен монтаж

(този монотонен монтаж, една от отличителните черти на новото румънско кино, не бива обаче да е самоцелен, не винаги върши работа и би могъл да се използва, за да създаде напрежение и очакване в ритъма на филма, стига да има откъде да ги вземе, те все пак трябва да са заложили в сюжета), та едва след като си съсипан тотално, в последните минути на филма се разразява буря. Разразява се буря, удря те една светкавица и ти просветват някои неща. Като например, че цялата история е превратен преразказ на Рождението на Младенеца в тихата и свята нощ. Или поне, че ех, колко хубав можеше да стане филмът, ако беше малко по-здравно впрегнат в ярема на този архетип. Защо-

то ето я Майката (не е непорочно заченала, но има излъчването на такава). Ето я „плевнята“ – къщата, сгушена в планината. И ето я Витлеемската звезда – бурята, която „ознаменува“ злощастното раждане на детето, което обаче, за разлика от Христос, няма да промени света. Уви, и „Отчуждение“ няма да промени картината в българското кино и най-вече няма да разреши проблема ми с него. Всъщност мисля, че е нормално да приемаме нашето си кино като „лично дело“ и да влагаме повече страст, и повече емоции, когато говорим или пишем за него. Да не сме безразлични, да не сме равнодушни. Само така няма да допуснем отчуждението да се настани между нас.

Мариана Жикич в „Отчуждение“



ИВАН ТЕРЗИЕВ НА 80

портрет от изрезки

Катерина Ламбринова ■

► Сложна е съдбата на режисьора Иван Терзиев в киното. Филмите му са малко на брой – искрени, истински, безспорни, но затова пък, както и редица други филми от 70-те и 80-те години, са спирани и цензурирани от идеологическия диктат на времето.

„Терзиев не прави лесно за възприемане кино. Той не се отказва от атрактивността, тя присъства в творбите му и носи онази артистичност, така присъща на самия него, но никога не взема връх и не става самоцел. За него киното е средство да се самоизразиш – да споделиш своята житейска истина, верую, своите съмнения. Първенството във филмите му се пада на идеите и те са винаги значими и определени от съвременния му светоглед. Те са заложени в няколко пласта, не винаги са четивни от пръв поглед, често са зашифровани зад ненаатрапчив символ, метафора. Всяка алегорично построена сцена предполага сравнение между това, което непосредствено казва, което би искала да каже и наистина казва. Очевидно да достигнеш до пълното послание и да се насладиш на поднасянето му трябва окото и ухото на трениран зрител.“ (Николай Ламбринов)

Самият Иван Терзиев споделя, че за него *„Съвременната тема – това е преди всичко искреност. Искреност в поставянето на въпроса (просто, по човешки) и в отговора (пак просто*

и пак по човешки). Декорът и костюмът не ме интересуват, когато гледам един филм. Интересува ме казана ли е истината за тия човеци, за тия събития. От това зависи дали един филм е съвременен. А дали филмът е актуален? Освен искреност е нужно още нещо – проблемите да бъдат същите като моите или поне близки, както и на седящите около мен в залата. Мисля, че в съвременния филм нещата трябва да бъдат така прости и близки, че човек да се чувства вкъщи, а не на чуждо място.“

„За разлика от някои свои колеги от средното поколение, към което Иван Терзиев принадлежи, творческата и житейската съдба на режисьора твърде често му поднася неприятни изненади, не винаги е била благосклонна към него, поне дотолкова, доколкото може да очаква от нея един непровинен в особени грехове и непредизвикващ я повече от всеки друг човек. (...) Може би всичко започва с несполуката при първото кандидатстване във ВИТИЗ. „Както ти тръгне“ – би се пошегувал Терзиев“. (Николай Ламбринов)

На следващата година той е студент по актьорско майсторство в класа на Масалитинов. После идват професионалните сцени на Габрово и Плевен. В Плевен основава киноклуб, започвайки от самото начало. Филмът „Големите и малките“ му донася наградата на националния

фестивал на любителските филми през 1961 и на фестивала на кинолюбителите, проведен в рамките на международния младежки фестивал в Хелзинки. Получава предложение да следва кинорежисура в Москва. При всички положения – желано предложение. За дипломна работа във ВГИК Иван Терзиев избира новелата на начеващия тогава писател Василий Шукшин – „Артистът Фьодор Грай“.

През 1969 година излиза на екран дебютният филм на Иван Терзиев „Господин Никой“. Сценарият е на Богомил Райнов, по едноименния му роман. Зад камерата е Димо Коларов. По-късно Иван Терзиев ще каже пред списание „Филмови новини“: „Тогаваш имах амбицията да направя малко повече от един приключенски филм. Искаше ми се само професията на главния герой да има нещо общо с криминалния жанр. Нали обектът на всяко сериозно произведение на изкуството е човекът. Е, защо тогава човешката и професионалната съдба на един разузнавач да не може да бъде обект на сериозно, дълбоко, психологическо произведение, както и човешката и професионална съдба на всеки друг? Още повече, че романът (не сценарият) на Богомил Райнов даваше възможност да се направи филм, в който в крупен план да се изведат не пистолетът и подслушвателният апарат и прочее аксесоари на жанра, а „маската“ на иронично усмихнатия Боев и това, което е зад „маската“. По редица причини не можах да направя това, което исках. А в изкуството нещата не стоят като в юридическата сфера, където намерението за някакво деяние е почти равносилно на извършването му.“

„За Иван Терзиев „Господин Никой“ е щастлив дебют в игралното кино. С изненадваща за първа творба професионална зрелост, той е реализирал произведение, в което присъстват белезите на една умна, съвременна, уравновесена режисура. Използвайки привлекателните черти на приключенското кино – динамиката и неочакваните обрати в развитието на действието, острите сюжетни ситуации – Терзиев търси същевременно вътрешните измерения на събитията и поведението на героите.“ (Божидар Михайлов) „Иван Терзиев не се интересува от сюжета в „Господин Никой“ – умишлено разрежда напрежението. Застанал сам зад

Боев, отъждествявайки се с него, той решава да направи филм за противохуманната същност на едно общество, филм за глупостта и жестокостта, за постоянно грозящата опасност, със съзнанието и иронията на знаещия повече, но с нищо незастрахован от евентуален куршум. Случайността, която играе твърде голяма роля, идва да се противопостави и надсмее на детерминистката концепция за света. (...) Бог създаде света за седем дни, седем дни има Боев за осуетяване на една акция, за унищожаване на един шпионски център, за няколко любовни авантюри и избавлението на едно заблудено същество от женски пол. Непосилна задача. Очевидна е иронията. Но по-важен е вторият смисъл. Този свят, съществуващ от хилядолетия, е ръководен от едни и същи противочовешки закони, не може да бъде променен с лека ръка, така изведнъж. От тук произтича и самоиронията на основния персонаж, мълчаливата насмешка към това, което прави.“ (Николай Ламбринов) „Привнесената от режисьора линия на иронично, шаржово отношение на героя в особено драматични положения е плюс за творбата. То показва колко внимателно и с грижа се е отнесъл към „прочитането“ на романа.“ (Величко Хинов)

Вторият филм на Иван Терзиев е „Мъже без работа“ (1973) по сценарий на Николай Никифоров и Боян Папазов, а оператор е Румен Георгиев. „Филми като „Мъже без работа“ надживяват едностранчивите увлечения, които винаги носят белезите на изкуственост и нагласеност. Без да е претенциозна, скромно, но всеотдайно, тази съвременна кинотворба ни приобщава към съдбите на героите и остава като верен документ за социалистическата ни действителност. Без разкрасяване, но и без чувство за малоценност. Никифоров и Терзиев не са обстоятелствени в своя разказ. Лаконично и сигурно те ни предлагат същественото. Започвайки разговор уж за съвсем делнични и незначителни неща, филмът разкрива съществени черти от психологията и поведението на съвременния българин.“ (Неделчо Милев). „Мъже без работа“ щрихира човешките характери, съдби, национални типове, нрави. Режисьорът постига това с много простота, хумор, човечност. С дълбока проникателност

и истинност.“ (Георги Паскалев). „Доказаните възможности правят Терзиев извънредно възискателен в избора на драматургическия материал, към авторите, темите и проблемите. Създадената биография го предпазва от рисковете и компромисите на нетърпеливия да се изяви дебютант. Ето защо, верен на естетическото си кредо – да казва истината за хората и живота, досега той е създал само три филма: „Господин никой“, „Мъже без работа“ и „Силна вода.“ (Яна Вълчанова)

През 1975 година излиза третият игрален филм на Иван Терзиев „Силна вода“ по сценарий на Боян Папазов и Генчо Стоев, по романа „Лош ден“ на Генчо Стоев. Оператор е Пламен Вагенщайн. Филмът „Силна вода“ се приема много добре на фестивала в Локарно през 1976 година. Ето какво пише Тодор Андрейков в списание „Филмови новини“: „Силна вода“ бе оценен високо и от зрители, и от критика преди всичко заради автентичността си – на герои, конфликти, събития, среда, атмосфера – но също и заради свежестта, оригиналността и чув-

ството за хумор в третирането на една значителна социална проблематика. Свързвайки „Силна вода“ с „Преброяване на дивите зайци“ от една страна, а от друга с извънконкурсния филм „Неделни мачове“, известният критик Марсел Мартен изтъкна наличието на една засилваща се тенденция в българското кино и на дискусията след прожекцията на двата български филма се интересува от традициите на реалистичната комедия в българската литература и театрална драматургия.“ Ето и част от статия, публикувана в „Еко ди Локарно“ и препечатана в списание „Филмови новини“: „Във филма се забелязва едно константно внимание към живота и обичаите на обикновените хора. Един вид комедия на реалното, която ни предлага не разговор върху абстрактни теми, а върху проблеми от ежедневието.“ В статия, посветена на „Силна вода“ за списание „Советский екран“, критикът Виктор Дьомин пише: „Филмът е едновременно притча и история. Той е смешен и тъжен. Фарсовите, водевилните нотки се сменят в най-неочаквани места



Коста Цонев в „Господин Никой“

със струя на чист лиризм. Сред документалната, протоколна простота откриваме наличието на игра и пародия; сред фиксаторската точност на фактурата – виртуозно осмислено, цвествисто стилистическо решение...“ „На него му допадат ситуации, лишени от екстраординарност, в които нищо особено не се случва, няма високопарна риторика, изкуствени колизии, измислени драматични конфликти, всичко е някак си по-просто и по-естествено. Това определя пристрастието към една драматургия – мозайка от епизоди, обединени повече от изводите, които налагат, отколкото от сюжетния ход. (...) Ако негов персонаж, воден от обстоятелствата, надрастне и се противопостави на дребнавостта на средата, на смешния паноптикум от представители на съвременната еснафица и ако от това се породят значим конфликт, той го поставя с необходимата сериозност. Така е в „Силна вода“, където сблъсъкът между Чико и останалите неусетно достига висока степен на трагика. Той приема като нещо естествено изолация-

та, в която изпада, няма чувството, че е направил нещо значимо.“ (Николай Ламбринов). „...И понеже този разказ е проникнал в плътта на всекидневието (водата е символ на всекидневната нужда и действие), и най-малкият жест се изпълва с допълнителен заряд. (...) „Добре съм, ама ще се оправя“ – така се ражда изплъзването; всекидневността тайно се разполага в едно недостижимо от властта – мит поле. Самото изплъзване трябва да бъде покрито и формулата за това е любимият лаф на Чико. Всекидневността също се разпада на две сфери – официална и апокрифна. В едната Чико е „добре“, в другата, където никой не е надзървал – той не е съвсем добре. Всички герои носят този печат на вътрешна раздвоеност. Това прави живота им опасен, двуличен по принуда, но и спасително двусмислен.“ (Красимир Крумов). През 1980 Иван Терзиев завършва снимките на „Селцето“ – тв сериал от пет серии по 70 мин., по сценарий на Константин Павлов. Попадам на интервю на Любомир Рупов с оператора Венец Димитров и Иван Терзиев, взето по време на



Иван Григоров и Велко Кънев в „Силна вода“

снимките на „Селцето“. Венец Димитров: „Драматургията на „Селцето“ се крепи на неповторими събития, на драма на характерите, на трагични случки, ако щете дори, на критични ситуации.“ Иван Терзиев допълва: „В случая неговата задача (на сценариста Константин Павлов – К.Л.) е била по-трудна, имайки предвид, че той показва живота на едно българско село в годините преди 9-ти септември 1944 година, а после и мъчителната промяна в съзнанието на селския човек: мероприятията на народната власт, кооперирането, раздялата с личното стопанство, годините на „грешки на растежа“, развенчаване на култа към личността и т.н. – все драматични събития в години, когато се наливат основите на новото.“ Сериалът „Селцето“ е спрял от цензурата и е излъчен по БНТ чак през 1990 година.

„Телевизионният сериал на Иван Терзиев „Селцето“ още непредвидимо дълго време ще вълнува умовете на творческите ни работници. Всеки път, когато ще се заговори за многогодишната война срещу интелигенцията през епохата на правешкия султанат, ще се споменава и този филм – затворник, освободен едва сега от кинематографския Диарбекир. С бруталното преграждане на пътя на „Селцето“ към екрана бяха подложени на тежко изпитание професионалните съдби на цяла дузина първокласни майстори и за кой ли път бе нарушен естественият растеж на родния ни филм (...) Касаше се за филм, опасен със своето идейно съдържание и не напразно са се бояли от него. Защото „Селцето“ разрушава немалко митове от близката ни история.“ (Александър Александров). „Щастие е, че този филм е заснет. Нещастие – че е бил спрял. Радост е, че е български филм; орис е, че не се показва. Утеха е, че разкрива големи истини; печално е, че рядко имаме нужда от тях. „Селцето“, като всеки значим филм, е пророчески. Той разказва за живота на едно селце в преломния период 1943-1956 и разкрива механизмите на спрялата история. Историята спира, когато зацикля, т.е. започне да се повтаря. 50 години след онзи прелом, днес преживяваме нов прелом, който се извършва по аналогичен модел. Пророчеството на „Селцето“ е в демаскирането на модела и типологиите на историческия

„преходен период“. Скоростите и мащабите се менят, но в своя относителност случващото се вече е тавтологично.“ (Красимир Крумов).

„След десетгодишно чакане, струващо здравето и нервите на част от създателите, телевизионният сериал „Селцето“ беше излъчен по телевизията. Точно по време на започващите у нас реални социално-политически промени. Вероятно за да запълни едно от „полетата“ на забраните в културата ни и поне отчасти да компенсира несправедливостта към тази мащабна и зряла творба на българското кино. Още дълго обаче следва да си задаваме въпроса – кой ще поеме отговорността за спирането на „Селцето“? Спомням си, че на един семинар на хора от киното преди две-три години тогавашният секретар на ЦК на БКП упорито отстояваше тезата, че „те“ нямат нищо против художествените качества на филма (?), но смятат за невярна авторската концепция за колективизацията у нас. Тя не отговаряла на истината и „те“ имали правото да не я приемат.

А авторите – те какви права имаха?! И само те ли?! Защо този истински филм-реквием за българското село и за българина, направен с потресаваща доброта и любов, с точна мяра на ирония и уважение към всеки един от героите, с дълбока вяра във възможността за покояние и пречистване, трябваше да потъне в небитието?!“ (Калинка Стойновска) „Съгласете се, трудно е с две думи да формулираш смисъла на живота си. Или както се беше пошегувал един: започваш с амбицията за духовно общуване със съвременника си и съвремението си, после идва успокоението от възможността за творческа изява, най-накрая си доволен, ако има поне добър професионализъм. Лично аз избрах обрания път за себе си.“ (Иван Терзиев). Иван Терзиев постига своя път. И макар малко на брой, неговите филми са важни, защото чрез алегоричния си език успяват да кажат много истини – за абсурдността на времето, за двойствеността на живота и най-вече защото се вглеждат дълбоко в героя на това време – объркан и изгубен в невъзможността да се адаптира към реалността. Без такива филми българското кино щеше да бъде прекалено правилно и неискрено. ■

СРЕЩИ НА СЛЯПО

срещи наяве в игралния конкурс

МЕЖДУНАРОДЕН
СОФИЯ ФИЛМ
ФЕСТ

Мая Димитрова ■

► Какво от конкурсната програма за първи и втори игрален филм на 18-ия МСФФ ще остави траен спомен във времето след еуфорията на празника? Фактът, че имаше достойна конкуренция от равностойни с качествата си филми. Късметът на новака е израз, който би могъл да обясни това, което се случи с грузинския филм „Срещи на сляпо“ (2013) и с неговия режисьор Леван Когуашвили, за когото това е втори игрален филм. „Срещи на сляпо“ получи по-голямата част от значимите награди. Всички журита го забелязаха, а членовете на Фипреси журито първи го отличиха на церемонията. Последваха наградите за режисура на основното жури и най-голямата награда на фестивала за филм, представен в конкурса. Конкурс, в който всеки би могъл да опита своя късмет на новака, защото по традиция тук състезанието е между първи и втори филм. И много от филмите, представени тази година, биха могли да се конкурират успешно.

Отличията щяха да отиват и на индийския филм „Късметът на лъжеца“ (2014), дело на истински дебютант – режисьорката Гиту Мохандас. Отново сюжет, конструиран върху срещи, този път случайни и както се полага за жанр микс от филм на пътя и мелодрама – съдбовни, но не

боливудски, което му дава привкус на добър фестивален филм.

Това беше отбелязано със специалното отличие на журито. Някои от наградите по достойнство можеше да отидат и при българския филм „Отрова за мишки“ (2014) режисьор Константин Буров. Можеше да се случи всичко на тази среща на доброто младо кино, но явно се открии най-добрият филм. Неизменното единодушие при вземането на решенията, изтъкнато от всички на церемонията, породиха емоции. Всъщност това беше последица от заразителната емоционална субстанция във филма „Срещи на сляпо“.

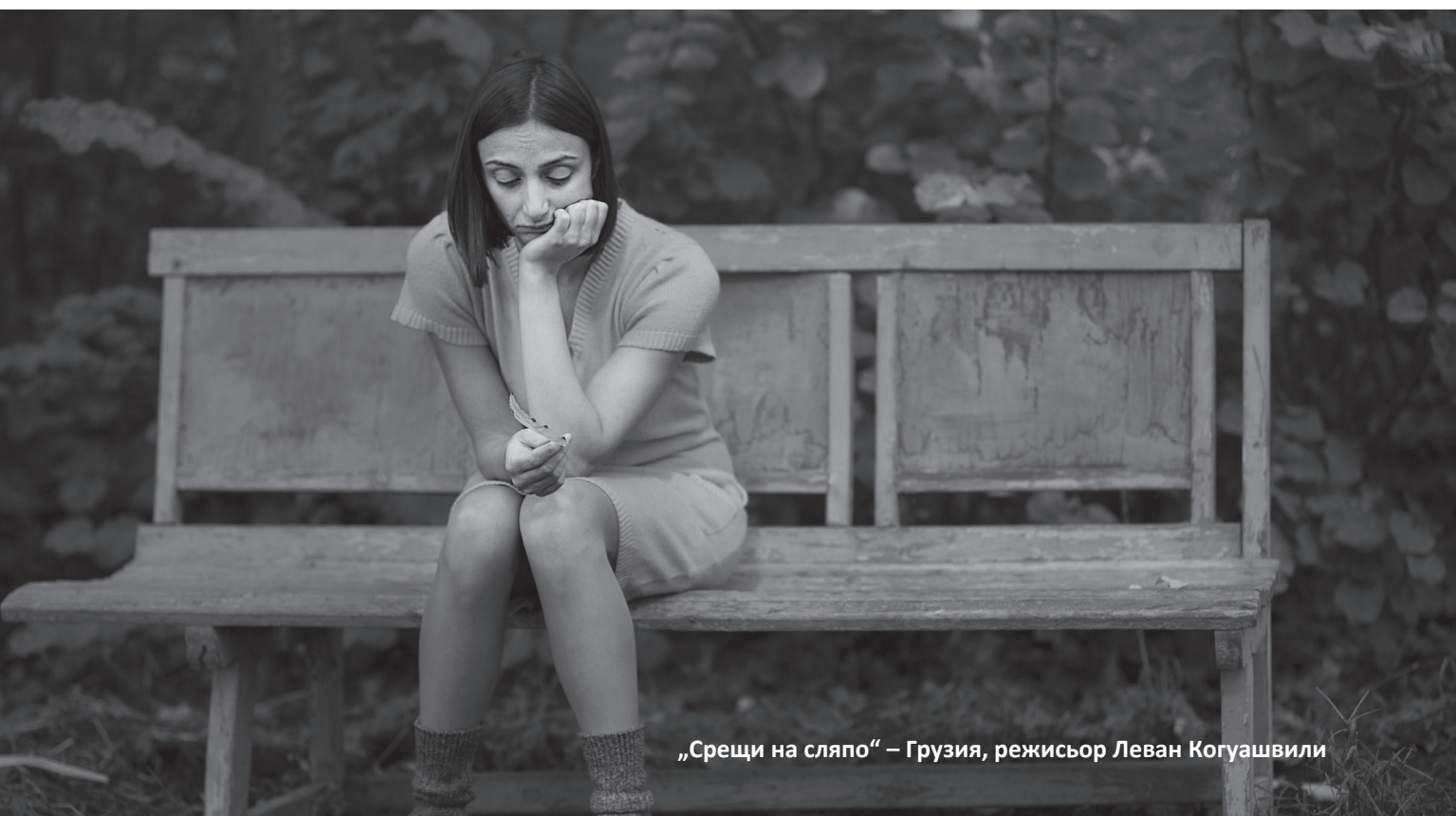
Традиционно по грузински, тънкото душевно съпричастие на зрителите беше събудено от филм, изграден от баналните случки от ежедневието в Тбилиси, но потапящ в безвремието на чувствата, които могат да засягат всеки. Посланието за човешката потребност от взаимност, за която няма запазени територии, протича от този филм с национална специфика на средата, но с валидност за всяко място, където човек може да взима решения за съдбата си. Малко философично, с много съзерцателни моменти, и с онова чувство за кинематографичен детайл, което е природен дар. Стилът на Когуашвили

е причастен към добри образци от киното на последния половин век. В това отношение той е „сънародник“ на италианските майстори – едновременно на Фелини в спектакловата яркост на състоянията в предметната среда, която говори повече за хората в тяхно отсъствие, и на Антониони – на когото става съмишленик в деликатната психологическата дисекция на разпадащите се връзки. Умелото подсказване при създаването на емоционалната среда във филма си е лично негово, на грузинския режисьор, но то е споделено по общовалиден начин с публиката, което прави „Срещи на сяпо“ добро кино. Не сантимента, а чувствителността и чувствеността проникват от екрана в залата.

„Срещи на сяпо“ е един от няколко филма в конкурса в София, които доказват потребността от тъмната кинозала при общуването с киното. И добре е за самото кино, че неговата първоз-

данна същност се пренася до днешното битие на екранния феномен, богато на всякакви обстоятелства за зрителското възприятие, чрез многолики технологични приспособления.

От националните си кинематографични традиции са повлияни и други филми с актуални сюжети от конкурса. Лесно е да се види това във филмите от Азия. Индийският „Късметът на лъжеца“ и китайският „Задънена улица“ (2013) привличат с осезаемата автентичност на неподправената градска среда в многомилionните столици. Едновременно магнетичен и плашещ е Делхи с нелицеприятните си мръсни улици и изпаднали хотели в опасни квартали, но и с омаята на ранното утро и човешката мярка на средата, пропита със светлина и въздействаща до степен да се усети ароматът на маранята в прахоляка на площада пред храма. Макар екранният разказ да предлага ритуално раздира-



„Срещи на сяпо“ – Грузия, режисьор Леван Когуашвили

що страдание в съчетание с остроумни и дори забавни сцени на профанни развлечения, този филм е демонстративно ситуиран на противоположната страна на Болливуд. Това не лишава публиката от популярни актьорски лица – привлекателната закачливост на Гитанджали Тата и болезнената прелест на Науазидин Сидики. С безупречен кастинг се отличава и китайският филм „Задънена улица“. И с добре премислена от самата авторка драматургия, благодарение на която тя като режисьор с лекота обвързва в криминалния сюжет политическия трилър и сантименталната драма. По деликатен начин това напомня за признати образци в китайското кино като „Внимание, лъст“, макар че там се представя друга историческа обстановка. Филмът влиза в традицията на онова качествено азиатско кино, което Холивуд обича да преработва в римейк на собствена територия.

Може би този филм все още не е станал златна мина за създателите си, но авторката дебютантка Вивиян Цю има всички шансове да направи шумна кариера. Тя вече я прави като продуцент с фестивални филми, отличавани още от 2007 във Варшава, в селекциите на Кан, Ротердам, Торонто и Венеция.

Нейният филм със сигурност е сред тези, които си струва да намерят повече публика и извън фестивалните прожекции.

Вероятно, ако има шанса за разпространение у нас, авторски филм за по-голяма публика би станал и испанският „Падаща звезда“ (2014), режисиран и продуциран от Луис Миняро, който отдавна се е докоснал до славата с предишните свои продукции. Отличаван е със „Златна палма“ в Кан за „Чичо Бауми си спомня предишните животи“ (реж. Апичатпонг Верасетакул, 2010). „Падаща звезда“ е може би



„Задънена улица“ – Китай, режисьор Вивиян Цю

най-неочакваният от селекцията, защото изглежда като „Филм с епоха“, с костюми, конкретни исторически личности и интрига с точни исторически мотиви. В същото време това е филм – експеримент. Не само в изразителния си темпоритъм – по-скоро муден, но и със символизациите на психологическия контрапункт. Интригата е обтегната между подтиснатостта и недраматичното поведение на монарха – чужденец и вътрешната драма на несвободния в решенията си човек – жертва на обстоятелства, но и на собствения си стремеж да съхрани статуквото си във властта.

Вероятно двата часа екранно време са били необходими на създателите на филма на всяка цена. В него влиза и проверката за зрителска устойчивост. Очовечаването на политическата фигура се случва мъчително бавно, но неотвра-

тимо и резултатът не е съвсем лицеприятен. По-точно само визията във филма е професионално безупречна и успява да се превърне в стил. В крайна сметка „Падаща звезда“ се помни с антидинамиката си, със застинали пози на хора, загубили духа си, и на предмети, дарени с психологическа роля и дух, дори с нездрава сексуалност. Но и едните, и другите сякаш чакат да им се поставят етикети за принадлежност към визуалния стил на класически образци в историческия музей на киното. Музей, който посещават само ценители в кинозали.

Балканската „Секция“ от основния конкурс в този контекст е от най-любопитните. В София филмите от балканите имат повече шансове да бъдат отличени и се ценят от публиката. Добра традиция тук е подборът на качествени и разнообразни заглавия в палитрата от близки



„Падаща звезда“ – Испания, режисьор Луис Миняро

в рефлексите си към съвременното и историческия си опит нации. Есенцията на тази традиция в игралния конкурс представи сръбският филм „Непослушните“ на режисьорката Мина Джукич, която също е и продуцент. Привидно непретенциозна в интригата и традиционна в представянето на обстоятелствата, тази история притежава своеобразен екранен тургур, привлича със сугестията на образния слог и, отново, със свежестта на младите актьори. Всъщност коментираните тук филми от конкурса наистина бяха посетени само от ценители в по две прожекции, в контекста на представените още 200 филмови заглавия в София. Хубавото е, че се случва, и се случва на фестивал, който успява с всяка година да умножи своята публика с разширяване на обхвата в някои поголеми български градове извън столицата,

доказвайки се като филмово събитие с национално значение. Същевременно той отстоява и каузата си да подкрепя кандидатурата на София и северозападния регион на България за европейска столица на културата през 2019 година.

По-близо до нас днес е фактът, че благодарение на тази селекция от добри филми, което става все по-трудна задача заради изобилието от фестивали, в София се случва събитие за киното на Европа. Фестивалът, който помага и нашите млади кинематографисти да встъпят в професионалния път пред родна публика. Добре е, че можем да завършим като при маестро Фелини – с оптимистична светлина, дори когато тя е провокирана от волята на автора. ■



„Късметът на лъжеца“ – Индия, режисьор Гито Мохандас

СРЪБСКИ акценти РУМЪНСКИ открития



МЕЖДУНАРОДЕН
СОФИЯ ФИЛМ
ФЕСТ

Ингеборг Братоева-Даракчиева ■

► Следвайки традиционните си приоритети, осемнадесетото издание на София Филм Фест предложи подробна панорама на стойностните филми от Балканите, излезли на екран през последната година. Повече от двадесет филма от региона бяха включени в различни фестивални секции – в международния конкурс, в официалното балканско състезание, което се провежда за трети път, в документалния конкурс и в програмите „Фокус „Сърбия“, „Операция Кино: Късометражни филми от Балканите“ и „Домът на киното представя“. Сред десетте филма в Балканския конкурс международното жури награди като най-добър „Йозгат блус“ на Махмут Фазъл Чошкун, който спечели същото състезание през 2010 с изящния „Объркана броеница“. Гилдията на българските филмови критици от своя страна отличи документално-игралния „Земята на Сароян“ на младата Лусин Динк, турска режисьорка от арменски произход. Филмът, съвместна продукция между Франция, Турция и Армения (само по себе си малко чудо!), проследява съдбата на семейството на Уилям Сароян, което произхожда от онази част на Армения, която днес е в границите на Турция. Много деликатно е възстановено пътуването на Сароян в търсенето на корените му и още по-деликатно е засегнат въпросът за

историческата съдба на арменците в пределите на Турция. Ако трябва да обобщим с една дума стила, в който днес работят турските режисьори-автори, това е деликатност. Патосът и фаталните емоции са оставени за сериалите, представени на Феста в качеството им на културен феномен от документалния филм на гръцката режисьорка Нина Мария Паскалиду, „Късмет“ (2014), в който има силна българска връзка – не само като обект на наблюдение, но и като копродуцентство от страна на АГИТ-ПРОП.

Деликатността никога не се е асоциирала с балканския манталитет и това ясно личи от голяма част от филмите, включени в специалния Фокус „Сърбия“, в който участваха режисьори от всички поколения – от ветераните Горан Маркович („Фалшификаторът“) и Горан Паскалевич („Когато се съмне“) до най-младите Мина Джукич („Непослушните“) и студентът Стефан Иванчич („Пролетни слънца“). За съжаление трудната институционална и финансова ситуация в сръбското кино си е казала думата. Законът, който най-после регламентира филмовото производство в страната, е едва от началото на 2013, а бюджетът за кино през миналата година е бил нулев. Естествено е тази стагнация да даде отражение върху качеството на самите филми.

„Фалшификаторът“, включен в балканския конкурс вероятно от уважение към Маркович, е образец на старо кино, а филмите на младите, „Разголване“ на Коста Джорджевич и „Клип“ на Мая Милош са затънали в клишетата на (не само) сръбското кино. За радост „Непослушните“ и „Пролетни слънца“ са направени с онази чистота, която е привилегия на начинаещите и с въпросната крайно нетипична за балканското кино деликатност.

Тя се усеща и в най-представителния сръбски филм на Феста, „Когато се съмне“ на Горан Паскалевич, който получи Наградата на София за цялостното си творчество. Филм за паметта, забравата и идентичността, „Когато се съмне“ отнася темата за Холокоста към съвременното състояние на обществото, към ценностите (или отсъствието им) в днешния ден на Балканите. Паскалевич, който става все по-скептичен и все по-мрачен от „Буре барут“ (1999) насам, създава силно емоционално повествование около драмата на възрастния музикант Миша Бранков (Мустафа Надаревич), който в осмото десетилетие на живота си внезапно трябва да осъзнае и приеме еврейския си произход. Героят е изключително човечен и деликатен (ето че пак се появи тази дума). Трудното осмисляне на истината, особено на такава възраст, е изиграно от Надаревич със забележително майсторство. Още по-трудно е за героя да приеме, че трагедията на Холокоста не интересува никого наоколо. Общината се готви да отвори на мястото на бившия нацистки лагер „Семлин“ увеселителен парк, а на опита да бъде почетена паметта на жертвите не откликва дори родният му син Малиша (Небойша Глоговац). Несъвместимостта на основния герой с околната му среда е подчертана кинематографично от статичната камера, която генерира атмосфера на пълна безнадежност и отчаяние. Независимо от силното вълнение, което събудиха у мен актьорското изпълнение на Мустафа Надаревич и прекрасната музика на Влатко Стефановски, оценявам филма като прекалено мрачен. Струва ми се, че Паскалевич е толкова неудовлетворен от действителността, че е прекрачил онази граница на погнуса, зад която комуникацията с публиката става проблематична.

Независимо от масираното сръбско присъствие на Феста, начело на моята лична класация за балкански филм стои румънският „Позиция на дете“, представен в киноманската секция „Големите награди“. Филмът дойде в София със „Златна мечка“ и Награда на ФИПРЕССИ от Берлинале 2013, придружен от Ада Соломон, която миналата година получи за него Наградата на Европейската филмова академия за най-добър европейски продуцент. Един от малкото балкански филми, който не е копродукция, „Позиция на дете“ на Калин Петер Нецер е едновременно блестящ пример за националния стил на Румънската нова вълна и заедно с това – представителен за универсалното европейско кино. Детайлното проследяване на това, как ежедневието неизбежно се превръща в кошмар, през последното десетилетие е любима тема на румънските режисьори. Нецер я развива виртуозно, работейки със силно драматичен сюжет за случайното убийство на дете. Съсценарист му е Разван Радулеску, номиниран през 2005 за награда на Европейската филмова академия за сценария на „Смъртта на г-н Лазареску“ и автор на сценария на българския „Подслон“ (2010). Драматургичният подход на Нецер/Радулеску в „Позиция на дете“ вероятно ще изненада онези зрители, които следят развитието на Румънската нова вълна – вместо обичайното за стила бавно навлизане в конфликта, е избрана ударна завръзка. Още в първите кадри Корнелия (Луминита Георгиу) научава, че синът ѝ Барбу (Богдан Думитраке) е арестуван след пътен инцидент, в който е убил дете. Естествената загриженост на майката и желанието ѝ да спести на сина си справедливото наказание са разнищени от Нецер до най-дълбоките им пластове – разкрити са всички възможни нюанси на нездравата зависимост между властна майка и нейния тридесетгодишен син. На това ниво филмът, който все пак идва на българския екран със закъснение, през последната година е анализиран многократно от чуждите колеги. Както и по отношение на социалните измерения на конфликта между обикновеното селско семейство на жертвата и арогантността на румънската средна класа, към която принадлежи Корнелия. Няма смисъл да повтарям наблюдения и анализи, достъпни за всеки грамотен ползвател на интернет.

Искам обаче да обърна внимание на няколко неща, останали неотбелязани и които не само подсказват интересни вътрешни развития на румънската кинематография, но и отреждат на „Позиция на дете“ повратна позиция за цялото ново източноевропейско кино: категорично изместване на акцента от орбитата на социалното към пределите на екзистенциалното. Тези от нас, които следят работата на Нецер, ще забележат отчетливата му еволюция от пренатегнатия социален патос на пълнометражния му дебют „Мария“ (2003), през деликатния баланс между социално и психологическо в „Медал за храброст“ (2009), към универсалното психологическо повествование в „Позиция на дете“ (2013), където социалната конкретика е сведена до наситен фон. Тук Нецер избира да развие румънския сюжет в неговата универсалност. Акцентите на филма му не са върху източноевропейската екзотика, а върху поведения и отношения, възможни в целия цивилизован свят.

Букурещ, физическото пространство на действието, подчертано е сниман като модерен европейски град. Същото важи и за интериорите (неслучайно Корнелия е преуспяващ архитект), автомобилите, костюмите и аксесоарите. Режисьорът държи да подчертае, че разказва история, която би могла да се случи навсякъде в Европа. Мисля, че именно тази универсалност е важна причина за престижната берлинска награда и за избора на Ада Соломон за Европейски продуцент на 2013. Оценявам този подход като съществена крачка към промяна в парадигмата на цялото кино от Източна Европа. Ако разчетем заглавието „Позиция на дете“ като „позиция на майка“ (без която детската позиция е невъзможна) ще идентифицираме две паралелни линии на действието – основната, обусловена от доминиращата позиция на майката Корнелия, върху която е изграден целият филм, и втората – линията на майката на убитото дете (Таня Попа), която се очертава в

„Позиция на дете“ – Румъния, режисьор Калин Петер Нецер



самия край на действието, но за сметка на това предизвиква основните обрати в разказа. От гледна точка на актьорските изпълнения срещата на двете майки в деня на погребението е безспорната кулминация на филма. Корнелия отива на това погребение, за да осигури на сина си отказ от граждански иск от страна на пострадалото семейство. Влизайки в реалността на трагичната ситуация обаче, героинята се сблъсква с мъката на другата майка и внезапно и за самата себе си разкрива дълбокото си женско нещастие, прикривано под бляскава фасада. Луминита Георгиу блестящо извървява за десетината минути на епизода пътя от манипулативното високомерие до разголването на собственото ѝ нещастие и отчаяната молба. Катализатор на тази промяна е конфронтацията ѝ с истинската, дълбока, непоправима майчина загуба и мъка на другата жена. Ситуацията е толкова драматична, че лесно би била пропиляна от по-слаба актриса. Тук сме длъжни да отбележим, че

именно двете най-силни страни на румънската школа – мощната драматургия и обмислената до последния детайл режисура, дават възможност на румънските актьори да поддържат отлична форма.

Най-интересното в конструкцията на филма е разминаването на актьорската и драматургичната кулминация. Последната настъпва на самия финал и е толкова деликатно поднесена, че има опасност да остане незабелязана от повнимателния зрител. Барбу слиза от колата и в горния десен ъгъл на кадъра, огледалото за обратно виждане отразява ръкостискането му с бащата на убитото дете. Филмът завършва с искането и даването на прошка. Такъв финал е наистина необичаен за новото румънско кино, каквото го познаваме досега. Той няма нищо общо нито с мизантропски студените завършеци на Мунджиу, нито с безперспективността на Кристи Пуьо. Постигнето на помирение чрез прошка е прастар драматуричен похват, може

„Когато се съмне“ – Сърбия – Хърватска, режисьор Горан Паскалевич



би единствена възможност за постигане на истински катарзис. За румънското кино от последното десетилетие обаче това е съвсем нов подход, свидетелство за възходящо развитие. Можяхме да се уверим в това развитие и от игралния дебют на Валентин Хотеа „Роксана“, включен в балканския конкурс. Разглеждайки болезнената тема за доносничеството, за предателството по време на комунистическия режим, филмът всъщност поставя въпроса за идентичността, който днес очевидно доминира в цялото балканско кино. Хотеа, с голям опит като документалист и режисьор на телевизионни сериали, съумява да го разгледа в няколко аспекта – липсващата, флуидна идентичност на жертвите на системата в образа на Тави (Шербан Павлу), фалшивата идентичност на приятеля-предател Санду (Михай Калин), желязно изградената и съзнателно поддържаната идентичност на пълно благополучие на Роксана (Диана Думбрава), жената, която стои между тях през целия им съзнателен живот и най-сетне – идентичността на младия Виктор (Ангел Дамиан), който знае и вярва, че е син на Санду, а всъщност се оказва син на Тави. Представяйки драмата на собственото си поколение, формирано в най-лицемерните години на разпадащия се тоталитаризъм, Хотеа поставя въпроса, дали в крайна сметка си струва да предадем на децата си чувството си за безсилие и завинаги накърнено достойнство или да се опитаме да им спестим знанието за нелепите последствия на своите унижения, които те едва ли биха разбрали. След като детайлно проследява Тави в търсенето на истината в досието му от бившата Сикуритате, режисьорът задава въпроса, дали си струва днес да бъде огласена една истина, която не може да поправи нещата от миналото,

а може само да смути един млад човек, който ще трябва да се пребори с факта, че връзката между родителите му е върху фалшива основа, че баща му е фалшив баща и заедно с това е фалшив приятел. Отвореният финал на филма запазва съчувствието към жертвата Тави, но не пренебрегва и въпроса за смисъла от ровенето в миналото от гледна точка на бъдещето, как това би се отразило на следващото поколение, на Виктор, за когото е може би по-добре да запази невинността си, вместо да живее с призраци.

И като говоря за румънско кино не мога да се въздържа да не спомена късометражния „Сянка на облак“ на Раду Жуде, режисьорът, който през 2009 на СФФ спечели Наградата на ФИПРЕССИ за „Най-щастливото момиче на света“. Тридесетминутният филм е направен с характерната за Жуде концентрация, която познаваме от „Лампата с шапка“ (2006), с Наградата за най-добър късометражен филм от Сънданс. В кратките минути на молитвата, която свещеникът Флорин (Александру Дабижа) трябва да произнесе над умираща млада жена, се разкрива цялата трагедия на парализирания ѝ живот, на отношенията с близките ѝ. Ако изобщо има жанр филм-молитва, то филмът на Жуде е точно това. Самата му поява е нещо ново за балканското кино, особено в контекста на румънската кинематография. През 2012 Мунджиу демонстрира пълно отрицание на религията с „Отвъд хълмовете“. Година по-късно „Сянка на облак“ на Раду Жуде предлага молитва, „Позиция на дете“ на Калин Петер Нецер – прошка, а румънското кино, при производство от осем филма годишно, демонстрира много силна динамика и потенциал за развитие в неочаквани посоки.

СРЪБСКОТО КИНО ДНЕС

интервю

МЕЖДУНАРОДЕН
СОФИЯ ФИЛМ
ФЕСТ

Гергана Дончева ■

► По време на 18-то издание на София Филм Фест почитателите на кинематографиите, които някога принадлежаха към югославското културно пространство, имаха възможността да се запознаят с най-новите и емблематични за съвременното сръбско кино заглавия в рамките на утвърдената вече рубрика „Страна във фокус“ – тази година посветена на Сърбия. Програмата включваше пет игрални филма: „Когато се съмне“ (2012), „Клип“ (2012), „Фалшификаторът“ (2013), „Разголване“ (2013) и „Непослушните“ (2014).

Подборът на творбите ясно очерта спецификата в тематичните и художествените търсения на две различни поколения режисьори: от една страна, „легендите“ Горан Паскалевич и Горан Маркович, представители на Пражката школа, изградили своя творчески почерк през епохата на втората Югославия и, от друга, „младите надежди“ – родените в началото на 80-те години на XX век Мина Джукич, Мая Милош и Коста Джорджевич. Последните попадат под светлината на прожекторите още с дебютните си филми, за които получават награди („Клип“ – наградата „Тигър“ и Наградата на холандската критика – Ротердам 2012) или най-малкото лентите им са селектирани в програмата на

многобройни престижни кинофоруми („Непослушните“ – Сънданс, Берлин, Истанбул).

Удоволствието за родната публика беше още по-голямо предвид факта, че част от сръбските кинематографисти представиха лично филмите си. Кулминацията на медийния интерес към тях беше пресконференцията „Фокус Сърбия“, в която освен Горан Паскалевич и Горан Маркович участваха също бившият програмен директор на Белградския фестивал Миролуб Вучетич, както и популярният актьор Лазар Ристовски. Дискусията относно състоянието на сръбското кино днес засегна важни проблеми по отношение на формите на финансиране, инициираниите законодателни мерки в полза на филмовото производство и трудностите, през които са преминали творците през изтеклите десетилетия.

Отдавайки дължимото на една кинематография с изключителни традиции, завидни постижения и устойчива приемственост, списание „Кино“ предлага на своите читатели три интервюта: с Горан Паскалевич, Горан Маркович, и Мина Джукич, които подготви Гергана Дончева.



ЗАПОЧНЕМ ЛИ ДА ДЕЛИМ ЖЕРТВИТЕ НА НАШИ И ВАШИ, НЕИЗБЕЖНО СЕ РАЖДА НАЦИОНАЛИЗЪМ

Интервю с ГОРАН ПАСКАЛЕВИЧ

Г-н Паскалевич, май за последен път бяхте в София по повод на „Буре с барут“? Тогава в Сърбия бушувахе война.

Този филм беше направен преди това и по някакъв начин се оказа пророчески. Знаете ли какво се случи в Париж? Предстоеше премиера на „Буре с барут“ на 24 март 1999 година и по този повод бях поканен в едно телевизионно предаване. Преди началото на новините водещият ме представи като режисьор на важен филм, каза в ефир: „Добър вечер“, аз му отговорих: „Добър вечер“ и след малко съобщиха, че е започнала въздушната операция на НАТО над Белград. А там бяха двамата ми сина и майка ми...

И тогава Вие възкликнахте: „Това е моят Белград!“

И казах: „Как е възможно това?“ Бях в пълен шок, не можех нищо да коментирам, единственото, което исках, беше да отида в някой ъгъл и да плача. Но, всъщност, това с бомбардировките можеше да се очаква.

Най-новият Ви филм „Когато се съмне“ отново е свързан с войната, но този път с Втората световна война. Очевидно историята Ви вълнува? Имам само няколко филма, които са свързани

с миналото, например „Време на чудеса“, чието действие се развива през 1945, това е една иронична творба. По-късно заснех „Как Хари се превърна в дърво“. Вдъхновението ми за втория произтича от Милошевич и неговата епоха. Разбира се, нямаше как да осъществя този проект в Сърбия затова заминах в чужбина и разказах друга история. Последният ми филм възкресява едно страшно време.

Бихте ли го дефинирали като филм за забравата?

Да, за забравата и за други неща, както казва равинът от моя филм: „Насилието се повтаря, престъпниците никога не получават възмездие и равнодушието на света остава“.

„Когато се съмне“ представя една негероична версия на Втората световна война – тъжна и мрачна...

Да, по някакъв начин. В Сърбия ултрадесни кръгове ме критикуваха защо не съм направил филм за сръбските жертви, но започнем ли да делим жертвите на наши и ваши, неизбежно се ражда национализъм. Друго обвинение, отправено към мен беше защо съм казал, че сръбската полиция е съдействала на режима през този период, след като Сърбия (Югославия) е една

от страните с най-мощно антифашистко съпротивително движение.

Проблемът е, че хората са учили в училище официалния, „редактиран“ вариант за историческите събития от националната история. Всъщност, изобщо не съм подозирала за този факт – осиновяването на еврейски деца от страна на сръбски семейства, които по този начин са им спасили живота. Има ли някаква връзка с Филип Давид – Вашия съсценарист, с когото работите от дълги години? Как стигнахте до идеята да разкажете за това?

Това е личната история на Филип Давид, той е едно от тези спасени еврейски деца. Може да се каже, че подготвяше този сценарий цял живот.

Имахте и по-ранен проект с Филип Давид, озаглавен „Ловецът от мрачната гора“ – какво стана с него?

Не успяхме да осигурим необходимото финансиране, твърде скъп проект беше – три милиона евро – и се отказахме. Решихме да направим нещо с по-скромен бюджет и се захванахме с този филм.

Значи мотивът е дълбоко личен и съкровен?

Да, въпреки че променихме и доизмислихме някои неща: във филма героят е пенсиониран преподавател по музика. За емоционалното послание изключително допринесе и главният изпълнител – Мустафа Надаревич – една от легендите на югославското кино, нарочно използвах дълги кадри, за да му осигуря пространство не просто да играе, а да живее, а той е гениален актьор.

Струва ми се, че сте успели да провокирате важен дебат в сръбското общество.

Така е, дори онези, които не са гледали „Когато се съмне“ чрез интервютата научиха за тези малко известни исторически факти.

В киното през 90-те години някои режисьори започнаха да снимат филми за Холокоста, и изобщо по теми, свързани с евреите.

Не възприемам „Когато се съмне“ като филм за Холокоста, той е многопластов и същевременно

но обърнат към съвременното. В сюжета исках да вместя и историята за това какво се е случило преди толкова години, но и друга важна тема: погромът срещу циганите. Когато нещо изчезне, всички казват: „Циганите са го направили, те са виновни.“ Никой не се замисля, че би могъл да бъде всеки, а основният проблем е, че те не са добре интегрирани в обществото и живеят много тежко.

Циганите присъстват от самото начало и трайно в творчеството Ви, срещаме ги отново и в „Когато се съмне“. Но искам да Ви върна към една легендарна лента, която много харесвам, но която, за съжаление, не е толкова известна – „Ангел хранител“.

Малко хора си спомнят, че „Ангел хранител“ се появи през 1987 година преди „Циганско време“ на Кустурица. Снимахме на терен в Ниш. Моето детство премина в Ниш, където има циганска махала. В училище дружах с циганчета и от рано се сблъсках с техните проблеми. Още като студент започнах да се занимавам с тази тема.

Трудно ли беше да реализирате филма?

Трудно беше. Когато пристигнахме, се наложи да издирвам един мой приятел от училищните години и го помолих „Хайде да ми помогнеш“, защото в ромската махала даже и милицията не стъпваше, истинско гето... Жителите от циганската махала се разделиха на две: едните бяха „за“, другите – „против“ това да сътрудничат. Дори един от техните босове ми извади пистолет, но малко по малко успях да ги убедя, че ще е от тяхна полза.

Било е като истински филм...

Така си беше. Снимахме и документален филм за това как сме работили, за да стане реалност проекта „Ангел хранител“.



НА ТЕРИТОРИЯТА НА КУЛТУРАТА И ИЗКУСТВОТО ЮГОСЛАВИЯ ПРОДЪЛЖАВА ДА СЪЩЕСТВУВА

Интервю с ГОРАН МАРКОВИЧ

Г-н Маркович, наскоро гледах най-новия Ви филм „Фалшификатор“, който е свързан с историята на Югославия. Това ме подсети за „Тито и аз“ – един от любимите ми Ваши филми – и се запитах защо така настойчиво се интересувате от миналото и защо то е толкова важно за Вас и за Вашето поколение?

За мен е важно, защото искам да разбера какво се случи. Родих се в една държава и живях по-голямата част от живота си в нея и изведнъж тя изчезна, сякаш никога не е съществувала. И мен ме измъчваше въпросът какво стана, защо се случи. Тогава „Гюте институт“ в Белград обяви конкурс в различни европейски страни за текст, предназначен за театъра или киното по повод на двадесетгодишнината от падането на Берлинската стена на тема „Падане“. Поканиха ме да подготвя нещо и аз се замислих какво общо имам с темата. Помислих една-две минути и реших, че рухването на моята държава Югославия е най-голямото събитие в живота ми. Първо подготвих театрална пиеса и после заснех филма. Тихомир Станич, изпълнителят на главната роля и продуцент, ми разказа за своя баща – идеалист, който фанатично вярвал в Югославия и в Тито. Казах си, че ще използвам тази история за идеалиста, почти идиот,

който е убеден, че хората са добри и заслужават да живеят така, както желаят и че ако нямат дипломи, ще им направим. Твърдо вярвал, че Югославия е създадена по съвършен начин. Избрах действието да се развива през 1968 година, защото в моя живот тя беше ключова. По онова време бях студент в Прага и видях съветските танкове. Паралелно в Югославия се случиха изключително важни събития: първи многобройни демонстрации срещу Тито. Беше изключително необичайно, че някой се осмелява да протестира срещу диктатора. По същото време беше извършен и усташкият терористичен акт в един белградски киносалон, когато бе взривена бомба. Това беше шокиращо, защото дотогава Югославия бе една чудесна страна, където хората не се преработваха, но имаха пари. Тито флиртуваше и на изток, и на запад и благодарение на парите, които получаваше от запад, хората живееха доста безгрижно. През 1968 всичко започна да се променя. Преди време заснех един филм „Вариола вера“, посветен на голяма епидемия в Белград през 1972 година в резултат на тропическа болест. Усетих, че това е страхотна тема (още като студент исках да режисирам „Чумата“ на Албер Камю) и когато това се случи – реалната епидемия – нямаше официални изявления, всичко

беше скрито – почувствах колко е значимо това събитие. Десет години по-късно осъзнах, че не е било просто тропическа епидемия, а метафора за болестта на обществото.

Във филмите си често деконструирате образа на Тито. Популярната представата за него е, че е бил ловък политик. Защо е толкова знаков за Вашето творчество?

Израснал съм с култа към личността на Тито. Той не беше просто диктатор като Тодор Живков или Владислав Гомулка, той беше Нерон. Десет години след смъртта му посетих в Херцог Нови огромен болничен комплекс за лечение на вътрешни органи, който е бил негов – подобен, за сърдечни заболявания, е имало в Босна, а за кръвоносни съдове – в Словения. Разполагал е с отделно специализирано заведение за всеки орган от анатомията си, до такава степен беше ужасен. Затова и го деконструирам, за да покажа какъв е бил всъщност, но това е дълъг процес и не е по силите само на един човек.

Според Вас съществува ли югоносталгия?

За мен съществува, аз съм югоносталгик, защото смятам, че Югославия беше една интересна и нелюба страна. Знаете ли, един наш поет от Ниш Бранко Миркович ми каза, че „ако сме паднали, паднали сме от клона“, т.е. ако Югославия не съществува повече, значи не е трябвало да съществува.

Но Вие сте се опитвали да бъдете обективен, защото сте били наясно, че не всичко е както трябва.

Разбира се, постоянно бях критично настроен, не пропусках филм, от който и да било жанр с подривно съдържание. Но има нещо много интересно, Югославия в политически смисъл изчезна, но в културен план и по отношение на изкуството Югославия продължава да съществува. Например за последния ми филм взех сръбски, хърватски, словенски, босненски, македонски и черногорски артисти. Когато снимате, изпитвате необходимост, не защото сте югоносталгик, а по чисто практически съображения, искате да наемете най-добрите.

През 90-те сръбските филми бяха изключител-

но мрачни и показваха най-грозното лице на войната. Сега като че ли се оформя нова тенденция, как мислите?

От 35 години преподавам режисура и следя какво мислят и преживяват младите хора. През 90-те те нямаха възможност да живеят нормално, камо ли да снимат. Преподавателите контрабандно пренасяха от Унгария за тях разни неща, за да работят. И всички имаха ескейпистки теми: не ставаше изобщо дума за войната в студентските филми, а все за някакви милионери, красавици, ролс-ройси. И в един момент им казах: „Забранявам ви. Стига вече с тези милионери, фатални жени и скъпи коли. Разкажете за живота, за това какво се случва във вашите глави“. Следващото поколение отиде в другата крайност – показваше само най-страшното: насилие, бедност, обичайните маргинали, порнография и лицемерие... Сега вече идват нови хора, които се занимават с вътрешния свят на човека, тези филми ще разкажат какво става с младите хора днес.

Имате предвид някой като Мина Джукич на пример?

Да, Мина е моя студентка, чудесна е. С нея обсъждахме, че нейното поколение избягва темата за войната и насилието и предпочита да се занимава с други неща, което е нормално. Представителите от нейното поколение повече са отворени към всекидневието, а това е изключително важно, защото с творбите си илюстрират какво се случва с човека във всеки един момент.

Във „Фалшификаторът“ по смешен, но съвременен тъжен начин разказвате за това, което Дубравка Угрешич някога дефинира като „културата на лъжата“. Кажете, какво беше хубаво за Вас през онези години?

Знаете ли, някъде до 70-те и 80-те години никой не обръщаше внимание на етническия и националния произход. Аз общувах с различни хора, но нямах представа кой какъв е. Съществуваха смесени бракове, можем да говорим за една почти югославска нация, тъй като имаше доста проюгославски ориентирани хора, например онези, родени в смесени бракове, както и другите, за които националността не

беше толкова важна, се идентифицираха при преброяванията като югославяни. Беше прекрасно време, когато се радвахме на изключителна култура, в чиито рамки непрекъснато се извършваше обмен: сръбски актьори живеяха в Загреб, македонски – пристигаха в Белград за спектакли или екипи от Белград заминаваха, за да снимат филми в Черна гора. Тъкмо страната започна да живее един нормален живот и изведнъж всичко свърши...

Но Вие сте имал предчувствие, че нещо ще се случи?

Не, нямах, докато не усетих, че нещо се случва за първи път – това стана през 1971 година по време на националистическото движение „Хърватска пролет“. Замислих се защо протестират тези хора, тогава бях млад, но имах усещането, че е нещо важно.

Но във Вашия филм „Deja Vu“ определено

може да се открие предчувствие за предстоящото бъдеще.

Да, по времето на Втората световна война (това подробно ми обясни моят баща) в Югославия са загинали около 1 800 000 души. 300 000 са убити по време на бомбардировките от вражеските самолети на Германия и Италия. Останалите са се избили помежду си в ужасна братоубийствена гражданска война: сърби срещу хървати, комунисти срещу фашисти, четници, мюсюлмани... И когато свършва войната, всичко в новата обща държава започва така, сякаш нищо не е било, а това е невъзможно, просто защото проблемите са били заматени под килима, а не са били решени, и в един момент започва да се трупа напрежение. С други думи Югославия не е имала шанс да оцелее дълго.

Историята е трябвало да достигне до своя логичен край.

Да, за съжаление. ■



ИСКАХ ДА НАПРАВЯ НЕЩО ВЪЛНУВАЩО И КРАСИВО

Интервю с МИНА ДЖУКИЧ

Мина, бихте ли се представили с няколко думи: къде сте учили, от колко години се занимавате с кино, опитвали ли сте да работите като продуцент?

Записах се във Факултета за драматични изкуства към Белградския университет за изкуства през 2001 година и така започнах да се занимавам с кино. През 2011 получих финансиране

и започнах подготовка за своя първи игрален филм „Непослушните“, но вече имах известен опит като продуцент във връзка с игралния филм „Тилва Рош“ на режисьора Никола Лежаич.

(Мина Джукич заедно със свои колеги от факултета – Никола Лежаич и Урош Томич – създават продуцентската къща „Кисело дете“ с амбицията да снимат независими творби. Успешният „Тилва Рош“, който е с номинация за дебют от Европейската филмова академия, е техният прощапулник в продуцентския бизнес, последван от следващото предизвикателство – „Непослушните“).

Какво Ви вдъхнови да се захванете с този проект?

В него видях възможност да разкажа за тревогите в периода на съзряването, мислех си какви са очакванията спрямо мен, за това колко се разминаваха моите собствени очаквания в сравнение с живота, който живеем и дали съм готова да го живея... сред тази обърканост започнах да пиша сценария. Винаги търся вдъхновение в житейските обстоятелства – лични и чужди, исках да направя нещо вълнуващо и красиво.

Кои хора и институции Ви помогнаха за неговото осъществяване?

Основните финансови средства за филма са получени чрез конкурс, обявен от Министерството на културата, но финансово, творчески и емоционално ме подкрепиха страшно много хора, включително един от моите преподаватели – Владимир Блажевски. Моите родители също ме подпомогнаха финансово и емоционално.

Вашите родители свързани ли са с киното?

Не, не, моите родители нямат никаква връзка с киното. Аз съм първата „черна овца“ в семейството, но заради моите професионални интереси те се ангажираха и започнаха да ме подкрепят.

А как избрахте актьорите и екипа си?

Екипът избрах въз основа на това доколко са запалени от идеята, както и да имат сходен на моя житейски път – екипът е съставен от мла-

ди хора, за които филмът също е дебют и които разбираха моята концепция на работа. Това допринесе за огромната енергия по време на снимачния период.

Как Ви се струва зрителската рецепция на „Непослушните“? Наблюдавате ли някакви разлики?

Възприемат го нормално като универсална история. В Америка, например, някои хора ми казаха: „Всичко разбрах в този филм, как е възможно?“ Вероятно са очаквали, че трябва да съдържа нещо типично сръбско, някакво сръбско светоусещане.

Били са разочаровани, така ли? Защо не са открили онова „типично сръбско“?

Не, напротив, изключително се наслаждаваха, някои ме прегръщаха, плачеха, радваха се, питаха дали филмът съдържа и нещо друго, а това е история, която е универсална: за общочовешки неща – за хората, за любовта, за взаимоотношенията. Предимно срещам невероятни положителни реакции, имаше дори задушевени моменти – някои зрители желаеха да споделят свои лични преживявания. Мисля, че филмът успя да изрази въобще човешкото преживяване, а не да акцентира върху моите индивидуални преживявания. В Европа, особено в Западна Европа съществува нагласата нашите истории да са поставени в определен социалнополитически контекст, но крайно време е вече малко да променим и разширим перспективата...

Вашето поколение наложи в киното различни теми от онези, експлоатирани преди години.

Да, моето поколение не се занимава толкова с тълкуването на историята, на Балканите, с войната, а с последиците, с въпроса какво се случва по-нататък... Принадлежа към последното поколение на Титовите пионери, а пълнолетието ми съвпада със съпротивата против Слободан Милошевич.

Сигурно вече обмисляте някаква нова идея?

Да, вече работя по сценарий за следващия си филм, но все още не мога да кажа нищо конкретно.

ШКОЛА ЗА БУНТ

чехословашката нова вълна

МЕЖДУНАРОДЕН
СОФИЯ ФИЛМ
ФЕСТ

Симона Тасева ■

► Програмата „Новата вълна в Чехословакия. 1969. Забранените филми“ бе едно от топ събитията на 18-ия София Филм Фест. Шестдесетте години на двадесети век са десетилетие с особен контракултурен заряд и либерален дух, които поставят под прицел остарелите структури на тогавашната епоха. Бунтовният дух е общ, но обектите на протест са различни в различните страни и континенти – в САЩ това е войната във Виетнам, във Франция – ретроградността на университетите и буржоазната закърнялост на обществото, а в Чехословакия – дефектите на политическата системата, на които Пражката пролет противопоставя мечтата за „социализъм с човешко лице“. Чехословашката нова вълна в киното е най-силният израз на енергията на декадата. Чехословашкото кино от онова време едновременно създава и коментира промените и заедно с това заслужено придобива световен статут на обособена „киное-ра“. Достатъчно е да споменем „Черен Петър“ (1964) и „Любовта на русокосата“ (1965), които постепенно ще трасират маршрута на Милош Форман към световния екран, или „Строго охранявани влакове“ (1966) на Иржи Менцел, моментално удостоен с „Оскар“ и признат за класика на десетилетието.

На фестивала бяха показани осем заглавия на чехословашкото филмово чудо, създадени

през 1969 година, непосредствено след смазането на Пражката пролет и в резултат на това стигнали до публиката години по-късно. Това са „Чучулиги на конец“ на Иржи Менцел, „Човекът от крематориума“ на Юрай Херц, „Шегата“ на Яромир Иреш, „Траурно тържество“ на Зденек Сирови, „Пропиляна неделя“ на Драхомира Виханова, „Птици, сираци и луди“ на Юрай Якубиско и „Празник в ботаническата градина“ на Ело Хавета. Програмата бе открита с дебютния филм на Душан Ханак „322“, а режисьорът бе удостоен с Наградата на София за приноса си към киноизкуството.

„Тези филми представят душевния свят на хората, които се борят срещу моралното и емоционално опустошение, търсят смисъла на съществуването си в обществото, в което живеят – и копнеят за свобода. Тези заглавия според мен говорят много повече за живота в Чехословакия, отколкото който и да е учебник по история“, заяви на откриването на програмата Мартин Шулик, режисьорът на документалната лента за забранените чехословашки филми „25 от 60-те или Чехословашката нова вълна“. „Това, което обединява всичките кинодейци – не само режисьори, но и тези, които принадлежат към Чехословашката нова вълна, беше просто една мечта: да кажем истината. Функционерите просто грешаха, не ставаше дума за

политически филм. Ставаше дума за съдбите на хората, които са живели в такива обществени условия, за които не беше разрешено да се казва истината. Затова мисля, че Чехословашката нова вълна остави след себе си следа и благодарение на такива хора, които са тук заедно с мен на подиума, тя не е забравена“, допълни Душан Ханак.

Импровизиран диалог, абсурдистки хумор и избор на непрофесионалисти за главните роли са всеизвестни похвати на киното от Новата вълна. Чехословашките режисьори ги прилагат, какъвто и сюжет и стил да изберат, за да нанесат удар по догмите на социалистическия реализъм, който най-често е евфемизъм за апология на властта и нейната пропаганда.

И все пак, за какво разказват кинобунтарите, че да заслужат най-сигурния атестат за съпротива – намесата на цензурата?

В „Шегата“ (екранизация по романа на Милан Кундера) Яромир Иреш разказва за трима бивши състуденти, интелектуалци, представители на три различни социални категории: протагонистът Лудвиг Ян (Йозеф Сомр) – социален аутсайдер с петно върху политическия си профил, който чака удобен момент за лично отмъщение; университетският преподавател Павел Земанек (Лудек Мунзар) – политически хамелеон и конформист; протестантът Костка (Евалд Шорм), освободен от академична длъжност заради религиозните си убеждения. Филмът поставя под въпрос морала и авторитета на социалистическата власт, като в същото време успява да опази естествеността на персонажите, без да ги превръща в рупори на социална критика.

Словашката продукция „Птици, сираци и луди“ на Юрай Якубиско разказва за двама мъже, Андрей (Филип Аврон) и Юрик (Иржи Сикора), и една жена, Марта (Магда Вашариова), останали сираци заради политически репресии. Триото обаче намира поетичен изход от нещастията: да се държат като малки деца и чрез въображението си да отричат тягостната действителност. Героите живеят в сюрреалистична бомбардирана църква, а техният имажинерен свят е изграден върху любов, забавление и лудост. Юрай Якубиско си спомня за атмосферата, в която протичат снимките: „Измамните

игри и смъртта са жестоки. Може би твърде жестоки. Когато снимах моя филм през 1968, имаше хора, лежащи по тротоарите. Нямахме нужда да имитират смърт“.

Създаден в авангардната словашка студия „Колиба“, „Празник в ботаническата градина“ на Ело Хавета е цветна феерия за потребността от чудеса в живота. Действието се развива в западнословашко село, чиито жители са ентусиазирани производители и още по-ентусиазирани консуматори на вино. Алкохол и мечти преливат в безкраен карнавал, за който свидетелства музиканта Пиер (Славой Урбан), случайно попаднал в селцето, но въвлечен и в чудесата наоколо. Той обикаля града качен на слон и свири на пиано върху каруца, екранът прелива от нереалистични, фантазни цветове, а героите политат, необезпокоявани от гравитацията. Разказът е изпълнен с пикантен хумор по повод фундаменталните мъжко-женски различия: жените в селцето са или ужасяващо инфантилни и истерични, или престорено глуповати в копнежите си за сватби, семеен живот и деца. Мъжете от своя страна мечтаят за свобода, за пътувания и разнообразие, но по възможност това да се осъществи без да напускат любимото си село. Нишката на сюжета се движи около решението на всички да вдигнат празник в чест на Чудесата, като представят постановка с библейски сюжет – Чудото в Кана Галилейска. Вместо християнско чудо обаче дионисиевата лудост обладава героите, а един напълно мистериозен фотограф се появява и изчезва, като снима героите и след това – в унисон с публиката – се смее истерично...

Може би най-сложният от представените словашки филми е носителят на Голямата награда от Международния филмов фестивал Манхайм-Хайделберг'69, „322“ на Душан Ханек. Филмът е алегория на обществото, което потиска и потъпква независимостта на индивида, свободата на личността. В света, в който главният герой Лауко (Вацлав Лохнички) живее своя обикновен живот, човешкото тяло може да бъде „разчленявано“, като се именува част по част с латински названия. Човешките същества биват номерирани, както и събитията, които необратимо влияят на техните съдби – 322 е кодът за диагнозата „рак“, болестта, от

която страда Лауко, който, узнал диагнозата си, започва да преосмисля живота си. Неговата бивша съпруга Марта (Луцина Веничка) търси щастието в предметите и красотата, отчайващо нетърпелива да бъде обичана от своя интелегентен, но циничен любовник. А най-авангардният образ във филма е „ID Nr. BU-66 456963“, който се представя като Човешко Същество. Надписи, фотографии, стопкадри и цял арсенал от нестандартни прийоми превръщат филма в особен и интересен ракурс към епохата.

„Човекът от крематориума“ на Юрай Херц е единственият от филмите на 1969, чието действие се развива в по-отдалечена историческа епоха, 30-те години на двадесети век, когато се създава протектората на Чехия и Моравия под властта на нацистка Германия. Затова и Херц е избрал стил, видимо повлиян от традициите на немския експресионизъм. В центъра на сюжета е Карел Копфркинг (Рудолф Хрушчински), който работи в крематориума в Прага. Той е приме-

рен семеен човек, който се старае да поддържа реда в дома си и се грижи за образованието на своите деца. Любимата му книга е посветена на Тибет. В обстановка на потисничество и всеобщ страх Копфркинг сътрудничи на нацистките окупатори и съзнателно се отървава от всичко опасно около себе си, включително членовете на собственото му семейство. Филмовата адаптация на Юрай Херц е психологически хорър по новелата на Ладислав Фукс и напомня със своята сюрреалистична атмосфера Хичкокова гротеска. Филмът е не само един от най-важните в кариерата на Юрай Херц, но е оценен като върхово постижение в чехословашкото кино от края на 60-те години.

„Чучулиги на конец“ на Иржи Менцел (по романа на Бохумил Храбъл от 1965 година) е „арестуван“ за цели двадесет години. Историята се развива в стоманолеярнен завод, където са изпратени на поправителен труд мъже, набедени като „политически нарушители“ (предприема-

„Чучулиги на конец“ – режисьор Иржи Менцел



чи, интелектуалци и хора с непоколебима религиозна вяра). В съседство, в депото за скрап, работят момичета и жени, наказани заради опит да преминат границата или за неморално поведение. Появява се и екип от кинохрониката, който вместо да запечатва действителността, аранжира нова бутафорна действителност. Филмът е изграден върху преплитането на парадоксални, понякога гротескни, понякога лирични ситуации – в онзи типичен за Менцел синхрон, в който смях и тъга елегантно се вплитат и пораждаат неповторимата атмосфера, характерна за неговите филми. Международната премиера на филма (след двадесетгодишната забрана) на Берлинале 1990 е увенчана с най-високата фестивална награда „Златна мечка“. Подобна е съдбата и на „Траурно тържество“ на Зденек Сирови (по едноименния роман на Ева Кантуркова), който също излиза на екран едва през май 1990 година, а на фестивала в Монреал получава Специалната награда на жу-

рито, признание не само за художествените му качества, но и за трудната му съдба. В центъра на филма е селянката Матилде (Ярослава Тиха), прогонена заедно със съпруга си от родното им село. Въпреки тежките политически репресии, на които е подложена, героинята успява да запази вярата си в човешкото достойнство. Действието се развива около смъртта на съпруга на Матилде, чието погребение комунистическата власт в селото забранява като отмъщение за съпротивата му срещу насилствената колективизация през 1951. Матилде настоява да погребее съпруга си в родното им село и успява, въпреки действията на корумпиран държавен служител и бездействията на напласен свещеник, да изпрати съпруга си по последния му път с достойнство. Състоялото се погребение е тиха демонстрация – акт за отстояване на човешкото достойнство.

„Пропиляна неделя“ на Драхомира Виханова също е екранизация, по книга на Иржи Кренек,



„Шегата“ – режисьор Яромил Иреш

който написва и сценария. Филмът е наблюдение върху психиката на един човек на ръба на самоунищожението, който дави апатията и разочарованието си в алкохол. Критичният поглед към живота на офицера Арнощ (Иван Палух) разкрива поразителната монотонност и абсурда на механичното му съществуване в един порочен и враждебен свят. Лейтенант Арнощ прекарва цялото си време в града-крепост Йосефов. Един хубав ден – неделя, както обикновено, той се събужда в мръсна стая в казармата, без пари, с махмурлук и смътни спомени от снощния гуляй със случайна любовница, сервитьорката Мария (Мила Мисликова). През неделния ден Арнощ прави инспекция на един военен склад, после залавя две девойки, които се пекат на слънце на територията на охранявания обект и излива своя гняв и неудовлетвореност върху тях, като им съставя акт за нарушение. Филмът е типичен пример за физическия и

морален упадък на обикновения човек в края на 60-те години на миналия век, причинени от отчайващата социална ситуация.

Големите майстори на Чехословашката нова вълна не само имат прозорливостта да видят трагичното, смешното и позорното зад фасадата на „просперираща“ Източна Европа, но и смелостта и таланта със специфичен, дори абсурдистки стил да разобличат лъжата и лицемерието на тоталитарното общество. През 1969, когато правят смелите си филми, официалната критика в Чехословакия ги заклеява, а цензурата не ги допуска до екран. Проверката на времето обаче доказва свежия им артистизъм и непреходната значимост на хуманните им послания. И в това е смисълът филмите на Чехословашката нова вълна, създадени преди повече от четири десетилетия, да се показват тук и сега и да печелят непредубедената млада българска публика.



„Пропиляна неделя“ – режисьор Драхомира Виханова

ЖЕНАТА НА ТРИЕР

МЕЖДУНАРОДЕН
СОФИЯ ФИЛМ
ФЕСТ

Мирела Василева ■

„Сигурно единствената разлика между мен и останалите хора е, че винаги съм искала нещо повече от залеза – по-ярки цветове. Може би това е единственият ми грях.“

Джо, „Нимфоманка“

► Ако има нещо, което Ларс фон Триер знае как се прави, то това е скандал. Подобно на „идиотите“ в едноименния си филм датският режисьор сериозно се е заел със задачата да провокира обществото и да разчупи или поне да разклати табутата, които битуват в него. След кошмарния „Антихрист“ и изказванията относно симпатиите към Хитлер на фестивала в Кан той отново се опитва да разтърси публиката с откровено сексуалния филм „Нимфоманка“. Двете части на цензурираната версия бяха излъчени на тазгодишния София Филм Фест заедно с пълна ретроспектива на филмите на Триер. В панорамата бяха включени песимистичната антиутопична трилогия „Европа“ („Елемент на престъплението“, „Епидемия“, „Европа“), романтичната „Златно сърце“ („Порейки вълните“, „Танцюрка в мрака“, „Идиотите“), мрачната „USA“ и филмът–експеримент „Петте обструкции“, както и предходните две части от трилогията за депресията „Антихрист“ и „Меланхолия“.

Триер започва своята женска тема още през

1998 с филма „Медая“ по сценарий на Карл Драйер. Тогава за пръв път проличава и интересът му към тъмната страна на женската природа. Експерименталният филм за митичната жрица на Хеката, убила децата си за отмъщение, загатва началото на цикъла от филми на Триер, в които жената ще играе водещата роля. Следващите женски персонажи на Триер също често ще бъдат майки – Карен, жената, загубила детето си преди да се срещне с „идиотите“ („Идиотите“, 1998), Селма, жената, която би убила заради детето си („Танцюрка в мрака“ 2000), Тя, превърнала се във вещица след неслепата смърт на сина си („Антихрист“, 2009), Клер, майката, изправена пред неумолимия Страшен съд („Меланхолия“, 2011) и Джо, която не може и не иска да бъде майка („Нимфоманка“, 2013).

След „Медая“ до завършването на трилогията „Европа“ жените остават встрани от обектива на Триер, като изключим запомнящата се Барбара Сукова в ролята на Катерина Хартман в последния от трилогията филм „Европа“ (1991). През 1996 година Триер слага началото на следващата си трилогия „Златно сърце“. Нейното заглавие идва от приказката „Златното сърце“, силно впечатлила режисьора в детството му, в която се разказва за едно момиче, което е способно да се откаже от всичко свое в името

на другите. Така той създава образите на Бес („Порейки вълните“, 1996), Карен („Идиотите“, 1998) и Селма („Танцьорка в мрака“, 2000).

Освен златните сърца на жените, трилогията се отличава и с изследването на темата за осакатеността. Трагичните съдби на Бес, Селма и Карен са белязани и от тяхната физическа или интелектуална „инвалидност“. Така Бес е „недобре с главата“, както я определят близките ѝ, а Селма е почти сляпа. Карен, макар и здрава, попада в компанията на симулиращите недъгавост „идиоти“.

Ако проследим развитието на женските персонажи на Триер, трябва да започнем с Бес (Емили Уотсън) като жената–дете, която е най-близко до инфантилното съзнание. За Бес разговорите с Бога са това, което спасява душата ѝ и макар да ѝ се налага да жертва тялото си, тя успява да достигне непокътната ангелския свят. Селма (Бьорк) е жената–майка. Ако Бес е готова да жертва себе си за мъжа, когото обича, Селма дава живота си за щастието на сина си.

Общуването с въображаемия Бог за Бес е това, което създава един паралелен свят, в който тя търси място за „златното си сърце“, докато за Селма това е музиката. Карен (Бодил Йоргенсен) е най-тъжна от трите, тъй като само тя не успява да създаде своя илюзорна действителност, в която да имаш „златно сърце“. Тя търси бягство от реалността в групата на идиотите, но там открива същите агресия и егоизъм. Карен е и единствената, която не се преселва на небето, а остава в потискащия свят на едно жестоко човечество, нараняващо най-невинните си членове.

Другото, което свързва женските персонажи на Триер, е тяхната чуждост на средата, в която попадат. Емоционалната Бес е твърде различна от строгата пуританска общност, в която живее, Селма е чужденка от чешки произход в лъжливо гостоприемната Америка, а Карен е единствената „нормална“ в групата на идиотите и по-късно става единствения „идиот“ в семейството си.



Емили Уотсън в „Порейки вълните“

Жените на Триер често ще бъдат „чужди сред свои“ и в следващите филми на режисьора. Грейс (Никол Кидман, Брайс Далас Хауърд) е чужденка както в Догвил, така и в Манделей, макар че статутът ѝ е различен в двата филма. В Догвил тя е в уязвимата позиция на беглец, който трябва да разчита на хорската милост, докато афишите с надпис „Търси се“ постоянно поставят под въпрос принадлежността ѝ към обществото, а в Мандерлей тя е в позицията на силата само поради помощта на гангстерите на баща си, но все пак остава не по-малко отчуждена с бялата си като абанос кожа сред черните роби в плантацията.

В трилогията „USA“ търсещата справедливост Грейс трябва да подложи на съмнение доброто начало у хората, в което вярва. Обществото не се е променило, но е дошло време златното момиче да помъдрее. Грейс смята себе си за способна на саможертвата на Бес и Селма, но светът вече не иска милост (grace от англ. език – милост). Той иска да я поквари, да я прехвър-

ли от другата страна. В „Догвил“ Грейс (Никол Кидман) научава горчив урок – добрите хора са само тези, които не са имали възможност да станат лоши. Жертвите се превръщат в насилници в първия удобен момент, а приятелството не струва и цената на евтина керамична статуетка. В епическото пространство на черната сцена, разчертана с тебешир, пороците на благочестивите жители на Догвил се виждат като на длан. В този изчистен от декори свят на въображаеми прекрасни планини жената, която иска да поправи света чрез милостта си, се превръща в хладнокръвен убиец с едничкото извинение „Ако има град, без който светът ще е по-добро място, то това е Догвил“.

В „Мандерлей“ помъдрялата Грейс (Брайс Далас Хауърд) научава още един урок – не хората са лоши заради системата, а системата е лоша заради хората. Това я принуждава отново да се пречупи пред моралните си възгледи и да прояви женската си агресия само за да установи, че никакви „нови времена“ няма да дойдат. Же-



Бьорк в „Танцьорка в мрака“

ната на Триер пораства и става все по-агресивна. Ангелската неопитност отстъпва на трезвата равностметка, идеализмът – на реализма. Грейс е най-добре развитият и завършен женски персонаж на Триер. Ако „златните сърца“ са по-скоро незрели и инфантилни, то жените от трилогията за депресията („Антихрист“, 2009, „Меланхолия“, 2011 и „Нимфоманка“, 2013.) са твърде крайни, агресивни или безчувствени.

Жената в „Антихрист“ привидно смислено завършва идеята на режисьора за опорочаването на женската природа. Персонажът на Шарлот Генсбург е сведен до вещерското, най-низша същност на женското. Сексуалността и агресията обсебват ранената душа на Жената и тя се връща в примитивния стадий на валкирия.

В „Меланхолия“ Жустин (Кирстен Дънст) и Клер (Шарлот Гейнсбург) са две сестри, които търсят своето място под последните лъчи на слънцето в няколко оставащи дни до края на света. Ако перифразираме казаното от Едгар Морен за „Престъпление и наказание“, че това е един

лош криминален роман, защото от самото начало знаем кой е убиецът, то и „Меланхолия“ е един „лош“ катастрофичен филм, тъй като в самото начало е показана развръзката, при която земята се сблъсква фатално с огромната планета Меланхолия.

Впрочем за Триер бъдещето на света никога не е изглеждало розово. Още в първия си пълнометражен филм „Елемент на престъплението“ той представя живота на Стария континент като прогнила антиутопия, в която царят безпорядък и смърт, а Африка – като пустиня, засипвана от пясъчни бури. А в трилогията си, посветена на САЩ („Догвил“, „Мандерлей“ и незавършеният „Вашингтон“) Америка е сцена за налагането на зловеща и насилствена демокрация. Наказанията над континентите изглеждат като библейски и сякаш тези места са осъдени да платят като Содом и Гомор за прегрешенията си – Европа за престъпленията (във всичките му първи филми по някакъв начин се намеква за изконната вина на европейците и тяхната ци-



Никол Кидман в „Догвил“

визация), Америка за лицемерната демокрация, Африка Бог знае за какво. Целият пейзаж на света, създаден в гореизброените филми, прилича на злокобна картина от миналото (или пък от бъдещето), където всичко е на път да се разпадне и самоунищожи.

Бягайки от мрачната реалност на географията, Триер извежда персонажите си от света и ги изоставя в място, подобно на никъде. Планинската хижа, в която Мъжът и Жената от филма „Антихрист“ се опитват да се скрият от меланхолията, която е вътре в самите тях – в гората на разстроена женска психика. Това място се оказва и най-кошмарното. С „Антихрист“ Триер подписва смъртната присъда на човека и в частност на неговото най-лошо проявление – жената, а с „Меланхолия“ я привежда в изпълнение.

Събирателният образ на жената в „Антихрист“ се разделя на двете си проявления в „Меланхолия“ (майката и жената – „антихрист“). И двете заслужават да умрат – Жустин заради това,

което е, Клер – заради това, което не е посмяла да бъде.

Мъжете (изоставеният и страхливият съпруг) са изтласкани на втори план. Меланхолията е от женски род, макар че „жените“ на Триер нямат склонност към чувството на празнота и самотност. Те са активни, силни, жестоки, искат да обърнат света по своя ред, но светът има други планове и те рано или късно трябва да се сблъскат с това. От мястото – никъде персонажите условно се озовават навсякъде. Целият свят е разрушен, или както е казала по-рано Жустин: „Животът е на Земята. И не за дълго“. Последният филм на Триер проследява възхода и падението в сексуалния живот на една жена, която „винаги е искала нещо повече от залеза“. В продължение на една зимна нощ жената с мъжка психика Джо (Шарлот Генсбург) и по женствено кроткият Селигман (Стелан Скарсгард) споделят натрупания си опит в различни житейски области.

Джо използва предметите, които вижда в апар-



Шарлот Генсбург в „Нимфоманка“

тамента на Селигман, за основа на заглавията на разказите, които му поднася без свян, а той използва тези разкази, за да прави алюзии със задълбочените си познания по всичко – започвайки с риболова и стигайки до иконописа в православната и католическата църква, като разказите са разделени на пет към три между първата и втората част (числата на Фибоначи, както и опитът от първия сексуален контакт на Джо): „Съвършеният рибар“, „Джером“, „Госпожа Х“, „Делириум“ и „The Little Organ School“ в първата и „Източната и западната църква (Тихата патица)“, „Огледалото“, „Пистолетът“.

Филмът прави връзка с много от предишните филми на Триер. Джо, подобно на Бес от „Порейки вълните“, има сексуални контакти с много мъже, но ако Бес го прави, за да спаси съпруга си, то Джо го прави, за да спаси себе си или поне това, в което намира себе си. Тук ясно проличава развитието на женския персонаж от първия към последния „женски“ филм на Триер – невинната жена-дете, жертваща себе си за другите, сега жертва другите за себе си.

Подобно на „Догвил“, мястото на действие в „Нимфоманка“ е само театрално белязано, като нещо подобно на Англия, но все пак остава навсякъде, а времето също толкова релативно може да се отнесе просто като към края на 20 век.

При Джо отсъства майчинския инстинкт, а патологично е засилен инстинктът за задоволяване на либидото. Хората в нейния живот нямат собствени имена и са сведени до инициал от една буква. Единствената друга личност в живота на „нимфоманката“ е Джером – първият и последният мъж, който влиза в ролята на неопитен любовник, шеф, по-късно съпруг и баща на сина ѝ, а накрая насилник. Другият партньор на Джо, представен с цялото си име и биография, е Селигман. Единият е първата и единствена любов, а другият е първият и единствен приятел. Връзките ѝ с двамата завършват трагично. Но все пак най-важният мъж в живота на Джо остава баща ѝ, макар че и той не е представен с името си. От него тя получава нежността и разбирането, които никога няма да потърси и да намери в друг мъж.

В същото време жените в живота ѝ почти отсъстват. Като се започне от отчуждената в емо-

ционален план майка, изоставящите клана на безразборния секс приятелки, открили, противно на нейната теза, че „тайната съставка на секса е любовта“, странящите от нея колежки, съмнителната психотерапевтка и П., която я предава на финала на филма.

В трилогията за депресията Триер следва познатата схема на Кюблер – Рос за етапите на тъгата – отхвърляне, гняв, пазарене, депресия, приемане. Персонажът на Шарлот Генсбург като Жената, Клер и накрая Джо преминава последователно през нейните фази.

Жената в „Антихрист“ минава през първите два стадия. Оттук произлиза и нейното крайно агресивно поведение спрямо съпруга ѝ и заобикалящия я свят. Жената, лишена от възможността да бъде майка, реагира с типичните за началния момент на тъгата отхвърляне и гняв.

В „Меланхолия“ Клер преживява пазаренето и депресията. Клер ползва направената от съпруга ѝ форма, за да проверява дали планетата, която заплашва човешкото съществуване, се приближава или отдалечава – пазаренето. От момента, в който космическото присъствие става сериозно осезаемо, идва и депресията. В този филм чувството на меланхолия се оказва най-потискащо и за зрителя, завладян от собственото си усещане за безнадеждност, знаейки от самото начало за фаталния край.

„Нимфоманка“ на Триер представя последния етап на тъгата. Джо приема себе си такава, каквато е, въпреки отхвърлянето на обществото. На терапията за сексуално зависими тя не се поддава на внушението, че нимфоманията е нещо, което трябва да се лекува, а се изправя срещу всички други жени и заявява, че не е като тях. По този начин Джо утвърждава позицията си на личност, приемаща себе си извън рамките, поставени от лицемерното благоприличие.

След девет пълнометражни филма, посветени на различните аспекти на женската природа, дали цикълът е приключил? Предстои да видим в следващите проекти на датчанина. Едно е сигурно, той ще продължи да провокира публиката и да дълбае навътре, навътре – в най-тъмните кътчета на душата.

КИНОКЛАСАЦИЯ

Паоло Сорентино надделя
над Ларс фон Триер



МЕЖДУНАРОДЕН
СОФИЯ ФИЛМ
ФЕСТ

Георги Ангелов ■

▶ Заедно с „Кулинарни престъпления“, трите филмирани спектакъла на Шекспировия театър „Глоб“ и десетте подобрени творби на неореализма 18-то издание на Международния София Филм Фест предложи 206 филма от 50 страни. Като извадим 63-те късометражни творби, за класацията остават 143 игрални и пълнометражни документални филма (19 от България, 16 от Италия, 10 от Англия и Дания, 8 от Чехословакия и САЩ, 7 от Русия и Германия, 5 от Сърбия, 3 от Чехия, 2 от Индия, Испания, Грузия, Полша, Словакия, Румъния, Аржентина, Иран, Австрия, Израел, Франция, Турция, Гърция, Белгия и Холандия и по 1 от Унгария, Венецуела, Корея, Норвегия, Украйна, Австралия, Гватемала, Казахстан, Хърватска, Словения, Македония, Палестина, Китай, ЮАР, Хонконг, Финландия, Ливан, Швейцария, Босна и Херцеговина и Перу). Новите държави бяха Венецуела и Гватемала. Стана поредният празник, но и изпитание за киноманите. Неколкократно емоцията и напрежението едва не ме поваляха. А то бе свързано с желание да видя максимума, а понякога и с гафове, неизбежни за подобни събития.

На някои от каталозите липсваха страници. По технически причини закъсняваха прожекции. На срещите с авторите (нещо много необхо-

димо при липса на дискуссионни клубове) понякога водещите се увличаха, забравяйки, че е време за следващия сеанс, а ако това беше късната прожекция, живеещите извън центъра рискуваха да останат без транспорт. Филмът „Щастие“ бе представен като копродукция между Финландия – Франция – Бутан, а в производството му участват поне още толкова страни. Случайно открих, че в страницата на Иржи Менцел е пропуснат „Капризно лято“, най-важният му филм след „Строго охранявани влакове“. Сред наградите на „Клип“ от Ротердам, БАФТА, Сънданс, Буенос Айрес и Чикаго е пропусната и наградата от „Любовта е лудост“ – „За принос във филмовата изразност“. Доскоро в каталога на София Филм Фест зад българското и английското заглавие. Уви, тази година не е така. Но тъй като това ми е болна тема, спирам с коментара, само ще припомня последната си среща с големия Тони Андрейков три дни преди да си отиде от този свят. В кино „Люмиер“ течеше френска седмица. Прибирайки се, той извади някакъв каталог и списание „Екран“, където имаше портрет на режисьор, последван от филмография. Беше бесен: „Виж бе, виж! Мързи ги. Не искат да си усложняват живота. Някога да си виждал такова нещо при нас (Фил-

мотеката)? Ако някое заглавие ни затруднява, обаждаме се на Хари Аничкин, Райна Карчева или Нели Червенушева. Ако се наложи, звъним на културни центрове и посолства, но помещаваме най-точното заглавие на български“. Забележката ми не е дребнаво заяждане с колеги и приятели, а желание за прецизност.

Тазгодишният фест ще се запомни с доста силната и разнообразна програма. Освен традиционните цикли и панорами, надникнахме в историята на киното чрез две от най-ярките му явления – италианският неореализъм и чехословашкото филмово чудо, проследихме пътя на големия майстор Ларс фон Триер преди „Нимфоманка“. Британският съвет достави поредната наслада с шоуто на актьорите от сериала „Ало, ало“ и трите Шекспирови постановки. „София мийтинг“ ще прибави нови заглавия към тръгналите от нашия фестивал световни хитове. Не на последно място на церемонията при закриването бе прочетена декларация на гостуващите фестивални директори за солидарност с украинските им колеги. А Душан Ха-

нак, Иржи Менцел, Горан Паскалевич и Георги Дюлгеров станаха поредните носители на Наградата на София.

И така, рекордните тази година 40 филмови критици посочиха рекордните 51 заглавия.

За последните пет години победители са били Майк Лий с „Още една година“ (2011), два пъти Ханеке – „Любов“ (2013) и „Бялата лента“ (2010), два пъти Джейлан – „Имало едно време в Анадола“ (2012) и „Три маймуни“ (2009).

Сега на първо място с 68 точки е „Великата красота“. На второ място с 56 точки е „Нимфоманка“, а трети с 39 точки са: „Позиция на дете“ и „Земята на Сароян“, „Ролята“ е четвърти с 34 точки, „Донжуановците“ е пети с 33 точки, „Ида“ е шести с 32 точки, „Гранд хотел Будапеща“ е седми с 25 точки, „Спусната завеса“ е осми с 24 точки, „Географът пропи глобуса“ е девети с 21 точки, „Срещи на сяпо“ е десети с 18 точки. „Катедрали на културата“ и „Йозгат блус“ са единайсети със 17 точки, „Кутия за храна“ и „Горящият храст“ са дванайсети с 14 точки, „Когато се съмне“ е тринайсети с 13 точки,



„Нимфоманка“ – режисьор Ларс фон Триер

„Краят на омагьосания кръг“ е четиринайсети с 12 точки, петнайсети с по 11 точки са: „Крадецът на книги“ и „Шърли: Представа за реалност“, а шестнайсети с по 10 точки са „Акт на убийство“ и „Трудно е да бъдеш бог“, седемнайсети с 6 точки са: „Роксана“, „Жиголо на средна възраст“ и „Птици, сираци и луди“, а осемнадесети с по 5 точки са: „Голямата тетрадка“, „Задънена улица“, „Клип“, „Хиляда пъти лека нощ“, „25 от 60-те или Чехословашката нова вълна“ и „Късмет“. „Отрова за мишки“, „Щастие“ и „Параджанов“ са деветнадесети с по 4 точки. Двадесето място с 3 точки поделят: „Късметът на лъжеца“, „Стаята с пианото“, „Лоша прическа“, „Корпус за бързо реагиране 2“, „Зоран, моят племенник идиотът“. С по 2 точки на двадесет и първо място са: „Ив Сен Лоран“, „Тръбата“, „Фалшификаторът“, „Съдилището“, „Мьобиус“ и „Последните черноморски пирати“. И накрая, на последното двадесет и второ място с по 1 точка са: „Още“, „Прелъсти ме“, „Губя себе си“, „Риболов в Патагония“ и „Кучето ми Килър“.

Ето как гласуваха колегите. По азбучен ред:

Александър Грозев: 1. Нимфоманка; 2. Великата красота; 3. Донжуановците; 4. Географът пропи глобуса; 5. Земята на Сароян

Александър Донев: 1. Трудно е да бъдеш бог; 2. Нимфоманка; 3. Великата красота; 4. Ида; 5. Шърли: Представа за реалност

Александър Янакиев: 1. Ида; 2. Донжуановците; 3. Роксана; 4. Йозгат блус; 5. Голямата тетрадка

Андроника Мартонова: 1. Кутия за храна; 2. Задънена улица; 3. Нимфоманка; 4. Щастие; 5. Съдилището

Божидар Манов: 1. Великата красота; 2. Срещи на сляпо; 3. Акт на убийство; 4. Йозгат блус; 5. Лоша прическа



„Великата красота“ – режисьор Паоло Сорентино

Боряна Матеева: 1.Великата красота; 2.Донжуановците; 3.Ролята; 4.Земята на Сароян; 5.Катедрали на културата

Валентина Илкова: 1.Когато се съмне; 2.Донжуановците; 3.Позиция на дете; 4.Географът пропи глобуса; 5.Ролята

Вера Найденова: 1.Земята на Сароян; 2.Йозгат блус; 3.Спусната завеса; 4.Роксана; 5.Великата красота

Геновева Димитрова: 1.Трудно е да бъдеш бог; 2.Ида; 3.Нимфоманка; 4.Йозгат блус; 5.Краят на омагьосания кръг

Георги Ангелов: 1.Горящият храст; 2.Нимфоманка; 3.Краят на омагьосания кръг; 4.Позиция на дете; 5.Птици, сираци и луди

Гергана Дончева: 1.Земята на Сароян; 2.Йозгат блус; 3.Позиция на дете; 4.Фалшификаторът; 5.Късмет

Деян Статулов: 1.Нимфоманка; 2.Великата красота; 3.Гранд хотел Будапеща; 4.Срещи на сляпо; 5.Отрова за мишки

Дима Димова: 1.Донжуановците; 2.Земята на Сароян; 3.Географът пропи глобуса; 4.Спусната завеса; 5.Позиция на дете

Димитър Бърдарски: 1.Птици, сираци и луди; 2.Катедрали на културата; 3.Великата красота; 4.Акт на убийство; 5.Ида

Димитър Кабаиванов: 1.Великата красота; 2.Географът пропи глобуса; 3.Клип; 4.Тръбата; 5.Нимфоманка

Екатерина Гумнерова: 1.Нимфоманка; 2.Ролята; 3.Позиция на дете; 4.Роман Полански: Един странник извън играта; 5.Горящият храст

Ивайла Александрова: 1.Ролята; 2.Крадецът на книги; 3.Катедрали на културата; 4.Шърли: Представа за реалност; 5.Голямата тетрадка

Иван Драгошинов: 1.Срещи на сляпо; 2.Земята на Сароян; 3.Йозгат блус; 4.Спусната завеса; 5.Риболов в Патагония

Иван Иванов: 1.25 от 60-те или Чехословашката нова вълна; 2.Ролята; 3.Горящият храст; 4.Голямата тетрадка; 5.Когато се съмне

Ингеборг Братоева: 1.Великата красота; 2.Позиция на дете; 3.Когато се съмне; 4.Катедрали на културата; 5.Зоран, моят племенник идиотът

Искра Божинова: 1. Географът пропи глобуса; 2.Земята на Сароян; 3.Спусната завеса; 4.Позиция на дете; 5.Катедрали на културата

Искра Димитрова: 1.Нимфоманка; 2.Ида; 3.Позиция на дете; 4.Роксана; 5.Жиголо на средна възраст

Ирина Иванова: 1.Нимфоманка; 2.Гранд хотел Будапеща; 3.Крадецът на книги; 4.Земята на Сароян; 5.Великата красота

Калинка Стойновска: 1.Земята на Сароян; 2.Позиция на дете; 3.Географът пропи глобуса; 4.Когато се съмне; 5.Спусната завеса

Красимир Кастелов: 1.Великата красота; 2.Ида; 3.Позиция на дете; 4.Когато се съмне; 5.Акт на убийство

Людмила Дякова: 1.Катедрали на културата; 2.Гранд хотел Будапеща; 3.Земята на Сароян; 4.Позиция на дете; 5.Спусната завеса

Мая Димитрова: 1.Гранд хотел Будапеща; 2.Срещи на сляпо; 3.Късметът на лъжеца; 4.Великата красота; 5.Задънена улица

Митко Новков: 1.Донжуановците; 2.Гранд хотел Будапеща; 3.Стаята с пианото; 4.Зоран, моят племенник идиотът; 5.Прелъсти ме

Надежда Маринчевска: 1.Ролята; 2.Ида; 3.Краят на омагьосания кръг; 4.Гранд хотел Будапеща; 5.Крадецът на книги

Неделчо Милев: 1.Шърли: Представа за реалност; 2.Ролята; 3.Нимфоманка; 4.Мьобиус; 5.Съдилището

Недка Станимирова: 1.Донжуановците; 2.Горящият храст; 3.Ролята; 4.Лоша прическа; 5.Кучето ми Килър

Олга Маркова: 1.Ролята; 2.Горящият храст; 3.Нимфоманка; 4.Географът пропи глобуса; 5.Голямата тетрадка

Павлина Желева: 1.Позиция на дете; 2.Параджанов; 3.Спусната завеса; 4.Краят на омагьосания кръг; 5.Великата красота

Петя Александрова: 1.Ида; 2.Позиция на дете; 3.Нимфоманка; 4.Великата красота; 5.Катедрали на културата

Петя Славова: 1.Хиляда пъти лека нощ; 2.Нимфоманка; 3.Спусната завеса; 4.Срещи на сяло; 5.Великата красота

Преслава Преславова: 1.Великата красота; 2.Кутия за храна; 3.Крадецът на книги; 4.Нимфоманка; 5.Губя себе си

Ралица Николова: 1.Спусната завеса; 2.Земята на Сароян; 3.Донжуановците; 4.Ив Сен Лоран; 5.Великата красота

Стефан Галибов: 1.Великата красота; 2.Акт на убийство; 3.Шърли: Представа за реалност; 4.Щастие; 5.Губя себе си

Стефан Китанов: 1.Великата красота; 2.Кутия за храна; 3.Краят на омагьосания кръг; 4.Последните черноморски пирати; 5.Срещи на сяло

Теодора Дончева: 1.Жиголо на средна възраст; 2.Късмет; 3.Корпус за бързо реагиране 2; 4.Отрова за мишки; 5.Кутия за храна

Янко Терзиев: 1.Великата красота; 2.Ида; 3.Гранд хотел Будапеща; 4.Клип; 5.Нимфоманка.



„Великата красота“ – режисьор Паоло Сорентино

КОГА СЕ Е СЪСТОЯЛА ПРЕМИЕРАТА НА „БЪЛГАРАН Е ГАЛАНТ“?

100 години от създаването на
първия български игрален филм

Петър Кърджолов ■

„Кое то е било отначало, което сме чули, което сме видели с очите си, което сме наблюдавали и което ръцете ни са попипали, ...ви възвестяваме“.

**Първо съборно послание
на св. ап. Иоана Богослова (1:1–3)**

► Имало едно време една премиера... Обявили я за „Сензация“. Но и тя, като всяко чудо, минала за три дни и си заминала. Потънала в забвение. Хората забравили дори датата, на която се била състояла. Но след време решили да си я припомнят, защото осъзнали, че става дума за рождения ден на първия български игрален филм – „Българан е галант“.

Това най-напред сторва авторът на материала „Как правихме „Българан е галант“, отпечатан през 1924 в „Киновестник“ (№ 8) и подписан от „В. х. Гендов“. Така на бял свят се появява най-ранното свидетелство за рождеството на филма. Още с уводното изречение мемоаристът отговоря на един от „фундаменталните“ въпроси, свързани със зачатията на творбата: „17 Май 1909 год. е началото на българския филм“. От повествованието се разбира, че „Българан е галант“ не е анонимно произведение, че зад него стоят личности, организирани усилия и дори една сериозна институция. Сладкодумният разказвач се оказва Васил Димитров Гендов

(1891–1970) – изпълнителят на главната мъжка роля, а негова партньорка – артистката Мара Петрова Миятева (1883–1926). Става ясно също, че продуцент на първата българска кинокомедия е софийското кино „Модерен театър“, персонифицирано в лицето на „г. Аладар, стопанин на театра“ (унгареца Аладар Оттай-Остерайхер) – „услужил“ с оператора и „апарата“, осигурил снимачния материал („400 м. негатив“). Узнава се името на снимача – „г. Гайтано, оператор на Модерен театър“ (испанеца Гаетано Пие де Флорес), а и това на трети участник – „г. Делбело сега касиер на Модерния театър“ (италианеца Антонио дел Белло). Изниква дори четвърти – „един любител, който се съгласи да вземе една малка роля“ (навярно българинът Методи Станоев).

Още в началото на своя мемоар Васил Гендов уверява: „през пролетта на 1909 год. аз се завърнах от чужбина“, а впоследствие споменава само две дати – „8 май“ (когато „по една щастлива случайност“ се запознава с Гайтано) и „утрото на 17 май“, когато започват снимките. Чийто край Гендов отбелязва доста неопределено: „В всеки случай филма беше привършен и готов за лаборатория“. Той не уточнява и датата на премиерата, задоволявайки се с все същото бегло обрисване на завършека: „Въпреки всички съмнения и липса на вяра филма бе посрещнат

от публиката възторжено и издържа 7 дена“. Но пък от текста се подразбира, че показът се е състоял през лятото на 1909. Още в следващия брой на „Киновестник“ Васил Гендов бива охарактеризиран като „първия пионер на киноискуството в България“ – и с право (осъществил е пет от всичките 13 дотогавашни родни игрални продукции). Така неговото име остава завинаги свързано не само с участието му като актьор в „Българан е галант“, но и с цялостното сътворяване на филма. Достоверността на тази взаимовръзка никой не посмява да оспори десетилетия наред...

Но пък и никой оттук насетне (включително и самият Гендов) вече не споменава 1909-а като свързана по някакъв начин с филма. Затова пък десетки издания посочват или 1910, или 1911 като години на неговото производство. Никой също така не се наема да фиксира и деня на премиерата му, макар че неколцина изследователи или свидетели на събитието задават времевите ѝ координати. „Киноискуството в България се роди през 1911 година с филма „Българан е галант“, дело на артиста Васил х. Гендов – заявява Петър Карапетров (1900–1980) в „Киноискуството в България“ (1929), кратък, ала задълбочен исторически преглед на създаденото дотогава в игралното ни кино – Прожектиран е на екрана на „Модерен Театър“ една седмица, в края на м. май 1911 година“. В края на юли 1943 излиза специален юбилеен брой на в. „Народен театър“ (№ 126–127), поместил статията „Българският кино-театър и филм. От платнената барака „Гранд-биоскоп“ до днешните театрални сгради. Раждането на първия български филм“. Според нейния автор Стефан Гендов (1889–1951), брата на Васил Гендов, снимките за „Българан е галант“ започват „през м. май 1911 год.“, а премиерата е „в началото на м. юний 1911 г.“ – „на екрана на Модерен театър“. На 27.XII.1949 Васил Гендов туря „венец“ („конец“) на „Трънливият път на българския филм 1910–1940“ – впоследствие ръкописът вероятно е преправян и допълван, за да се появи завършен през 1952. Тази най-ранна история на родното кино посочва недвусмислено две конкретни дати – „16 май 1910 г. в 10 часа сутринта“ (когато „за първи път се сложи апарата... за снимките на първия български игрален филм „Българан е галант“) и „22

юни същата година, когато се даде премиерата в „Модерен театър“. В своя труд Васил Гендов обяснява и как се е стигнало до онази „неточност“ на брат му, поставил „датата 1911 г. като начало на българското филмово изкуство, вместо 1910 г.“.

„На 16.V.1910 г. се завъртя ръчката на филмовия снимачен апарат и Гендов постави началото на българския филм с „Българан е галант“ – потвърждава кинорежисьорът Борис Грежов (1889–1968) в списание „Кино“ (№ 1, 1951). През 1955 Васил Гендов отпечатва част от ръкописа си в списание „Киноискуство“, мултиплицирайки своята теза – във фрагмента „Първите стъпки на киноискуството в България“ (№ 6, 1955). По същото време Тодор Андрейков (1933–1997) довършва дипломната си работа „Реалистични традиции в българското киноискуство до 9.IX.1944 година“. На следващата година част от нея бива публикувана в списание „Киноискуство“ – така на бял свят се появява първото академично изследване, посветено на миналото на българското игрално кино. Важен за разглежданата тема е фактът, че Андрейков работи заедно с Васил Гендов и двамата се сближават. Влиянието на ветерана се улавя в „Реалистични традиции...“ – особено в редовете, възпроизвеждащи вече „класическата версия“: „...и на 16.V.1910 г., рождения ден на българския филм, ръчката на камерата се завъртва“ (№ 5, 1956, с. 87). Показателно е, че само в първите три страници (86–88) Тодор Андрейков споменава цели 8 пъти 1910-а – „годината, която ни интересува сега“!

Тази „идилия“ продължава до 1960, през която е планирано тържественото честване на 50-годишнината от създаването на първия български игрален филм – „Българан е галант“. Ала празничната атмосфера бива взривена от киноведа Александър Александров (1926–2009), който пръв открива част от съобщенията в софийския печат, съпроводили премиерата на филма, оказала се обаче не през лятото на 1910, а през януари 1915! „Историята на нашето киноискуство преди 9 септември 1944 година е слабо проучена... – подхваща своята статия „Развитие на българския игрален филм преди 9 септември 1944 година“ Александров. – Началото на нашия игрален филм е още неизяснено... За да се установи истината, ще се наложат още продължителни

и щателни проучвания. В настоящия момент ще трябва да се ограничим при осветляването на този въпрос със съществуващите безспорни документални данни. А те ни заставят да посочим за пръв български игрален филм кинокомедията „Българан е галант“, прожектиран за първи път на 26 януари (13 януари стар стил) 1915 г. в столичното кино „Модерен театър“. Филмът отдавна е изчезнал и за него можем да съдим само по няколко рекламни съобщения във вестниците, появили се във връзка с представянето му. И така – обявява находката си авторът – в деня на премиерата на „Българан е галант“ в няколко всекидневника се появява следното еднотипно съобщение: „Сензация в „Модерен театър“. „Българан е галант“. Това е името на първата българска кинематографическа комедия, снета в София и играна от българските артисти при Народния театър г-ца [г-жа] Мара Липина и г-н Васил х. Гендов. Комедията и снимките са доста сполучливо направени [...] Днес е редкият случай [...]“. На следващия ден в същите вестници се печата също така еднотипен отзив-реклама за тази историческа за нас премиера: „Сензация в „Модерен театър“. Първата българска кинокомедия „Българан е галант“, снета в София от специален [специалния] оператор на „Модерен театър“, играна от артистите при Народния театър Мара Липина и Васил х. Гендов, представена за пръв път вчера в „Модерен театър“, бе сърдечно аплодирана и посрещната с обяснимо въодушевление от зрителите [...]“.

Статията, публикувана в „Киноизкуство“ (№ 10, 1960), поражда проблем, решен на времето по Соломоновски. Оказва се, че „рождена дата на българското киноизкуство“ е 1910, но не защото тогава е заснет „Българан е галант“, а защото тогава се е появил „първият български документален филм“ (теза, оказала се впоследствие несъстоятелна – виж „Година първа за българското кино?“ в списание „Кино и време“, № 29, 2007). Така Александър Александров определя новата премиерна дата на първия български игрален филм – 13.I.1915, приемайки за „безспорни документални данни“ „няколко рекламни съобщения във вестниците“, публикували „в деня на премиерата“ (фиксиран не от пресата, а от самия него!) еднотипни обявления. Кой вестници? В материала си киноисторикът посочва

(под черта) наименованието само на един източник (при това без номерацията) – „В. „Дневник“, 14.I.1915 г.“ и „В. „Дневник“, 15.I.1915 г.“. Като подчертава (през няколко реда), че „тези съобщения“ са „съвършено еднакви и в трите вестника, в които са отпечатани“, без обаче да „разсекрети“ своите тайнствени извори? Макар и цитиран от мен със съкращения, текстът в „Дневник“ от 14.I.1915 наистина предлага информация във връзка с разглежданата тема – макар и една-единствена: „Днес е редкият случай“. Кое ще рече – днес (14 януари) е премиерата на „Българан е галант“. „Дневник“ от 15.I.1915 потвърждава същото – кинокомедията е „представена за пръв път вчера“. Кое пак ще рече – на 14 януари. Тъй и не става ясно, кое точно е „заставило“ Александров да „посочи“, че „Българан е галант“ е бил „прожектиран за първи път“ на 13.I.1915. Той самият не смята (до края на живота си) за нужно да обясни (обоснове) появата на тази дата. Просто е заставен – от кого, от какво, защо? Не е ясно и днес. Във всеки случай не от конкретни факти, защото такива не съществуват!

Познаващ само тези два първоизточника, Александър Грозев в книгата си „Началото. Из историята на българското кино 1895–1956“ (1985) решава, че и те (вече номерирани – № 4447 и № 4448) са му напълно достатъчни, за да заключи: „И така, няма съмнение, че премиерата на „Българан е галант“ се е състояла именно на 14.I.1915 г. в софийския „Модерен театър“ (с. 33). Така в това „академично издание“ (на Българската академия на науките) се появява поредна („алтернативна“) премиерна дата на филма – 14 януари 1915.

Междувременно (след действително „продължителни и щателни проучвания“) изследователят Костадин Костов (1931–2009) още през 70-те обогатява библиографията на „Българан е галант“ със съобщенията във вестниците „Пряпорец“ (№ 7, № 8 и № 9) и „Утро“ (№ 1426), видели бял свят също през януари’1915. Свой вклад в този процес имам и аз: увеличаването на материалите в „Утро“ (с № 1427 и № 1428) и двете реклами в „Заря“ (№ 270 и № 271) – включени във филмографията „Български игрални филми. Том 1/1915–1948“ (1987), където отбелязвам (воден от традицията и преклонението

пред авторитета на моя учител Александров), че премиерата се е състояла на „13.01.1915“. Към споменатите автентични извори по-късно (вече през XXI век) притурих най-ранното известие в „Дневник“ (№ 4445), двете „сензации“ в „Камбана“ (№ 2142 и № 2143) и трите съобщения в „Мир“ (№ 4455, № 4457 и № 4458).

През 2005 в списание „Кино“ (№ 1) се появява статията „Българан е галант“. 90 години след премиерата“, в която проф. Александър Грозев уверява, че „двете публикации в софийския „Дневник“ [известни още от 1960] недвусмислено датират това събитие“ – „премиерата на „Българан е галант“. Добавените данни за трите броя на „Пряпорец“ (без датите) и за двата на „Утро“ (№ 1426, 13.01.1915 и № 1427, 14.01.1915) „също потвърждават тази дата“ (необяснимо как, след като в първия – № 1426 – няма сведения за филма). В края на материала проф. Грозев по „Александровски“ разсича „Гордиевия възел“: „Затова пък разполагаме с достоверни факти, за да приемем датата 13 януари 1915 година (ст. стил) за начало, от което започва летоброенето на българския игрален филм“. Това „начало“ тутакси бива официализирано. По повод 90-годишнината от тази дата през същата 2005 „по инициатива на Националния филмов център“ 13 януари е обявен с Държавен указ за „професионален празник на работещите в българското кино“.

Изненадващо е (с оглед на понатрупаната през годините „база данни“), че ситуацията си остава същата и в най-новия труд на проф. Грозев – „Киното в България. Част I (1897–1956)“ (2011). Както и обобщението: „Значително по-убедителни и научно достоверни са аргументите, които се опират върху съществуващи публикации в пресата от онова време. Те са еднозначно категорични – премиерата на „Българан е галант“ е била на 13 януари 1915 година (ст. стил) в столичното кино „Модерен театър“. Двете публикации в софийския „Дневник“ [„бр. 4447, 14 ян. 1915“ и „бр. 4448, 15 ян. 1915“] недвусмислено датират това събитие. В три последователни броя вестник „Пряпорец“ и вестник „Утро“ също потвърждават тази дата“. Към този текст обаче са посочени (под черта) данни само за един брой на „Пряпорец“ („бр. 9, 13 ян. 1915“) и за два на „Утро“ („бр. 1427, 14 ян. 1915; бр. 1428,

15 ян. 1915“), като „третият“, уж „потвърждаващ“ („№ 1426, 13.01.1915“), незнайно защо, бива пропуснат?

Оказва се обаче, че медийната разгласа, предшества, съпътствала и засвидетелствала най-ранните (известни днес) публични показатели на „Българан е галант“, е била предварително замислена и стриктно осъществена. От 10 до 15 януари 1915, когато в шест софийски всекидневника – „Дневник“ („независим вестник“), „Заря“ („информационен вестник“), „Камбана“ („народен вестник“), „Мир“ („орган на Народната партия“), „Пряпорец“ („орган на Демократическата партия“) и „Утро“ („информационен широко разпространен всекидневник“) – излизат 15 реклами за „Българан е галант“ (поне толкова на брой са известни днес). Няма съмнение, че те са замислени от управата на кино „Модерен театър“ и написани от близки до нея сътрудници (най-вероятно). Ето защо съобщенията са еднотипни – и като текстово съдържание, и като оформление. Още по-безутешно е, че с тях се изчерпва всичко, отнасящо се за първите стъпки на филма. Дори в наши дни, за съжаление, не е известна нито една информация за него, сътворена от външен човек, дело на страничен и неангажиран със съдбата му „наблюдател“.

Петнадесетте обявления лесно могат да се обособят в три различаващи се помежду си групи (типа, модела): първата – „подгряващата“, втората, която си позволявам условно да нарека „първата сензация“ (мултиплицирана в цели седем „копия“) – концентрирала се върху деня на премиерата, и третата – финалните акорди, „втората сензация“ (отпечатана пет пъти), обобщила и огласила реакциите на зрителите, породени от появата на „първата българска кинокомедия“, „представена за пръв път вчера в Модерен Театър“.

Началото на хвалебствения поход поставя „Пряпорец“, който още на 10 януари (събота) изстрелва лаконичното: „Наскоро първата българска кино-комедия, играна в София от артисти при народния театър“. Същият кратък текст, който не известява дори заглавието на „първата българска кино-комедия“, бива повторен (през следващите два дни) в „Мир“ (№ 4455) и „Дневник“ (№ 4445). И сбитото изречение, и наименованията на двете (от трите) издания изобщо

не биват споменати нито от Александров, нито от Грозев до края на XX век (да не говорим за номерацията им). Което подсказва, че двамата дори не са и подозирали за съществуването на съобщенията от първата група, че са „пропуснали“ въведението (въстъплението, прощъпалника) на рекламната кампания за „първата българска кино-комедия“ – а неговите времеви рамки и позициониране са изключително важни за точното датиране на премиерата.

Оказва се, че тези иначе авторитетни киноисторици не познават една трета (а може би и половината) от източниците за „Българан е галант“, публикувани през януари 1915 (ако пък са им били известни, не са ги посочили в библиографиите към своите трудове). Оказва се, че не са направили справка с календара, а и няколко прости аритметически сметки. В подобни случаи не е прието с такава безусловност да се говори и пише за „безспорни документални данни“, за „еднозначно категорични“ факти, за „убедителни и научно достоверни“ аргументи, опиращи се върху „съществуващи публикации в пресата“ (една от които, вече бе изяснено, дори не е такава), не би трябвало да се обявяват премиерни дати – без каквото и да е „съмнение“, да се датира (и то „недвусмислено“) най-ранният показ на „Българан е галант“...

За съжаление, в разглеждания случай и данните, и фактите, и аргументите са и спорни, и многозначни, и двусмислени... „Днес е редкият случай“ – възкликват патетично и шестте софийски вестника, замесени в тази „тема“. Което ще рече – днес е премиерата на „Българан е галант“. Възкликват патетично, но по различно време. „Днес“ за „Пряпорец“ е и на 12-ти, и на 13-ти януари! „Днес“ за „Мир“ и „Заря“ е 13-ти януари. „Днес“ за „Дневник“ и „Камбана“ е 14-ти, а за „Утро“ – дори 15-ти! Така премиерната дата на „Българан е галант“ се „разтегля“ от 12 до 15 януари (от понеделник до четвъртък)!? Кое тук е безспорното, еднозначното, недвусмисленото, убедителното и категоричното? Има и друго – никой от споменатите киноисторици не посочва (нито в книга, нито в статия, нито в библиография) датата 12.I.1915, а тъкмо на нея в „Пряпорец“ (№ 8) пръв и единствен публикува „първата сензация“, подчертаваща, че „Днес е редкият случай“, че „днес“, 12 януари 1915, е

премиерата на „Българан е галант“!

Недоразумението в случая е породено най-вероятно от традиционната практика на онези всекидневници, които са били отпечатвани в две издания – сутрешно и вечерно. Тъкмо вечерните издания обикновено са излизали с датата на следващия ден, за да бъдат „актуални“ (и то най-вече в провинцията). Вечерни „варианти“ със сигурност имат „Дневник“, „Мир“ и „Утро“. „Пряпорец“, доколкото знам, не си е позволявал лукса, наречен „вечерно издание“ – все пак той е политически орган, разчитал на своя „постоянен електорат“, а не на широката публика. В този ред на мисли „Казусът „Българан е галант“ не прави изключение. Вече подхвърлих, че „Пряпорец“ нарушава предварително замислената хармонизирана „рекламна вълна“, отпечатвайки в два последователни свои броя „първата сензация“, но изобщо не отпечатва „втората“. Но пък не упоменах, че „Утро“ размества двата материала, публикувайки първо „втората сензация“ (на 14 януари), а след това (на 15 януари) – „първата“!? Като по този начин остава „верен“ на събитието – съобщавайки в броя си от 14-ти валидната за 13-ти новина (а и тогава написана), че „ПЪРВАТА БЪЛГАРСКА кинокомедия“ е била „представена за пръв път вчера“ – 12 януари. Доказателство за тази трудно разбираема „суматоха“ дава „Мир“, който в броя си от 19.I.1915 (понеделник) поставя непосредствено под наименованието на всекидневната си рубрика „Хроника“ датата – „Неделя, 18 януари.“, заявявайки (веднага след това), че „Този брой на в. „Мир“ (№ 4463) излезе днес, неделя сутринта“. Следва изброяването на „политически събрания“, организирани от Народната партия, „радикалите“ и „либералите“, които тепърва предстои да „се състоят днес, неделя“. С две думи – на 19 януари (според отпечатаната на най-челното място във вестника дата) „Мир“ информира за събития, които тепърва предстои да се случат на 18 януари!

Има и друго, което много добре знаеше Александър Александров – отличен познавач както на историята на „Модерен театър“, така и на традициите в неговата програма. Самият той уверява – и то в своята изключително сериозна статия „Кината в София до 9.IX.1944“ („Кино и време“, № 21, 1983), че „впоследствие [след

откриването на киното през декември 1908] премиерите се фиксират в определени дни: понеделник и четвъртък“ (факт, споменаван нееднократно и от братя Гендови). Парадоксалното в случая е, че тъкмо този добросъвестен (и дори педантичен) изследовател, открил пръв и публикувал най-рано част от януарските реклами за „Българан е галант“, не се е постарал да направи справка с Юлианския календар (т. н. „стар стил“) – валиден тогава в Царство България, според който датата 12 януари през 1915 се е паднала в понеделник. Единият от двата дни в седмицата, определени, „фиксиран“ за премиерни прожекции. Няма никаква логика в това „първата българска кинематографическа комедия“

да бъде показана във втория ден на седмицата – 13 януари (вторник), когато се знае (от края на 1908), че именно понеделникът е отреден, установен за премиерен ден! „Понеделнишката“, „премиерната“ публика, за която Александров разказваше пред нас, неговите студенти, се формира точно в този времеви отрязък (края на първото и началото на второто десетилетие на XX век), за да просъществува чак до 80-те години на столетието.

Толкова ли е важно дали премиерата е била на 12, на 13 или на 14 януари? Не, разбира се. Важно е единствено за стремящите се към истината – само истината, цялата истина, святата истина...



столичното кино „Модерен театър“

БЕРЛИНАЛЕ 2014

между развлечението и
нравствения императив



Люгмила Дякова ■

► Когато пишеш за дадено събитие с известно отстранение във времето, усещането е различно. До миналата година пишех за Берлинале във вестник „Култура“ и това изискваше експедитивна критическа оценка – несъмнено повлияна от еуфорията на самото събитие, с по-емоционално изразени преценки за филмите, с комплименти или претенции към селекционери и жури. Докато изминалото време (Берлинале се провежда през февруари) някак приземява нещата и внася повече рационалност, отколкото възлнение в критическия поглед. Признавам, че предпочитам емоционалния пред хладно-аналитичния подход, но всеки път текстът сам си намира звученето.

Тазгодишното Берлинале, както винаги, бе разнoliko, многопосочно и необхватно, но вниманието ми бе насочено главно върху конкурсните филми от програмата, защото те до голяма степен оформят моментната картина на съвременното кино, естествено с уговорката доколко селекционерите са успели да се преборят за един или друг филм. От началото на 90-те години на миналия век, след рухването на Желязната завеса, организаторите на фестивала следват този си стремеж.

Ако миналогодишното Берлинале най-общо бе насочено към минималистично, но силно и въздействащо авторско кино, тази година превес имаше жанровото, да не кажа пазарно кино,

което намери израз и в някои решения на журито. Без да обобщавам, мисля, че това е желание фестивалът да се отвори повече към зрителското кино. Доколкото си спомням, за подобна тенденция писа и Вера Найденова в една от статиите си за Кан. Като казвам жанрово кино, имам предвид криминалния филм, защото осем от представените филми, с повече или с по-малък успех, в една или друга посока, жонглираха с неговите елементи. За разнообразие се намеси немският филм „Влюбените сестри“ на Доминик Граф като пищна историческа постановка, която вяло и повърхностно разказва за любовта и съвместния живот на Шилер със сестрите-аристократки Каролин и Шарлот фон Бойлвиц. Две от кримитата са американски – стандартното втръснало клише: „Двама мъже в града“ – режисьор Рашид Бухареб, разказващ историята на бивш затворник (Форест Уитакър), който, излизайки на свобода, се опитва да започне живота си на чисто, но претъпният свят не му позволява, и откровено плакатния, амбициозен и несъстоятелен „Пазители на наследството“ на Джордж Клуни. Филмът е ситуиран в края на Втората световна война в Германия, където малка група американски експерти се борят да открият и запазят от унищожение безценни произведения на изкуството. Сред актьорите, освен Клуни, са Мат Деймън, Бил Мъри, Джон Гудмън, Кейт Бланшет и... Захари Бахаров, но и те не спасяват кухостта на историята. Гръц-

кият „Стратос“ – режисьор Янис Економидис, се фокусира върху психологията на наемен убиец и тоталната деформация на неговата психика, която го превръща от хладнокръвен убиец за пари в самоповярвал си месия, призван да въздава правосъдие. Много по-стойностен, интересен и мотивиран е норвежкият филм „По реда на изчезване“. Режисьорът Ханс Петер Моланд („Почти джентълмен“) е известен със своя талант да превръща комични, дори абсурдни ситуации в драматични, стигащи до трагизъм истории. В случая става дума за един баща, който не вярва, че синът му е починал от свръхдоза и убеден, че това е убийство, сам тръгва да преследва и наказва виновниците. Така от тих човек, примерен гражданин, удостоен със званието „гражданин на годината“ в своя град, героят на Стелан Скарсгард се превръща в изобретателен убиец, отмъщаващ за смъртта на детето си. Съспенс и изблици на смях се редуват с пронизващи по своя драматизъм епизоди, за да разкажат една – парадоксално, но факт – изключително хуманна история. Като военнополитически трилър бих определила филма от Великобритания „71“ – режисьор Ян Демидж, който разказва за ескалацията на гражданската война между католици и протестанти в Северна Ирландия през 1971 година и изпратените да потушат размириците английски войници. Сериозен филм, който сковава от страх и напрежение, проследявайки усилията на английски войник да се спаси от вражеското обкръжение на двете страни. Но филмът е и директно разобличение на манипулациите, интригите и нечистите споразумения на отделните политически фракции и е показателен за безсилието и обречеността на обикновения човек, въвлечен в мелачката на войната. Друг трилър, постмодерна мешавица от Тарантино, Родригес, братя Коен, Макдона и който още ви дойде на ум, но по азиатски, е китайският филм „Ничия земя“ – режисьор Нинг Хао, в който престижен млад адвокат се въвлича в престъпния свят на браконieri на соколи и изживява истински ад. Преследвания, убийства, горящи автомобили, литри кръв, разкъсани трупове. Задъхващ се в динамиката си екшън, в който за цвят има и пленително женско присъствие – и всичко това се случва сред мрачен, апокалиптичен пейзаж. Ефектен, развлекателен и безсмислен филм, за разлика

от носителя на Златна мечка и Сребърна мечка за мъжка роля, също китайски филм – „Черни въглища, тънък лед“ на режисьора Инан Дяо. Тук по-скоро става дума за арт кино, за филм ноар, в който бивш полицай, станал частен детектив, се заема с разследването на масови убийства, започващи още от края на 90-те години на миналия век. Изящно красив и доста смразяващ филм, в който инспиратор на убийствата се оказва млада жена с вид на непорочна девица или премъдра страдалка, в която, естествено, главният герой се влюбва. Оригинална и по своему забавна е хрумката на авторите да разхождат разчленени трупове по товарните влакове на безброден Китай. Но... Златната мечка като че ли му е в повече. Ако не е въпрос за политика на журито, а само за жанрови предпочитания, тази награда повече би отивала на „Гранд хотел „Будапеща“ на Уес Андерсън („Кланът Таненбаум“), копродукция между Германия и Великобритания. Той бе удостоен със Специалната награда на журито, която понякога е по-престижна от Златната мечка. Филмът покорява със своята виталност, неподражаема артистичност и искрящ, нестандартен хумор – микс от ирония, сатира, пародия, гротеска и абсурд. Фантазно и реално ретрокриминално, гарнирано с низ от убийства за наследство, извършвани от героя на убийствения със своята метъл визия Уилям Дефо. Престъпления, преследвания, бягство от затвора, неопетнена и чиста любов, шеметен ритъм, смайващи пейзажи и всичко това сред изисканата аристократичност на несъществуващия „Гранд хотел Будапеща“ и неговия мениджър мосю Густав (Ралф Файнс) – шармантен, галантен, неподражаем – панацея за душите и телата на зрелите дами, гости на хотела. Особено нежна е привързаността му към мадам Д – Тилда Суинтън, неузнаваема в своето превъплъщение на осемдесет и петгодишна старица, с чието убийство се завихря действието във филма. Фриволна на пръв поглед, забавна приключенска история, в разиграването на която активно и всеотдайно участват и актьори като Мъри Ейбрахам, Адриан Броди, Джеф Голдблум, Бил Мъри, Харви Кайтел, Едуард Нортън и др. Постепенно от привидната си фриволност филмът прераства в метафора за отмирането на „безгрижна Европа“ от началото на 30-те под напора на настъпващия фашистки милитаризъм и

тоталитарен диктат. Но Уес Андерсън стига още по-далеч: филмът му пророчески визиращ бъдещето, пред което е изправено човечеството, ако продължава с безгрижно лекомислие да пренебрегва застрашителните прояви на агресия и насилие, които раздират съвременния свят.

И тази година, както през последните няколко, освен в детските секции на Берлинале, внимание към света на децата бе отредено и в конкурсната програма. Ще припомня филми като „Наградата“ – Аржентина (2011), „Само вятърът“ – Унгария и „Бунтовничка“ – Канада (2012), „Уроци по хармония“ – Казахстан, Германия (2013), направили силно впечатление в конкурса през годините и удостоени с награди. Тази година филмите, занимаващи се с проблемите на подрастващите, бяха шест, от които се откроиха: „Пътят към Кръста“ – Германия, режисьор Дитрих Брьогман, удостоен с Наградата на Екуменическото жури и с Награда за най-добър сценарий, който режисьорът е написал съвместно със сестра си Анна. „Юношество“ – САЩ, режисьор Ричард Линклейтър, отличен с наградите: Сребърна

мечка за най-добър режисьор, Награда на немските арткина и Наградата на вестник „Берлинер моргенпост“. Може да звучи предизвикателно и екстравагантно, но включвам към тези филми и „Нимфоманка – първа част“ – Дания, Германия, Франция, Белгия, Швеция на Ларс фон Триер, който бе представен извън конкурса. В „Пътят към Кръста“ четиринадесетгодишната Мария е „разпната“ между суровото, жестоко католическо възпитание в дома си, строгите догми на църквата, проповядвани в неделното училище и нормалните ѝ желания и пориви на тийнейджър. Момичето постоянно изпитва съмнения и чувство за вина за своята праведност и вяност към Бога. Докато в един момент решава да пожертва живота си, предизвиквайки Всевишния да излекува братчето ѝ. И тук според мен е единственият компромис, направен от авторите. Чудото се случва и малкото момче проговаря. Но всъщност знаем ли как се случват чудесата? Филмът е решен в четиринадесет епизода – колкото е изминал и Исус по пътя към Голгота и е страстно разобличение на крайностите в религиозния



„Гранд хотел Будапеща“ – Великобритания – Германия, режисьор Уес Андерсън

догматизъм. Прекрасната млада изпълнителка Леа ван Акен напълно заслужаваше да получи Сребърна мечка за женска роля, но решението на журито беше друго. „Юношество“ е филм, който критика и зрители единодушно оцениха като най-стойностното и вълнуващо произведение, което бе и най-достойният претендент за Златна мечка. Той проследява сагата на едно семейство в продължение на десет години от живота им през погледа на малкия Мейсън – от детството до постъпването му в колеж. Стременията, разочарованията, емоциите, битността на тези средни американци са във фокуса на филма и във фокуса на обектива на героя, който от малък е страстен фотограф. Така паралелно с действието във филма се оформя и релефна картина на социалния, политически, икономически и светски живот на Америка през този период. Топъл, вълнуващ, заразяващ филм, чиято реализация също е много интересна. Ричард Линклейтър започва снимки по филма през 2002 година и в продължение на десет години снима по една седмица всяка година. Героите, а и самите актьо-

ри, израстват и стареят пред очите ни и всичко случващо се на екрана зазвучава с документална автентичност, което е още един бонус за филма. „Нимфоманка“ е стъписващ със своята болезнена откровеност филм, но кой ли от филмите на Триер не е такъв. Изваден от контекста на втората част, той може да изглежда малко повърхностен, защото предимно натрупва фактология около сексуалното пробуждане на младата героиня и превръщането му в нейна obsесия. От лекомислието и желанието за доказване на тийнейджърката чрез секс до встраиването ѝ към него с доминантни амбиции. Но Триер, деликатно за неговия стил, търси мотиви и в детството на момичето. Топлата привързаност и хармонията във връзката с бащата и хладното безразличие и отчужденост с майката. Звучи тезисно, но никой не знае как се пресичат кривите на подсъзнанието в детството и как се трансформира реалната им проекция в по-зряла възраст.

А в какви проекции ще се експонира Берлинале през следващата година едва ли можем да гадаем. Затова пък ще очакваме с любопитство.



„Юношество“ – САЩ, режисьор Ричард Линклейтър

BERLINALE DOKUMENTE

неосветената зона



Божидар Манов ■

► В огромната програма на Берлинале (над 400 филма) повечето професионални критици и журналисти се съсредоточават върху основния конкурс (21 заглавия) или подборките „Панорама“ (37 филма) и „Форум“ (други 52). А така, по неизбежност, пропускат изключително интересните документални филми, които са достатъчни за цял самостоятелен фестивал. Но в общата лудница на огромното събитие те остават някак встрани от главния фокус. И изискват специално внимание и нарочно отделено време, за да бъдат забелязани в общата мозайка.

През годините тематичният диапазон на документалните филми в Берлин е невероятно широк и примамлив: от екология до граждански права на малцинствени групи; от проникновени портрети на бележити творци до футуристични идеи за бъдещето на цивилизацията; от исторически анализи на миналото до всякакви екзотични обекти или странни съвременни субекти. И какво ли още не.

Документалната програма 2014 също не се отклони от тази утвърдена практика и представи пъстро ветрило от теми, географски адреси, разнообразие на авторски подходи и жанрови находки.

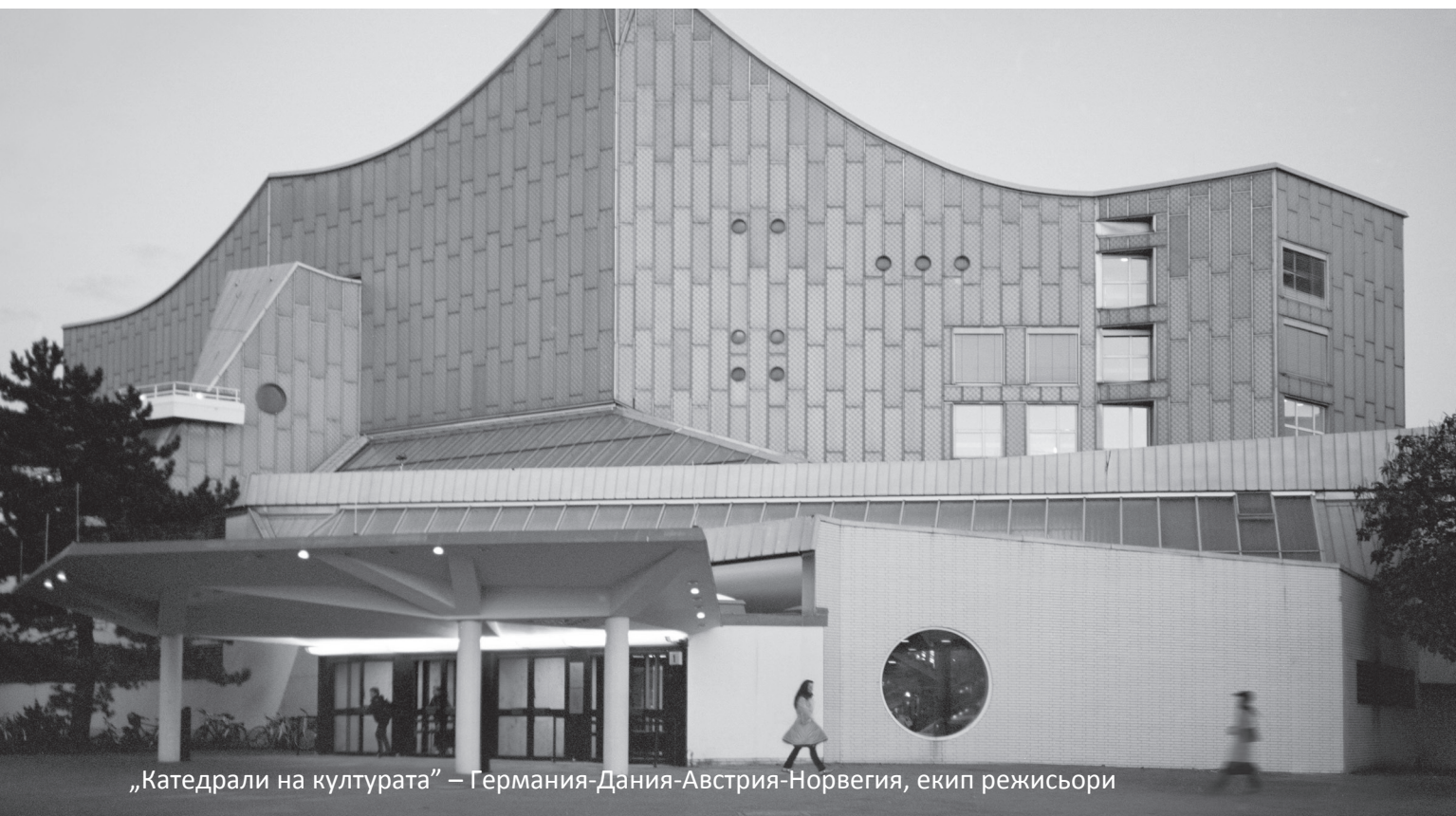
Преди няколко години сомалийските пирати изчезнаха от водите на Индийския океан и от световните новини. А къде са сега? С този въпрос се занимават холандските документалисти Фемке Волтинг и Томи Палота във филма си „Последното отвличане“. След дълго проучване те установяват, че само 2 процента от бившите пирати (а иначе мизерстващи селяни) преживяват до 10 години след „занаята“ – другите измират в затворите, където са хвърлени, или при кървава подялба на плячката. Която съвсем не е толкова голяма, защото само 15 процента от откупа остават за пиратите, докато „лъвският пай“ се разпределя между посредници, адвокати, застрахователи, охранители и други „лешояди“. Така че, сомалийските пирати в голямата си част са бедни наемници, изоставени след това на произвола на съдбата, без да се измъкнат от социалното дъно, което обитават семействата им.

„Кучето“ пък е изключителна находка за американските режисьори Алисън Берг и Франк Киродрен, но с персонаж от съвсем друг претъпен полюс. Защото „кучето“ е популярен прякор на техния невероятен герой Джон Войтовиц, попадал вече веднъж на екрана, ала като прототип в игралния филм „Следобедът на кучето“ (1975) на режисьора Съдни Лъмет.

Тогава младият още Ал Пачино се превъплъщава в този действителен персонаж, който три години преди това извършва дързък банков обир в Бруклин. Сега двамата млади документалисти представят на екрана един невероятно колоритен тип, прекарал живота си като „професионален любовник“, маниакален и сентиментален индивидуалист, саморазрушителен манипулатор и непредвидим гей активист след излизането си от затвора. В добавка от екрана се лее бруталният му хумор, а режисьорите умело изграждат цялостна картина на гей-културата в Ню Йорк през последните четиридесет години. Те не героизират ненужно своя персонаж, ала магията на доброто документално кино неизбежно изгражда увлекателен филм при подобна ярка находка. „Кучето“ е точно от този калибър и илюстрира убедително големите възможности на документалния спектакъл, когато зад него стоят талантиливи автори. Редом с тях типичен киномански филм е направил французинът Мишел Гондри (член на глав-

ното жури в Берлин), който често работи в САЩ и вече има „Оскар“ като съсценарист на Чарли Кауфман в „Блясъкът на чистия ум“ (2004). В „Щастлив ли е самохвалкото?“ режисьорът разговаря със съвременния американски мислител Ноам Чомски за всичко, което формира личността и съпътства човешкото развитие: от овладяването на езика в детството до окултното знание при ирационални и трансцендентни проблеми. За да избегне скуката на дългия монолог, Гондри илюстрира словото с наивистична „детска“ анимация. А така разсъжденията на Чомски с характерния му ироничен хумор стават „видими“ за зрителите.

Заглавието „Vulva 3.0“ не се нуждае от превод и е достатъчно четливо в латинското му изписване. Филмът на режисьорките Улрике Цимерман и Клаудия Рихарц започва скромно като онагледен урок по анатомия, за да премине след това в остър публицистичен патос срещу безползната и безсмислена козметична хирургия на женските гениталии, която с помощта на спеку-



„Катедрали на културата“ – Германия-Дания-Австрия-Норвегия, екип режисьори

лативна реклама се превръща в печеливш комерсиален бизнес. Но авторките съвсем не са съгласни с такова ненужно посегателство върху жената, която някога е била принуждавана към подобни манипулации в доминираните мъжки йерархически общества, а днес робува на преходни моди и лични самозаблуди.

Вечният дигитален експериментатор Вим Вендерс, който в средата на 90-те години пръв започна демонстрационни прожекции с цифрова технология в Берлин, а по-късно направи танцовия шедьовър „Пина“ (2011) с 3D изображение, сега отново е мотор на любопитен триизмерен проект. „Катедрали на културата“ е сборен филм (6 епизода по 26 минути) на международен екип от режисьори (Робърт Редфорд, датчанинът Михаел Мадсен, норвежката Маргарет Олин, бразилецът Карим Айноуз, австриецът Михаел Глаугер и самият Вим Вендерс), който иска да разкрие „душата на архитектурата“. А тя „говори“ от екрана със своята пространствена пластика и затова 3D изображението е напълно органично и дори за-

дължително при подобно пътуване в илюзорната реалност.

Но над всички в подборката 2014 бе големият американски документалист Ерол Морис с изключителния си филм „Непознатият познат“ – сложен и проникателен портрет на Доналд Ръмсфелд, съветник на четирима американски президенти и после министър на отбраната. Въз основа на повече от десет хиляди документа и умело воден разговор с опитния политик филмът разсъждава за всички военни и политически грешки на САЩ – от Пърл Харбър през Виетнамската война до атентатите на 11 септември 2001. След филма му „Мъглата на войната“ (2003) за друг бивш военен министър – Робърт Макнамара, сега режисьорът отново слага пръст в болезнените рани на американската политика.

Тази кратка подборка е само малка част от разнообразния спектър на Berlinale Dokumente – програма, която заслужава специално внимание и никак не е за пропускане.



„Последно отвлечение“ – Холандия, режисьори Фемке Волтинг, Томи Палота

24 TROMSO International Film Festival очарованието на открития север



Александър Янакиев ■

► Полярен кръг, Тропици, Екватор – има нещо привличащо в тези географски понятия. Повече ми допадат последните, но в средата на януари т. г. ми се случи да бъда на 350 км зад или над Полярния кръг – в град Тромсьо, Северна Норвегия. Местните хора се гордеят много, че при тях се намират най-северните в света университет (9 000 студенти и 2 500 преподаватели), пивоварна (препоръчвам Mask God jul, може и Mask Bayer, макар цените на повечето неща в Норвегия да са убийствени), катедрала, ботаническа градина и филмов фестивал.

24-я международен кинофестивал в Тромсьо се състоя в края на полярната нощ, когато наблюдава появата на слънцето. Затова дори имаше светла част на денонощието – нещо като сумрак в облачен ден: малко след 10 и свършваше преди 14 часа. През останалото време – стабилен мрак. Това пък дава прекрасната възможност да се правят прожекции на открито. Видях такава прожекция за дечица – може би от детската градина или първи -втори клас. Предишните години дори са използвали леден блок за екран, но жълтеел и не бил съвсем качествен, та сега са се върнали към класическия екран. Все пак трябва да успокоя потенциалните бъдещи участници на фестивала, че основната част от прожекциите си минават в различни зали в града.

Може би случих на време, но нямаше температура по-ниска от минус 15 градуса, и не се и качиха над минус 10 градуса. Усеща се благоприятното влияние на Гълфстрима и затова наричат климата – умерен арктически. Все пак за повечето хора от останалата част на света си е студено, ако не са израснали, гледайки филми на ледения площад в родния си град. И въпреки всичко, по улиците можеха да се видят туристи. През лятото, когато слънцето няколко месеца не залязва изобщо, те са още повече.

Добре е да се поучим от норвежците – от един край със сурова природа те съумяват да направят привлекателен туристически продукт, а ние...

Оказва се, че полярната нощ не е време за дълбок зимен мечешки сън, а е период на интензивен културен живот. След филмовия следва фестивалът Северни светлини с широка програма. Няколко акцента. Балетът на Большой театър гостува за втори път в Норвегия след 1960 година! и ще си партнира с Арктическата филхармония. „Симон пее Нина“ – концерт на бродуейската джаз певицата Симон, която изпълнява песни на майка си Нина Симон в съпровод на Биг бенда на Тромсьо. Фюжън групата Мезофорте от Исландия. Симфоничният брас оркестър на Лондон. И още, и още. В историята на този музикален фестивал от 1988 година са за-

писани имена като Ян Гарбарек, Юри Башмет и Ди Ди Бриджуотър.

Може би сега е моментът да отбележа, че Тромсьо има население, по-малко отколкото Перник, Хасково, Ямбол, Пазарджик или Благоевград и е равен с Велико Търново, който е имал 71 295 жители през 2012 година.

На този фон буди почуда и възхищение успехът на филмовия фестивал. През тази година посетителите са 58 167!!! Ще повторя – 58 167 души са гледали прожекциите за фестивалната седмица. Свидетел съм, че дори в 9:00 ч. сутринта залите бяха пълни, а понякога и дори препълнени (рационалните и изпълнителни норвежци разбира се, не допускат да има повече хора в салона, отколкото са местата, но те всички са заети). При това публиката не се състои от доведени под строй ученици или скучаещи студенти. Има достатъчно хора на и над средна възраст, които очевидно така са

планирали времето си, че да могат да посетят и това културно събитие в града. Може би едно от обясненията за този успех е фактът, че повече от 8 600 души са си купили пакети от 12 или 22 билета на по-ниски цени (съответно по около 16 – 18 лв билета) при редовна цена над 21 лв. Освен това на фестивала са акредитирани 1 600 учасници, от които 150 представители на медиите. Международният филмов фестивал в Тромсьо се бори за титлата най-голям международен кинофестивал в Норвегия. И обикновено изпреварва прекия си съперник от Берген. При откриването на фестивала на тази тема вдъхновено и иронично говори кметът на града.

Как се създава и поддържа този интерес на публиката най-добре знае директорът на фестивала Марта Оте. В програмата освен акцентите към северните страни, присъства темата Кюрдистан, бърз поглед на Изток и др. Фестивалът

Най-младите зрители на фестивала



не страда от комплекса да показва страшно много заглавия – пълнометражните са под 100. Стремехът е заглавията да са ценни и интересни за аудиторията.

Конкурсът смесва игрални и документални филми. Предварително бях скептичен към подобен микс, но трябва да призная, че в случая амалгамата се е получила. От четирите документални ленти бих отбелязал „Нарко култура“ (Narco Cultura, Мексико-САЩ, 2013, Шаул Шварц) – оригинален и безпощаден анализ на особения феномен на бандитски песни в чалга стил, които създават мексиканци, живеещи в САЩ. Те героизират мутрите от наркокартелите в Мексико, които им се отплащат богато. И тази музика е завладяла испаноговорящите не само в Мексико, а и в САЩ. Персонажите са представени като романтични наследници на Робин Худ и се харесват дори на хората от органите на реда, които ежедневно рискуват

живота си, за да се борят с тях. Мексиканският едномилионен град Сиудад Хуарес има тъжната слава на едно от местата в света с най-много насилие – убитите по неговите улици през 2010 година надхвърлят 3 500 души, като за основна причина се приема битката между различните наркокартели. От другата страна на опасаната с телена ограда граница е Ел Пасо, считан за един от най-сигурните и спокойни градове в САЩ, където преобладаващо живеят също мексиканци. Този зрим парадокс е погледнат през призмата на поп културата и реалиите на двете места.

Шведският документален филм „Аз спрях времето“ (Jag stannar tiden / I Stop Time, 2014, Гюнила Брески) представя част от живота на съветския документалист Владислав Микоша (1909-2004) с внимание към битието му по време на Втората световна война. За зрителите от екскомунистическия блок този филм повече



„Ида“ – Полша, режисьор Павел Павликовски

заобикаля важните въпроси, отколкото да ги разглежда. В началото на войната Микоша снима един доста параден филм и след това по неведоми пътища прекарва остатъка от войната в състава на съветски военни делегации в Англия и Щатите. Зрителите не научават защо той е удостоен с тази привилегия, а разказът се плъзга по любопитната фактология, че Владислав е танцувал с американски актриси в Холивуд. Извън екранните реалии ми беше любопитен фактът, че колегите от журито на киноklubовете му дадоха наградата си. За тях вероятно фрапиращите липси не съществуват, тъй като са представители на съвсем други култури – Непал, Тунис и Бразилия.

Имах честта да бъда в журито на ФИПРЕССИ заедно с Кармен Грей, Великобритания и Роджър Гросволд, Норвегия. Нашето внимание беше съсредоточено главно върху осемте фестивални игрални филма и не беше лесно да изберем фаворита си.

По-семпли са „Писмо до краля“ (Brev til kongen / Letter to the King, Норвегия, 2014, Хишам Заман), който представя историите на петима емигранти при еднодневното им пътуване до Осло; италианския „Хубави пеперуди“ (Bellas mariposas / Pretty Butterflies, 2012, Салваторе Мерю) представя тийнейнджърските вълнения на две момичета; „Странната малка котка“ (Das Merkwürdige Kätzchen / The Strange Little Cat, Германия, 2013, Рамон Зюрхер) има претенцията да бъде съвременна сюрреалистична драма на (не)разбирателствата в едно семейство в различни времеви пластове.

В по-висока степен е реализирана претенцията в японския „Приказката за Ия“ (Iya monogatari – oku no hito / The Tale of Iya, 2013, Тецуичизо Цута), в който се преплитат екологични мотиви, възхита от дивата природа и социални елементи – всичко това за около 3 часа. Филмът бе декориран с Голямата награда на фестивала Аурора.

За мен в пъти по-човечен е „Небраска“ (Nebraska, САЩ, 2013, Александър Пейн), който е представян и в България. Черно-бялото изображение го прави приглушено артистичен. Наградата на публиката заслужи германо-исландският филм „За конете и хората“ (Hross i oss/ Of Horses and Men, 2013, Бенедикт Ерлигсон), който по стра-

нен и завладяващ начин разказва полуправдоподобни северни истории за хора и коне. Много топлина има в „Ило Ило“ (Ilo Ilo, Сингапур, 2013, Антони Чен), в който филипинската прислужница в сингапурско семейство печели доверието на сина им, който първоначално я посреща на нож.

Журито на ФИПРЕССИ отдаде предпочитанията си на „Ида“ (Ida, Дания-Полша, 2013) – първият филм на полски на Павел Павликовски. Според мен това беше и един от най-добрите филми в тазгодишната селекция на София филм фест. Полша преди около 50 години – изминали са двацетина години от края на Втората световна война. Раните сякаш са заличени и социализмът изцяло е победил. Режисьорът представя една по-различна и драматична картина.

Сестра Анна е израснала като сираче от войната в женски католически манастир. Скоро предстои да бъде подстригана за монахиня. Майката игуменка възлага задача да посети леля си, за която тя до този момент не знае нищо. Срещата с леля Ванда е съдбовна. От нея тя научава, че е еврейка и се казва Ида Лебенщайн. Двете предприемат пътуване в търсене на гроба на родителите. Върху Ида се стоварва огромно количество ново познание – животът зад високите стени на манастира, съвременната музика и младеж, историята на лелята, историята на родителите. И тя започва да търси своята идентичност. Това е важен пласт в разказа на филма и част от неговата сила, защото при тези комплицирани обстоятелства всеки би си задал въпросите – кой всъщност съм аз? как да живея по-нататък?

Ида не дава директни отговори, нито започва патетично да разсъждава на глас за своята съдба. Прекрасната Агата Требуховска изиграва много умело всички състояния и душевни колебания на героинята си. Изкушенията и възможностите са много близо. В последния момент тя се отказва от посвещаването, защото не се чувства готова да се отдаде изцяло на Господ. Във финала тя може би избира Исус, но това е само намекнато и зрителите, които не са клерикално настроени, могат да ѝ дадат друг шанс. И може би за Павликовски това не е основната алтернатива – християнство или юдаизъм, манастирът или светският живот.

Във филма има още пластове, които са важни и новаторски за полското кино.

Оказва се, че лелята Ванда е активен участник в Съпротивата като комунистка и след войната е станала прокурор. В онези години е получила прозвището Кървавата Ванда, заради множеството смъртни присъди, които е искала за „враговете на народа“ (Впрочем трябва да отбележа, че английските субтитри неизвестно защо спестяват част от тази информация. Така например прякорът ѝ е преведен като Red Wanda, а не като Кървавата Ванда. При погребението ѝ са пропуснати няколко реплики на партийен функционер от правоохранителните органи, който изтъква колко предана е била тя на делото на партията и за разгромяването на враговете на народа. Наистина тези подробности, които говорят много на източноевропейския зрител с памет за събитията през годините на социализма, може би не са съвсем разбираеми за западната аудитория и биха подразнили влиятелните леви интелектуалци.) През 60-те героинята вече е съдия и използва своя имунитет, за да кара пияна колата си. След като прави малка катастрофа и колата се оказва между крайпътните дървета, на въпроса на полица, от кога пие тя отговаря: „От дванадесет годишна.“

Самотната и властна Ванда е не по-малко интересен образ, пресъздаден със също толкова голямо майсторство от Агата Кулеза. За нея пътуването с племенницата е също повод да си зададе въпроси, да си направи рекапитулация. В годините на войната, увлечена в политическата си дейност, тя не търси спасение за семейството на сестра си, а го оставя на грижите на някакви селяни. След войната тя не проявява интерес към оцелялата си малка племенничка и я оставя да израсне в манастира. Безспорно това ѝ тежи, макар да не дава външен израз на чувствата си.

Ванда успява да изтръгне признанието от селяните, които живеят в тяхната къща, че са убили еврейското семейство, което се е криело в гората, за да завладеят имота му. В психологически план това още повече натоварва желязната Ванда. Затова самоубийството ѝ е логичен край на един живот, отдаден на кауза, която само на думи е човечна.

Повдигането на темата за полския антисемитизъм и особено в годините на войната е смел ход на Павел Павликовски и неговата съсценаристка Ребека Ленкиевич. Това е тема, която е дълбоко табуирана или прикривана зад проявите на силите, които окупират Полша. Павликовски не търси сензацията, а прониква в дълбочината на тази трагедия, на заблудите и паденията, на алчността и дребнавостта, които обаче водят до големи последици с фатален край.

Разговорът, който повдига авторът, е сериозен и художественият материал, който той предоставя на зрителя за размисъл, е направен с безспорно майсторство и вдъхновение.

Филмът е черно-бял и това помага да се пресъздаде още по-автентично епохата на 60-те години в Полша. Положени са сериозни и плодотворни усилия декорите, улиците, колите, костюмите и всичко останало убедително да показва живота през онези години, както и маниерът на отношенията между хората. Павликовски очевидно е черпил от традицията на черните филми в полското кино от края на 50-те и началото на 60-те или градски истории като „Сам в града“ (Sam pośród miasta, Полша, 1965, Халина Белинска). Не по-малко референции можем да открием и по посока на film noir. Всичко това прави „Ида“ интелектуално пиршество за киноманите. Към това трябва да добавим, че е заснет в класическия формат 4 : 3 (1.37 : 1) – наистина изключително рядко срещан днес, но напълно в унисон с епохата.

С конкурсна програма, в която поне половината заглавия са силни, Международният кинофестивал в Тромсьо показва, че не случайно си е извоювал добро име сред познавачите по света. Остава да се надяваме и български филми да попаднат в селекцията му.

РОТЕРДАМ 2014

големият европейски взрив



Мариана Христова ■

► Фестивалът на младото независимо кино в Ротердам, известен сред киногледащи и киноправещи като най-всеобхватната платформа за филми от развиващи се кинематографии в Европа, неочаквано посвети на Стария континент три от паралелните си програми по време на 43-тото си издание. В четвърта секция режисьор на фокус бе датчанинът Нилс Малмрьос, отново европейец. Междувременно сред автори, критици и дългогодишни редовни посетители се вихреше неформална, но откровена дискусия относно западането на ротердамския форум като откривател на развиващи статуквото филми, иновативни автори, зараждащи се стилове и тенденции. Скоро след края на фестивала негодуванието бе изразено и официално – британският критик Нийл Ъънг атакува слабата селекция в статия за сайта „Индиуър“, красноречиво озаглавена „Колко лоши филма са нужни за провала на един филмов фестивал?“; в сходен дух бе и анализът на Дана Линсен от най-влиятелното холандско издание за кино „Филмкрант“. Дали пък блудкавият остатъчен вкус от тазгодишната програма не се дължи именно на преобладаващото европейско кино? Може би защото в последните години европейската система на филмопроизводство задушава потенциала на младите си таланти в

среда на изнурителна бюрокрация и политкоректни изисквания, зададени от източниците за финансиране? А току виж и самият фестивал, вгледан досега в периферни кинематографии, да намеква с внезапния си интерес към Европа, че в топографията на киното тя вече е периферия.

Впрочем Ротердам, макар да промотира независимо кино, не може да се нарече независим фестивал, защото в крайна сметка разчита почти изцяло на държавна субсидия. Дългогодишният му и последователен интерес (включително и финансов, заявен чрез фестивалния Хуберт Балс Фонд) към кинематографиите от развиващите се страни на Африка, Южна Америка и особено Азия всъщност е част от неприкривания колониален подход в културната политика на Холандия. Конкретната причина за трите европейски секции точно сега пък са предстоящите избори за Европейски парламент – едва ли може да има по-невдъхновяващ повод за програмирането им в рамките на един все пак арт фестивал. Но и в организационните решения от страна на ротердамския форум, и в самите филми се оглежда Европа и състоянието на изкуството ѝ. Не са ни спестени вторичността и отсъствието на оригиналност, нито кризисното объркване и стерилна скованост, харак-

терни за много нови европейски филми, но се срещат и въздействащи откровения на обигран филмов език, най-вече от опитни автори. Затова ще се опитам безпристрастно да очертая някои основни теми от днешното европейско битие, видени през киното, показано в Ротердам тази година. Както ме посъветва мъдър колега от турското списание „Алтяз“, когато лошите филми са повече от добрите, е по-смислено да се пише за социалната им роля, отколкото за естетическия им провал.

Трите програми, обединени с общото двусмислено заглавие „The State of Europe“ (игра на думи, която може да бъде преведена и като „Състоянието на Европа“, и като „Щата Европа“) носеха отделните подзаглавия „ЕС – 29“, „Голямото пътуване“ и „Моята лична Европа“. Първата показва филми, свързани чрез темата за миграцията в рамките на Обединена Европа, която сега уж е улеснена от основното за европейския гражданин право на свободно

движение. Може би най-буквалните примери са „Гар дьо Норд“ и „Човешка география“ на французойката Клер Симон – и двата наблюдават живота и движенията около и в оживената северна гара в Париж, където всички светове, от които е изградена Европа, се вливат в един непрекъснат поток, а героите им са алжирци, които събират истории от обитателите на гарата. Първият е игрален и е откровена метафора на мултикултурния европейски кошер, а вторият е документален, но по-скоро есеистичен, отколкото социално-репортажен.

В много от заглавията от „ЕС-29“ персонажите преминават от един свят в друг, но в емоционален смисъл са и в двата едновременно. Това се долавя особено добре във френско-мароканския „Армията на спасението“ на Абделах Тайа, където образите в синхрон с мислите на героите прескачат между Мароко и Франция – местата, през които криволичи линията на животите им. Северноафриканските пейзажи



„Гар дьо Норд“ – Франция, режисьор Клер Симон

са по-колоритни и витални от европейските кадри в сивкав нюанс, а нелегалните емигранти живеят по-приключенски от дресираните европейци, което, цинично или не, ги прави и по-интересни герои на филм.

„Голямото пътуване“ пък е представен като кинематографична разходка из Европа, демонстрираща нейното разнообразие, традиции, минало, настояще и бъдеще. Заглавието кореспондира с понятието *grand tour* – дълго пътуване из Стария континент с образователна цел, което са предприемали младите английски аристократи между университета и живота на възрастни. Така формулирана, програмата сякаш обещава роуд-муви преживявания, но реално не е жанрово ограничена, а доста части от пъзела са всъщност европейските филмови акценти от изминалата година: психологическият портрет на връзката между две сестри „Октомври ноември“ на Гьоц Шпилман, прескачащ между студенокръвната Виена и съзерцателна планинска местност в австрийската провинция; естетският черно-бял „Ида“ на Павел Павликовски, показващ паралелно манастирския и светски живот в Полша в следвоенните години; документалният „Почувствай любовта ми“ на белгийката Грит Тек за няколко възрастни хора с деменция, с които асоциираме застаряващото население на континента и с чиито изчезващи спомени сякаш се изплъзва живата история на Европа от началото на 20-и век. Безспорният хит в програмата бе италианският „Сакро Гра“ на Джанфранко Роза (Златен лъв във Венеция, 2013) за живота по протежението на около-

връстния път на Рим.

Заглавието на третата програма подсказва стесняването на фокуса към частните гледни точки относно европейското живеене. „Моята лична Европа“ опитва чрез автобиографични, интимни и дори екхибиционистични истории да дискутира непоносимото вече клише „европейска идентичност“. Заснемайки собственото си съществуване, автори като белгиеца Борис Леман, който „архивира“ вещите и заобикалящите го ежедневни гледки в „Моите седем места“; или португалеца Хоаким Пинто, който разказва за борбата си с ХИВ и хепатит С в „Какво сега? Напомни ми“, преоткриват заедно със себе си и света, в който живеем, отвъд неговата рутина и материалност.

Може би „най-полезен“ за напипването на все по-обърканите европейски нагласи и очаквания (и особено тези по нашите източно-периферни ширини) е „Къде си, Букурещ?“ на румънеца Влад Петри, който е лична хроника на провалената румънската революция. Заснет по време на масови антиправителствени протести през 2011 година в Румъния, които са дословно сходни с българските протести през лятото на 2013, Петри стига до изводи, които не са ни чужди: че нито левите, нито десните политически убеждения са разрешение на проблема с обществения разпад. Макар и строго локален, какофоничният „Къде си, Букурещ?“ е адекватно отражение на липсата на посока не само в посттоталитарните европейски общества, но и на загубата на индивидуални идеали за европееца въобще.

ТЕХНОЛОГИЯ, ИСТОРИЯ И ИНОВАЦИИ

в областта на системите за 3D сканиране

Петко Якимов ■

► За родоначалник на първите сканиращи устройства се смята Рудолф Хел, който създава електромеханично устройство „Hellschreiber“ през 1929 година, което може да чете и изпраща изображение от хартиен лист до отдалечено печатащо устройство. Въпреки че устройството работи само в 2D режим, то се възприема от много специалисти за прототип на съвременните сканиращи устройства. Разбира се, от тогава технологията и функцията претърпяват развитие, но стремежът за преминаване от двумерно към тримерно сканиране намира своята реализация едва след появата на компютрите. Тримерните скенери са механични или механично-оптични устройства, с чиято помощ се извличат данни, касаещи формата, външния вид и дори плътността на обектите и обкръжаващата ги среда. Информацията се трансформира в цифрови 3D модели с помощта на специализиран софтуер. Измерването се извършва чрез отчитане на разликите в позицията, ъгъла и отдалечеността на контактни точки от обекта спрямо предварително заложена чрез калибриране координатна система и определена позиция на уреда. Съществуват два метода за 3D сканиране: контактен и безконтактен.

При контактният метод се избират и въвеждат ръчно поредица от реперни точки, чрез контак-

тен сензор, прикрепен към система от рамена, по подобие на аналоговия motion capture. Специализиран софтуер опознава и въвежда координатите на всяка една маркирана точка във виртуална координатна система, а след това се извършва контролирана интерполация на точките в полигонална мрежеста структура.

За първи път през 1972 година Едвин Катмил използва 3D дигитайзер при сканирането на лявата си ръка и човешко лице, за да ги изгради като 3D полигонални модели. Основното предназначение на тази система е в областта на индустриалния дизайн и машинното проектиране със съвместимост с CAD CAM системи. Основното предимство на този метод се изразява във възможността да се оптимизира още при въвеждането броят на контролните точки, а оттам и на полигоните, като се избягва процесът на оптимизиране и броя на полигоните в мрежата. Ниската скорост на работа и невъзможността да се автоматизира процесът ограничават приложението на този тип системи в областта на CGI. Изместени почти напълно от безконтактните системи, те се прилагат като евтина алтернатива за сканиране на малки обекти.

Ограничението идва от работния мащаб на уреда и необходимостта предварително да се маркират реперни точки по повърхността на обекта. В ранните години на CGI методът е използван

за дигитализиране на скулптирани глинени модели на персонажи и предмети.

Първият успешен опит за 3D сканиране в киното е извършен с помощта на софтуера Superware. Този софтуер е пионер в областта на триизмерното безконтактно сканиране. Лазерно-видео базираната технология може да сканира сложни обемни обекти като хора и предмети само за няколко секунди. Полученият полигонален модел, създаден въз основа на цифрови данни, съдържа подробна информация за формата и релефа на повърхнината заедно с цвета. Този метод на 3D сканиране е използван за пръв път при създаването на цифровите модели на главните герои от „Star Trek IV: The Voyage Home“ (1986).

Технологията разчита на светлооптична система, съставена от два основни компонента – лазерна или бяла светлина и приемник – камера, използваща CCD или DSLR матрица. Най-широко приложение намират зелените лазери – поради своя по-голям интензитет спрямо останалите видове при една и съща мощност, а също и по-ниското ниво на шум при тях. Следвани са от червените, сините и инфрачервените, при които обаче е необходима много по-голяма мощност, за да бъдат ефективни. Инфрачервените лазери имат едно много голямо предимство: тъй като работят в топлинния диапазон, те са най-безопасни за човека. Предхождащи 3D скенерите са контактните дигитайзери. Методите, които се използват при 3D скенерите, се класифицират най-общо в две групи – контактни и безконтактни. При контактните скенери устройството има съприкосновение с плоскостта на сканирания обект, докато при безконтактните се използва отразен сигнал: радиация, ултразвук, лазер или въобще светлина с определена дължина на вълната.

От друга страна безконтактните системи се разделят също на пасивни и активни. Най-широко разпространение все пак имат лазерните 3D скенери. Основно те се използват за сканиране на големи екстериорни площи, интериорни помещения, палеонтологични образци, архитектурни елементи и орнаменти. С тяхна помощ се документират исторически обекти и етапи от теренната работа на археолозите. Намират приложение и в топографията и кадастъра,

където Lidar системите отдавна са намерили своето приложение.

Алтернативен метод за заснемане и създаване на 3D модели е технологията, използваща фотометричния метод. При този метод за събиране на информация се използва поредица от фотографии на обект, като целта е обектът да бъде заснет с колкото е възможно повече гледни точки в определена логическа последователност. Наличието на повече информация спомага при съединяването на отделните снимки да се получи по-малка степен на деформация в граничните зони на свързване. Важно в случая е количеството и последователността на информацията от фронталната повърхност на обекта. За прецизиране и създаване на опорни точки (локатори) се използва тракинг функция, която обслужва две цели: да създава реперни точки от една страна и от друга спомага за точното позициониране на всяка една гледна точка (позицията на всяка една фотокамера и респективно – фотография) в координатната система на виртуалното пространство. Следва процес на разпознаване на съвпадения и накрая функция за интерполация на информацията и структурирането ѝ в полигонална мрежа. Върху този метод Digital air създават и развиват авангардна система за улавяне на движение „Universal Capture“. Тук е приложен и методът на Майнбридж за едновременно заснемане чрез голям брой камери. Тази система има много възможности, наред с функцията си на 3D скенер. Могат да бъдат създавани фотореалистични 3D модели, текстурирани с реалната фактура и цвят. Вместо облак от точки като при лазерното 3D сканиране, системата регистрира плътността на обекта, който заснема, чрез изчисляването на сеченията и описване на силуета във всеки един момент. Тази технология е приложена за пръв път при създаването на филма „Матрицата“.

В програмата 123D на Autodesk също се прилага фотометричният метод. Там е достатъчна само една камера, но има едно условие – обектът трябва да е неподвижен.

За да бъде една система приложима в областта на CGI, е необходимо тя да отговаря на следните условия: бързина, прецизност в дълбочината на сканиране, възможност за сканиране

както на малки, така и големи обекти, възможност за сканиране на архитектурни интериори, екстериори и терен. Едно от най-добрите решения за 3D сканиране, съчетаващо всички необходими гореспоменати качества за създаване на дигитални пространствени решения на базата на натурален терен или среда, осигурява системата Lidar. Тази дистанционна електронно-оптична технология за определяне на разстояния и получаване на информация за близки и отдалечени обекти позволява дори информация за скоростта и посоката им на движение. Тя е система, съчетаваща в себе си излъчвател на насочен сноп светлина и приемник, който улавя отражението на светлината и нейната дисперсия в прозрачна или полупрозрачна среда. В първите уреди се използват обикновени или импулсни лампи, чиито лъчи се пропускат през модулатори за създаване на светлинен импулс. Най-разпространен е методът, при който към обекта се излъчват лазерни импулси и при приемането на отразените от повърхността му сигнали се изчислява времето от излъчването на импулсите до завръщането им обратно до приемника при отразяването им от повърхността на обекта. Информацията се записва като pointclouds, а плътността ѝ се определя не само от дистанцията, но и от плътността на сканираните обекти. Абревиатурата е съкращение на Light Identification Detection And Ranging и за първи път е употребена през 1953 г. в труда на Мидълтон и Спилхаус „Метеорологични инструменти“. Десет години по-късно, през 1963 година, в САЩ започват изпитания на преносим лазерен далекомер XM-23 с мощност на излъчване 2,5W и обхват 200-10000 m. От тогава датират първите опити за атмосферни измервания с лазерен източник на светлина, а всички последвали изследвания през периода на 60-те години на миналия век се основават на този прибор. През 1969 година с помощта на лазерен далекомер и рефлектор, пренесен и монтиран на лунната повърхност от мисията на Аполо 11, е измерено разстоянието до Луната и наблюдение на нейната орбита. Съвременните Лидар системи работят във видимата и инфрачервената част на спектъра. Приложими са както в макро, така и при микроскопско сканиране, с възможност за отчитане на хими-

чески състав и изключително дребни частици. Водни капки, аерозоли и молекули с размери от порядъка на 10 – 250 nm. Друга разновидност на атмосферните са Доплеровите лидари, които се използват за определяне на посоката и скоростта на въздушни течения в атмосферата, докато в геодезията интерес представлява точното определяне на разстоянието до даден обект. Там приложение намират сканиращите Лидари. Чрез тях се създава тримерен цифров модел на околното пространство и повърхност. Този метод е залегнал в основата на лазерното сканиране. Така се формират две направления лазерно сканиране – наземно и въздушно. В зависимост от схемата на измерване на отразения от обекта сигнал се обособяват също две основни групи – кохерентни (с фазови детектори) и некохерентни (с амплитудни детектори). Фазовите Лидари, макар и със сходно устройство, се характеризират с по-висока разделителна способност и точност за сметка на сложна конструкция и по-висока цена. В зависимост от целите се използват различни лазерни източници. Използват се предимно IR лазери с дължина на вълната между 600-1000 nm, но те имат вредно влияние върху човешкото око, дори и при по-ниски мощности. За да се реши проблемът с безопасността се използват IR лазери с дължина на вълната от 1550 nm, невидими за човешкото око, дори и при по-големи мощности. Проблем при тях е недостатъчно добрата лазерна детекция, поради което се използват за дълги разстояния и приложения с ниско ниво на точност. Там, където е необходима по-голяма прецизност, например при въздушното топографско картиране, се използват лазери с дължина на вълната 1064 nm. Докато при въздушната батиграфия се разчита на 532 nm неодимови лазери поради възможността им да проникват през водни повърхности без отслабване и разсейване на сигнала. Работата на Lidar системите се основава на отразяването на лазерен лъч от повърхността на даден обект. Най-високият клас от този вид системи, осигуряващи максимална резолюция на детайла, от скоро те служат като помощно средство в сферата на дигиталните ефекти. Стандартно се използват за тримерно заснемане на големи

пространства само в качеството си на 3D скенер, а често сканираният материал се използва и за създаване на 3D библиотеки. Прилагат се за нуждите на драматургичните и сценографски решения, операторската работа и хората от групата за специални ефекти при вземане на основни концептуални решения. Особено в случаите, където е важно да има точна обемна информация, изключително полезна в избора на бъдещи или настоящи локации в ранен етап на работа. В такава среда, на практика триизмерен грундриш, може предварително да се проиграт множество варианти на движението на камерата, изборът на оптика и осветление, необходимо при заснемането за конкретен епизод и кадри. За филмовия режисьор това е възможност за проверка и вземане на решения, касаещи мизансцена още преди етапа на създаването на режисьорската книга и анимирания сториборд на филма.

За художника сценограф наличието на точна информация за обектите от натурата и топографията на терена е възможност за директна работа в мащаб при търсене на подходящи визуални решения. По този начин се елиминира в максимална степен възможността от изчислителни грешки, защото за основа се ползва 3D файлът от скенера. Така се подsigурява коректен трансфер на данни от готовия вече художествен проект към двете възможни направления:

За CAD приложенията (Auto CAD, ArchiCAD) за конструктивно чертане към изпълнителските ателиета на бутафорията.

към CGI отдела за 3D композитинг, доизграждане и постпродукция. С файлов трансфер към Maya, XSI, 3D Studio Max, Houdini, Cinema 4D, Digital Fusion, Nuke и др.

Художникът сценограф има възможност да доизгражда или реструктурира средата, като взема елементи от други файлове или просто да премахва излишни елементи в полза на естетически и функционални цели. Така се печели ценно време, могат да се тестват повече варианти, което е предпоставка за по-добър художествен резултат, а в крайна сметка се спестяват и пари.

В областта на CGI Lidar системата може да се използва и като голям motion tracker. Всяка една

точка в пространството се превръща в ликатор за прикачване на различни компютърно създадени обекти като емитер за частици, полигонални или nurbs обекти, който да бъде същевременно дублиран с реален фотореалистичен образ.

Една неизползвана до сега възможност на Lidar технологията е прилагането ѝ като универсална Motion capture система за безконтактно записване както на движенията на хора и животни, така и на отломки при експлозии, поведение на течности, пушеци, огън и пара. За тази цел е необходимо използването на високоскоростни камери като компонент на приемния модул и паралелната едновременно работа на няколко уреда на принципа на оптичните системи за улавяне на движение. Така освен възможността за кепчериране на поведение може да се дигитализират едновременно цели сцени с персонажи при изключително високо ниво на детайла, а след това да бъдат подложени на редактиране и дообогатяване. Като се има предвид, че разделителната способност на съвременните Lidar системи позволява да се сканират почти 1 милион точки в секунда при панорама от 360° по хоризонтала и вертикала, при допуск за технологична грешка от 0,3 мм при разстояние от 10 метра. С увеличение на разстоянието между скенера и обекта неточността се увеличава. При работа на десет или дванадесет уреда едновременно се подsigурява огромен обем точна информация в една сцена.

FaroFocus 3D

Не е случайно, че намира приложение и в криминалистиката като метод за събиране и архивиране на доказателствен материал. Първоначално, след позиционирането преди започване на работа, системата се калибрира. Необходимо е да се определи позицията и местоположението на уреда. За целта се използва интегрирания в нея GPS модул.

При сканирането със системи от типа на FaroFocus3D освен информация за структурата на формата се събира информация и за цвета, плътността и оптическите качества на натурата. Така не се налага допълнително създаване на HDRI фотографии на всяка позиция. Събиране-

то на HDRI фотографии от локациите е необходимо за процеса на текстурирането на някои обекти от сцената. Там, където се прилага създаването на шейдър, включващ карта за отражението, целта е постигане на убедителност и висока степен на физически реализъм при визуализирането на отражателни повърхнини като метал, стъкло и вода, доловими най-вече при движение на камерата. Като същевременно се избягва тежкият процес на caustic rendering. За да се сканира едно помещение, се налага извършването на няколко сканирания от различни позиции, за да не се пропуснат скрити страни. Уредът се позиционира винаги на една стандартна височина, условно на нивото на очите. Така могат да се сканират няколко помещения от различни етажи заедно със стълбищата и коридорите, които ги свързват. След това отделните файлове се консолидират и съшиват. GPS данните за позицията на всяка една гледна точка се използват като пасери позиционери. Системата може да генерира записи по избор с различна резолюция (бройка на точки в облака) според целите и нуждите. Ако се налага голям брой сканирания на среда с много висока степен на детайлност, резолюцията на сканиране се понижава, за да може да се сканира от по-малка дистанция. След това при напасването и съшиването в крайния файл се наблюдава балансирана обща плътност. Тази техника е по-успешна от варианта да се предприеме сканиране на висока резолюция, но от малък брой позиции. Така се избягва проблемът със сбиването и утежняването на проекта с ненужна информация, която след това трябва да се чисти.

В ситуация, където имаме построен на части декор в различни халета, отдалечени едно от друго, а се налага сложно движение на камерата с преминаване през всички помещения, отделното заснемане и след това виртуално сглобяване на целия сет е най-сполучливото решение. Така преходът на камерата става плавен и лесно контролируем. Скокът в осветлението се избягва и възможностите за паралелна работа на отделните групи не е затруднена. Независимо от специфичния си характер за пряко отразяване на натурата с високо ниво на детайла, този инструмент не се влияе от огра-

ниченията на натурата, защото позволява тя да бъде редактирана и манипулирана в една или друга посока. На идейно ниво това може да бъде провокация за визуални изследвания при търсене на един различен визуален език, дори когато се използва заснетият материал в „суровия си вид“ – (point clouds) като имитация на едрозърнесто растерно изображение.

Със специфичния си характерен рисунък, при който обектите се уплътняват в близкия план, но се разсейват в дълбочина, се постига усещане за въздушност, сродна с живописата в картините на поантилисти и импресионисти. Визуално така се избягва усещането за синтетика и бутафорност, която лесно се девалвира от неестественото присъствие на компютърно генерирани обекти.

В Германия през 2011 година е основано студио Pointcloud 9 с цел да се популяризират и предлагат LIDAR технологиите с насоченост към кино и гейм индустриите. Те имат участия в известни продукции като: „Хари Потър и Даровете на Смъртта“ – част 1, „Капитан Америка“, „X-Мен“.

Lidar системите навлизат бавно, но сигурно и в европейската киноиндустрия. От експериментална за киното технология те се превръщат във все по-популярен инструмент за решаване на трудни задачи там, където това се налага. И все пак това техническо средство в ръцете на кинотвореца се превръща в чисто художествен инструмент за овладяване на пространството. А за света на дигиталните технологии в киното е поредната стъпка напред.

Списание на Съюза на българските филмови дейци

Основано през 1946 година под името „Кино и фото“ –
издание на държавна фондация „Българско дело“.

От 1951 до 1955 година – „Кино“,
от 1955 до 1991 година – „Киноизкуство“,
от 1991 година – „Кино“

ИЗДАВА СЕ ОТ СБФД

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

Дизайн: Ася Кованова, Румен Баросов

Печат: Печатна база „Симолени“

Адрес на редакцията:

София 1527, бул. „Дондуков“ 67,
тел. 02 946 1062

За реклама: 02 946 1062,
e-mail: spisanie_kino@sbfd-bg.com
www.filmmakersbg.org

Препечатването е допустимо само
с разрешение на редакцията и автора.
Подписаните материали не винаги съвпадат
с мнението на редакцията.

КИНО е двумесечно издание.

Цена на отделна книжка – 4.50 лв.

Редакцията приема заявки за абонамент
срещу преведени суми по пощата на адрес:
София 1527, бул. „Дондуков“ 67

ISSN – 0861 – 4393

списанието, с което филмовият свят играе при вас



кино

съюз на българските филмови дейци

АБОНАМЕНТ 2014

Абонирайте се за списание **кино**
в **БЪЛГАРСКИ ПОЩИ**

каталожен номер **1402**

и чрез фирми **ДОРИ ПРЕС** и **НАР**

Очакваме да се абонирате и в

РЕДАКЦИЯТА НА СПИСАНИЕТО

София 1527, бул. ДОНДУКОВ 67

тел: **02 946 10 62**

e-mail: spisanie_kino@sbfd-bg.com

6 книжки - 27 лв **3** книжки - 14 лв.

Творческа Европа

ТВОРЧЕСКА ЕВРОПА – програмата на Европейския съюз в подкрепа на културните и творческите сектори. Базирана на успешните програми **МЕДИА**, **МЕДИА Мундус** и **Култура**, тя съдейства на филмови продуценти, фестивали, разпространители на филми и издатели да развият устойчиво своите проекти и да ги представят пред широката европейска публика. Офисите **МЕДИА** и **КУЛТУРА** на програма **ТВОРЧЕСКА ЕВРОПА** в България са на разположение за информация и консултации.

CREATIVE EUROPE is the EU support program for the cultural and creative sectors. Based on the success of **MEDIA**, **MEDIA Mundus** and **Culture**, the new program will support film producers, festivals, film distributors and publishers to develop sustainable projects and to present them to a wide European public. The **MEDIA** and **CULTURE** offices of the **CREATIVE EUROPE** program in Bulgaria are open for more information and consultations.

www.creativeeurope.bg

офис МЕДИА
Национален
филмов център
бул. „Дондуков“ 2А
тел. 02 9883224



Творческа
Европа

офис КУЛТУРА
Министерство
на културата
бул. „Ал. Стамболийски“ 17
тел. 02 9400933