

2020

списание
кино

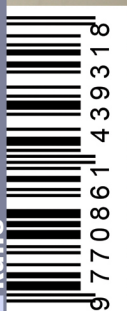
брой **02**

2020 ■

съюз на българските филмови дейци

03

ЙОАНА БУКОВСКА - ДАВИДОВА



9 770861 439318

5,00

КИНО
500

XVI СВЕТОВЕН
ФЕСТИВАЛ на
АНИМАЦИОННИЯ
ФИЛМ ВАРНА
2020

XVI WORLD
FESTIVAL of
ANIMATED
FILM VARNA

varnafest.org

picture by Kalina Vutova

WFAF

16 WORLD
FESTIVAL of
ANIMATED
FILM 2020

9-13 SEPT.

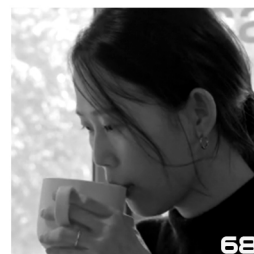
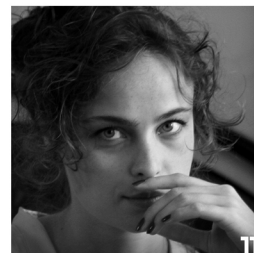
ФЕСТИВАЛЕН И КОНГРЕСЕН ЦЕНТЪР ВАРНА ■ FESTIVAL AND CONGRESS CENTER VARNA

киното в България

- Хибридните форми – актуални търсения в съвременната българска кинодраматургия**
- 02** Хибридната анимация като провокация за въображението
Надежда Маринчевска
- Галерия**
- 11** Йоана Буковска – Давидова. Ако изненадам себе си, ще изненадам и публиката
Людмила Дякова
- В памет на**
- 24** Професор Неделчо Милев (1933 – 2020) *Божидар Манов*
- Нови книги**
- 26** Филми насън и наяве... за книгата на Любомир Халачев „Сънувам кино“
Иво Драганов
- Личности и филми**
- 32** Нежно ехо от Сивата зона *Боян Ценев*
- В крупен план**
- 35** Филмовият образ. Хармония на авторската душевност
Мартин Димитров
- Гледна точка**
- 40** „Операция кино“: всичко е свързано с нашата любов към киното
Росен Спасов
- Телевизия, телевизия**
- 45** Филмовите сериали: Всекидневен живот сред разкази и истории
Иван Стефанов
- Теоретични етюди**
- 55** Социално-аналитичната тенденция в съвременното българско кино
Елиза Младенова
- Нашата история**
- 61** На кино преди 120 години *Петър Кърджилов*

световен екран

- Фестивали**
- БЕРЛИНАЛЕ 2020**
- 68** Добро кино в разни проекции *Людмила Дякова*
- 75** Мартина Апостолова – Изгряваща звезда *Людмила Дякова*
- АНИМАК 2020**
- 80** Паметта като артистично вдъхновение *Мариана Христова*



ХИБРИДНАТА АНИМАЦИЯ като провокация за въображението

Надежда Маринчева ■

► „Нечистата порода“, смесването, преплитането на основни характеристики – видови, жанрови, стилови и т.н. – е съществен белег на съвременната култура и изкуство. Киното като че ли е един от най-ярките изразители на тези алхимични процеси. И в случая съвсем не става дума за постмодерния микс, толкова обсъждан и оспорван през последните десетилетия, а за явление с много по-стар генезис, което може да се проследи от самото раждане на седмото изкуство. Множество автори анализират хибридизацията на киното от гледната точка на интеркултурните смесвания и културната идентичност и във връзка с глобализацията на филмовите послания¹. В много изследвания терминът „хибридност“ се употребява за смесването на жанровите конвенции².

В по-редки случаи теорията обръща внимание върху междувидовите форми в киното, но ак-

центът се поставя предимно върху различните типове смесвания между документално кино и игрална фикция³ в така наречените възстановки.

Смесването на формите в киното е познато от самото му раждане. Според Жил Делюз киното е хибридно по природа. Неговият синтетичен характер се проявява още в края на XIX век с първите опити да се създаде екранна фикция. Тя е свързана не само с „Полетия поливач“ на братя Люмиер или с практиката на Филм д’ар, но и с редица анимационни опити, комбиниращи фотографския и рисувания образ. Цялата история на киното е пълна с примери за смесване на видовете, а през последните десетилетия хибридите между игрално, документално, научно-популярно и анимационно кино бележат небивал разцвет.

Особено силна тенденция е и така наречената „документална анимация“, колкото и странно да звучи самото определение. Независимо от това, че генезисът на това понятие се открива още в началото на XX век в „Потъването на Лузитания“ на Уинзър Маккей (2018), такива филми като „Райън“ на Крис Ландрет (2004), „Персеполис“ на Венсан Пероно и Марджане Сатра-

¹ Marks, Laura. *The skin of film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*, Duke University Press, Durham and London, 2000; Hall, Stuart. *The Question of Cultural Identity*. – In: *Modernity and its Future*. Eds. S. Hall, D. Held, T. McGrew. Cambridge: Polity Press, 1992; Jameson, Fredric. *Globalisation and Hybridisation*. – Във: *World Cinemas, Transnational Perspectives*. Eds. Natasa Durovica and Kathleen Newman. London: Routledge, 2010.

² Jaffe, Ira. *Hollywood Hybrids: Mixing Genres in Contemporary Films*, Lanham MD: Rowman & Littlefield, 2008.

³ *Imagining Reality*, Ed. Kevin MacDonald & Marc Cousins, London: Faber, 1996.

пи (2007), „Дневниците на Липсет“ на Теодор Ушев (2010) и много други не само получиха световно признание, но и успешно обединиха два взаимно изключващи се кода: онтологичния – на документализма и достоверността и фикционалния – на рисунката и дигиталното сътворяване.

Българското анимационно кино също не стои встрани от тези тенденции. В историята му могат да се видят множество опити, които съчетават рисувания образ с фотографския. Един от първите експериментатори в тази посока е Тодор Динов в началото на 60-те години. В „Ревност“ (1963) изградените като абстрактен музикален знак типажи-ноти колажно се съпоставят с фотоизрезки (роза, китара, пистолети, шпаги, портретът на Кларк Гейбъл и т.н.). Тази визуална опозиция и постоянното прескачане на погледа между крайно абстрактния характер на рисунката и пределно конкретните, материално-вещни изображения на фотографията изгражда втори пласт в посланието на филма и поражда ирония.

В по-късните си филми „Изгонен от рая“ (1967) и „Тъпанът“ (1973) Динов вече съпоставя не просто фотографията с рисунка, а заснет актьор с анимация. И двата филма се основават на играта между реалността на актьорската фигура („Изгонен от рая“) или човешката ръка („Тъпанът“) от една страна, и условността на „ръкотворната“ изрезка или рисунка – от друга. Музикантът, изигран от актьора Наум Шопов, внася шеметния ритъм на джаза в безжизнената хармония на изрезковия ангелския хор. Мелодията е толкова заразителна, че подтиква свети Петър да забегне с ботичелиевата Венера и дори ръката на самия Господ отмерва такта. Същностната разлика между живото триизмерно тяло на актьора и нарисуваната, двуизмерна изрезка създава парадоксални йерархични отношения между персонажите. Скованите пози на изрезките са стилизирани като църковна стенопис и противопоставени на естественото поведение на актьора, въплъщаващо идеята за безсмъртието на изкуството, чийто отпечатък остава в рая, дори след като самият творец е изгонен оттам. Контрастът във фактурите („обемно – плоско“) и в природата на персонажите („жив – изрезкови“) усилва конфликтността на визуално

ниво. По същия конфликтен начин е изградена и музикалната драматургия, противопоставяща опозициите „джаз – църковно песнопение“. Това е едно от първите плодотворни участия на Милчо Левиев в българското кино.

В „Тъпанът“ Тодор Динов редуцира човешкото присъствие в кадъра само до ръката на художника. За сметка на това функцията му почти до самия финал е въздигната в по-висока степен – степента на Творец (на Бог). Ръката рисува танцуваща фигура на мъж, който отмерва тежкия, бавен ритъм с тъпан. Художникът е недоволен и опитва нови техники и цветове. Задрасква и помита направеното. Едва когато убоща ръката си с карфица и рисува със собствената си кръв, героят му започва да живее свой живот. Не може да бъде задраскан, изтрит с гума или изстърган с бръснарско ножче. Тодор Динов в случая работи с пределно изчистени символи. Визуално произтичащата игра между нивата на условност на различните фактури създава особени отношения между творец и творба. Похватът така ясно определя отношенията, че става особен феномен в световната анимация. Още в „Клоунът Коко“ (1916) на братя Флайшър ръката на художника рисува мастиленото човече. Макар тук похватът да е само атракция за публиката, без да се търси философско обосноваване на отношенията, все пак именно Коко става пораждащ модел. Тодор Динов ще поднови експериментите си в тази посока с импресионистичния филм „Парижкият дъжд“ (1980), създавайки една по-аморфна и неуловима емоция. Динов се отказва от привичния рационален разказ (доказал е, че може да го изгражда виртуозно), но разкрива нова своя страна – тънко градира нюансите на емоционалното, изгражда своеобразна конструкция, но това е конструкция не на фабулата, а на лиричните състояния, на поетичното чувство. Фигурата на уличния художник, изигран от Ицхак Финци, деликатно се преплита с изрезковите парижки пейзажи и с тъжно отмиващата се под дъжда тебеширена рисунка.

В историята на анимацията ни и развитието на хибридните форми особено значимо място заема Иван Андонов с почти всички свои филми. Особено любопитен в това отношение е „Мелодрама“ (1971), където авторът изгражда

обратни, преобърнати стойности в йерархията творец-творба. Тук „живият“ художник определено е подчиненият персонаж в една пародия на комплекса на Пигмалион. Пикселираният герой рисува картина и се влюбва в пишна живописна красавица. В случая режисьорът използва артистична анимационна техника – живопис под камера, за да подчертае дистанцията между автор и творение. Подвижността на мазката, цветният вихър, от който е сътворена жената, създават усещането за виталност и съблазън. Художникът влиза в картината си и започва своя живот с любимата. Цената за това обаче е, че самият той се превръща в плоска двуизмерна изрезка. Свежите багри на пейзажа постепенно се изместват от „домашния уют“, изпълнен с ковчорчета, домакински съдове и мебели. А когато се появява наследникът, цветът окончателно е убит с медицинско бяло – заради хигиената. Двойната пародия на Иван Андонов е осъществена чрез артистична игра между анимиран жив актьор, живопис под камера и изрезка, като изменението в самите техники става елемент от сюжета на фил-

ма. Филмът е откритие във визуалната концепция на българската анимация. Живописната му стихия, богатството на багрите и естетския възглед за природата на анимационния образ са новаторски в този филм.

Но Иван Андонов като че ли е най-радикален в колажния си филм „Есперанца“ (1967), който предвещава мощното влияние на модернизма през следващото десетилетие. По същество филмът е принципно ново явление в българската анимация, което изцяло се опира на свободната драматургия на асоциацията и на колажния принцип в изображението. Авангардният и донякъде агресивен колаж в „Есперанца“ е натоварен с експресивни образи, реализирани в различни анимационни техники – от живопис под камера, до обработена пикселизация, пластилин, предмети и фотографска изрезка. Отричането от привичното линейно разказване на даден анимационен сюжет, заедно с повишеното внимание към изображението, е нова характеристика от анимационната ни реалност на 60-те години и остава немногочислена практика до средата на 70-те. Свободната

„Мелодрама“ – режисьор Иван Андонов



драматургия на асоциацията насича на парчета размишлението за пропуснатите шансове и нереализираните възможности в човешкия живот. „Есперанца“ в превод значи „надежда“. Но животът на човека в този филм всъщност изразява постепенното и неотклонно загубване на надеждите. Илюзиите умират, без да се раждат нови. Песимистичното унило настроение на творбата е новост в българското анимационно кино и като че ли предсказва мрачната атмосфера във филмите на Анри Кулев и Николай Тодоров през следващото десетилетие. Липсата на персонализиран герой подсказва и липса на индивидуалност в това ерзац-съществуване. Колажният подход и в драматургията, и в изображението, създава усещането за пъстра еklekтична смесица, която не говори за духовен живот. Стандартизираната предметност на битовите уреди и материални придобивки от втората част на филма (кухненски съдове, автомобили и т.н.) задушават индивидуалното битие на човека под звуците на ироничния музикален мотив (композитор Георги Генков). Стереотипите подменят стойностите.

Хибридната мощ на българската анимация се разгръща през 80-те години, като няколко филма се обръщат към първичното присъствие на актьора, съчетан с рисувано действие. „Двойното дъно“ (подтекстът) присъства в цялата поредица „Анини приказки“ и прави от всяка една серия поотделно художествен и зрителски хит. „Кой вижда по-надалече“ (1983), „Приказка за пътя“ (1985) и „Как маймуните произлезли от човека“ (1987) на Анри Кулев или „Приказка за трите патета“ (1983) на Николай Тодоров са авторски филми, в които философията се примесва с вица и взривния скеч, реализирани в артистична хибридна форма.

„Приказка за пътя“ като че ли е най-интересната серия от поредицата. На селския път му омръзва да го газят коне и каруци и тръгва на път, за да види накъде върви светът. Междуградските шосета го прогонват, за да не им понижава категорията (макар тя да е трета). Главният път гнусливо разглежда селския си събрат под микроскоп и го захвърля в кофата за боклук. Появява се магистралата и двата „най-важни“ пътя се вкопчват един в друг, като си

„Приказка за пътя“ – режисьор Анри Кулев



„изпокъсват копчетата и осевите линии“. Селският път, огорчен от презрението на останалите, се връща обратно и стига до края на всички пътища – там, където започва безпътницата. Тогава се появява малка пътека, по която нагоре върви човекът – малкият джентълмен без късмет на Чарли Чаплин. Колажът между пищно анимационно изображение, поезия, музика и игрално кино е насочен срещу емоционалната бруталност и вулгарното поведение. А сред пъстрата ѝ какофония скромно и полека по своя път крачи духовността. Режисьорът създава точни алюзии и визира различни социални типове във филма си – от простия селяк (портретна прилика на рисувания персонаж с актьора Вълчо Камарашев, който изиграва монтажните „врезки“), през градския тарикат (Павел Поппандов) и изисканото конте (Антон Радичев) до капризната „столичанка“ (Антонина Радичева). Музиката на Александър Бръзицов създава тонален еквивалент на сатиричните портрети – от грубоватото мърморещия речитатив на селския път, през нюансите в градския фолклор до

истеричния „джаз до транс“ на магистралата (в изпълнение на Сузана Ерова/Йълдъз Ибрахимова). Богатият антропоморфен типаж, изпълнен с много щрихи, е създаден с чувство за обемност и тежест. Танцът на гледните точки поражда обхватно, постоянно променящо се и подвижно пространство, което буквално се раздува пред очите на зрителя. Впоследствие, след появата на Чарли, парадоксално ще се окаже, че то се е развивало само по хоризонтала, без да поглежда нагоре. Визуализирането на словесните метафори създава особена и странна (сюр)реалност, в която мотоциклети и автомобили лазят като хлебарки по лицата на пътищата, а късокрако земно кълбо с тояжка на рамо бодро припка „от този град до онзи град“ по опънатите ръце на шосетата. „Приказка за пътя“ е филм, в който образите са едновременно точно „измислени“ и натурно-истинни. Последните петнадесетина години отново възбудят интереса към хибридната анимация и силната привлекателност на йерархичния ред, комбиниращ онтологичното въздействие и ма-

„Пътуване“ – режисьори Радостина Нейкова, Владислав Будинов



териалност на фотографията (актьорското присъствие) с анимацията. „Фелиничита“ (2009) на Андрей Цветков хвърля ръкавица към ценителите на изкуството на Федерико Фелини и Джулиета Мазина чрез следването на асоциативната и емоционална логика на филмите на маестро. Познавачите изпитват удоволствието от разпознаването на любими сцени в този анимационен колаж, реализирани със средствата на рисуваното кино. Известните филми като „Пътят“, „Нощите на Кабирия“, „Сладък живот“, „8 ½“, „Рим“, „Амаркорд“ са интерпретирани в художествения стил на Андрей Цветков, в който се усеща пищната карнавалност и визуална вакханалия на оригиналите. Основен ключ във визуалната концепция е комбинацията между спомена за живия актьор и неговото рисувано превъплъщение. Андрей Цветков само от време на време показва на екрана фотографията на Джулиета Мазина, но тя служи предимно за създаване на асоциацията. Въмъкнатите фотографии и кадри от оригиналите помагат на зрителя да асоциира рисуваното

действие с филмите на Фелини, а музиката на Александър Рибичов е прекрасна реплика на Нино Рота. По отношение на образите Цветков работи на две паралелни нива – той едновременно търси и се отказва от портретната прилика с актьорите. Джулиета е представена чрез образа на клоуна, който обаче чудесно се асоциира с нея, но у Дзампано се усеща присъствието на Антъни Куин, а в сцената при фонтана няма как да не разпознаем Анита Екберг и Марчело Матрояни.

Интересен експеримент е и „Пътуване“ (2011) на Радостина Нейкова и Владислав Будинов. Темата за мимолетността на срещата и неизбежното разминаване на сродните души е реализирана със сложна компютърна обработка на заснетите актьори (в главните роли Мими Йорданова и Пенко Господинов). Техните срещи с различни пътници в купетата на влак са белязани от поредица банални житейски катастрофи – нелепи и нежелани ухажвания. Авторите деформират фотографичните образи, като по този начин дефинират тяхната житейска не-

„Одеон“ – режисьор Борис Десподов



искреност и неадекватност. Единствените, които съхраняват собствения си облик, са анонимните Той и Тя, преминаващи през изкривения свят на суетата и похотта. На финала двамата се вглеждат един в друг, но само за да разберат, че се намират в два отделни, разминаващи се влака. Резкият контраст между разкривените образи на множеството и лирично-тъжните лица и фигури на основните герои създава усещането за безутешност и загуба. Анимацията търси висока степен на условност при обработката на фотографичния образ. В случая с двамата, движенията на актьорите са стилизирани и непривични, но формата им не напуска територията на реалното. Останалите пътници са третираны като типично анимационни персонажи (разтеглящи се вратове, множественост на ръцете, деформация на лицата и т.н.), но те също така съхраняват фотографичната си природа. Именно от това противоречие между узнаваемия човек и невъзможната му промяна произтича и печалната енергия на филма.

Съвършено друг е подходът на Борис Деспо-

дов и Андрей Паунов в „Три сестри и Андрей“ (2008). Филмът е ръчна живописна интерпретация върху основата на предварително заснето действие на четирима актьори – Йосиф Сърчаджиев, Илка Зафирова, Златина Тодева и Гертана Джикелова. Заснети и обработени, а не анимирани, са дори странните механизми, които прибират леглата или макарите, по които роклите на сестрите се доставят сутрин.

Тук анимацията се опитва да постигне житейската пълнота на човека, на неговото тяло, на естественото му поведение, без да се лишава от силата на живописния образ. Този мащаб на човешкото, на конкретното, който обикновено липсва в рисуваното кино, е съществен за постигането на усещането за непоносимата скука от битието, което е централна тема във филма. Невелина Попова определя филма чрез „натуралистичната жестокост на детайлите и гротеската в разпознаваемото живо актьорско присъствие“⁴.

⁴ Попова, Невелина. Драматургичното пространство на анимацията. София: НБУ, 2016, с. 162.

„Три сестри и Андрей“ – режисьори Борис Десподов, Андрей Паунов



Лицата хем приличат на своите прототипи, хем са доста променени чрез експресията на хиперреалистичната живопис. Всеки квадрат от филма е обработен на ръка и отново заснет, като това придава ново качество на изображението. „Три сестри и Андрей“ е успешен филмов хибрид, който въздейства както с качествата на рисунката, така и със спасената мяра между непосредственото и условното.

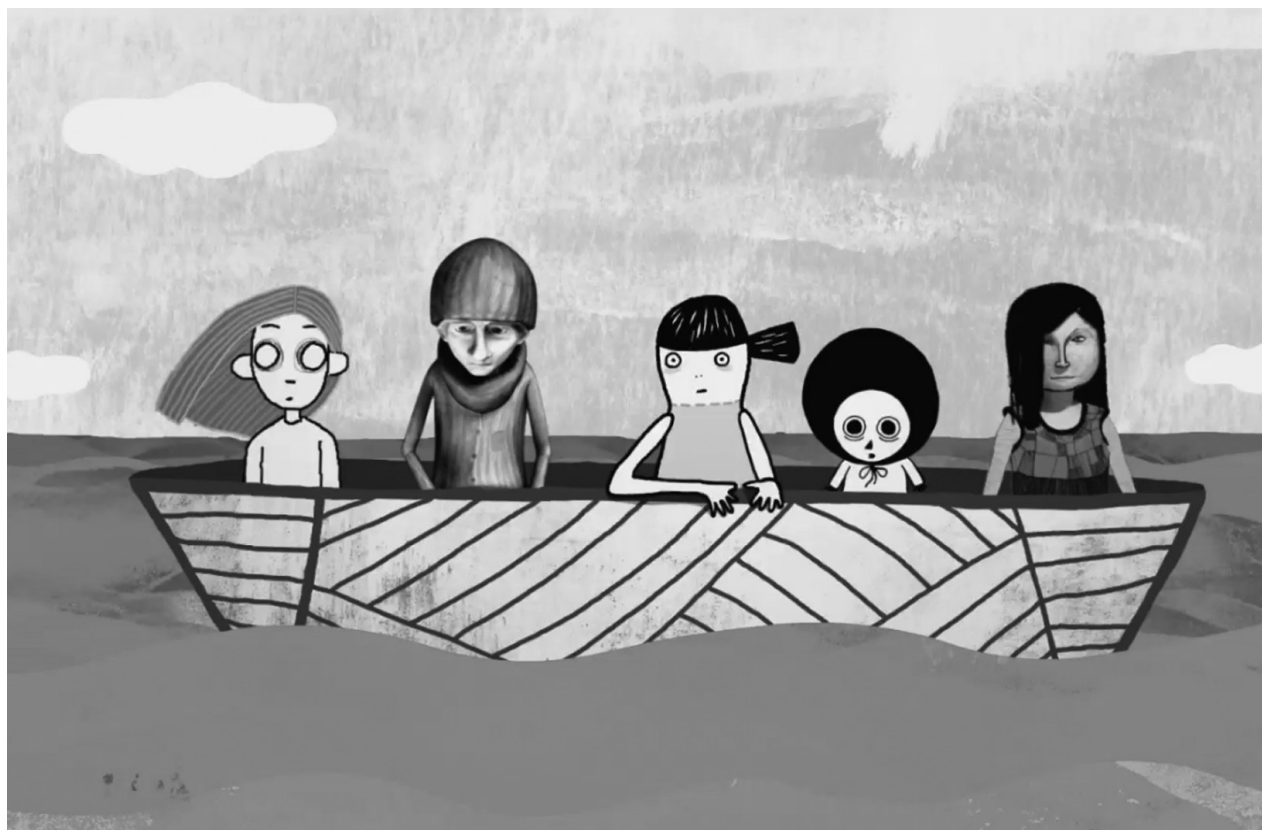
В един от своите следващи филми – „Одеон“ (част от „Щрих и стих“, 2015) Борис Десподов продължава търсенията си в областта на рисуваната обработка на близкия до натурата визуален образ, изграден от цитати от филма на Годар „Омъжена жена“ (1964), където разпознаваме дори лицата на актьорите Маша Мерил и Бернар Ноел. „Натурността на първообраза обаче се нарушава чрез „метафората на пропукването и счупването на любовното единение, разгърната в цялата ѝ визуална и звукова многосъставност: подчертано нахъсаните действия на двамата, буквализираните звуци на пропукване, скърцане, счупване, частици

неразбираеми думи през неясни шумове“⁵. Същевременно Десподов радикално „изключва“ поетичния текст от филма, оставяйки само откъслечни думи, които да въздействат не толкова като смисъл, колкото като музикална фраза, вплетена звуково и визуално в издрасканата, състарена „лента“.

Напоследък българското анимационно кино се обръща и към „документалната анимация“, която е специфичен вид филмов хибрид. Самото съчетаване на двата термина би трябвало да е своеобразен оксиморон. Документалното кино е онтологично, то прави своите обобщения чрез конкретния човек, чрез неговото съществуване и поведение, чрез абсолютно непосредственото му въздействие върху зрителя. Анимацията, точно обратното, създава своите типажни ръкотворно, непряко; разглобява и преподрежда различни житейски идентичности, за да създаде синтетичен образ от тях. Въпреки всичко, световната практика показва, че съчетанието на тези две крайности във филмо-

⁵ Пак там, с. 183.

„Баща“ – режисьор Иван Богданов



вата изразност е плодотворно и успешно.

„Баща“ (2012) на Иван Богданов е интересен поглед към сложните и конфликтни отношения баща-дете, реализиран от петима аниматори от няколко страни в пет различни стила. Автори на отделните части са Аспарух Петров и Росица Ралева от България, Дмитрий Ягодин от Русия, Мориц Майерхофер от Германия и Велько Попович от Хърватска. Творбата е дълбока психоаналитична история (истории), базирана върху документални интервюта, взети от реални деца. Тази комбинация между документалната основа и присъщото на анимационното кино фантастично преобразяване вписва филма на Иван Богданов в актуалните тенденции в световното кино. Болката от пренебрегването, изоставянето, агресията, страхът – това са само някои от мотивите във филма, където бащата понякога е символистично представен като вълк. Разнообразието на графичните стилове е хармонично съчетано във филма, петте истории преливат една в друга, за да създадат един метаразказ за душевната травма, далече надхвърлящ обичайното в киното позоваване на Едиповия комплекс. Анимацията балансира между плоската двуизмерна рисунка в стил „примитив“ и обемното изображение, като се фокусира и върху постоянната промяна в мащабите. Фигурата на бащата понякога е свирепо огромна, а понякога се смалва до размера на миниатюрна играчка, която може да се постави в бутилка с алкохол или да бъде погребана като дребна молушка в пясъка на морския бряг.

„Новият живот на Артайда“ (2015) на Цветомира Николова разказва за слонцата в Софийския зоопарк чрез друг специфичен подход в „документална анимация“. Филмът е центриран върху историята на реална циркова слонца „с немски акцент“, но всъщност съдържа размисъл за нас и животните, за човека и мярката за цивилизованост, която се съдържа в отношението ни към по-слабите и болните. Мечтата на Артайда да бъде осиновена от някого е вик за човечност, за близост, за общуване, излизащи извън общоприетия стереотип да възприемаме света през призмата на човешкия поглед. Обърнатата перспектива през гледната точка на животните създава и необичаен образ на самите нас, хората, застава ни да погледнем

дали и ние често не сме затворени в собствени клетки. Неслучайно във финала на филма слонцата тръгва на пътешествие из центъра на София, а само най-свободните и щастливи хора могат да я видят и да изпитат радост от необикновената гледка „слон на свобода“. Филмът комбинира документални кадри от всекидневието на животните в зоопарка с артистични рисувани образи – на Артайда, хипопотамите, носорога, маймунките, чакалчето, което постоянно бяга от клетката си. Този жив и разумен животински свят одухотворява и хората, придава им като че ли повече човечност. Артистичната анимация с лек, свободен и заоблен щрих с лекота „изскача“ от документален кадър или фотос, надниква в цирковото минало на Артайда, разхожда се по улиците на съвременна София. Целият филм носи духа на Цветомира Николова с нейната лиричност, състрадание и светло излъчване.

Хибридността в анимационното кино – независимо дали разчита на фотографските игрални кодове или на документалността – е предизвикателство за аниматорите. Филмовите хибриди умишлено оскверняват традиционните граници, придвижват напред изразността, усилвайки ефекта от всяка отделна медия, включена в тях. Всяка от отделните типове изразност (анимация, игрално кино, документализъм и т.н.) действа като увеличително огледало на другата, извеждайки напред нови възможности за въздействие.

В днешната визуална култура смесеното ДНК от видове, жанрове, стилове, техники и подходи е най-характерният белег на епохата. Обаче отново след пост- и пост-пост- модернизма се оглеждаме за големите Авторски идеи. Анимацията, от своя страна, е изконно средство за смесване между реалността и репрезентацията. В този смисъл именно тя е универсалният посредник. И хибридността ще остане вечното предизвикателство за аниматори.

**ЙОАНА БУКОВСКА –
ДАВИДОВА**
Ако изненадам себе си,
ще изненадам и публиката

■ Любмила Дякова

INTERVIEW

► Запознах се с Йоана Буковска – Давидова на едно от изданията на фестивала „Любовта е лудост“ във Варна. Беше наскоро след участието ѝ в сериала „Дунав мост“. Повече или по малко бях под въздействие на героинята ѝ Стела и се изненадах да срещна едно много мило, нежно и свенливо момиче, абсолютно различно от своя персонаж. Още повече, че беше с майка си, Велина Милчева – Буковска, с която си допаднахме на тема кино, защото освен че беше журналист, беше завършила и кинопедагогика в НАТФИЗ. Йоана повече слушаше, отколкото се включваше в нашите разговори, но когато го правеше, беше с точни наблюдения – интелигентно и умно. Тя никак не приличаше на някои млади актриси, които бързат да се изтъкнат като звезди и в светския живот. Красива и деликатна, Йоана не парадираше, че е разбунила и скандализирала духовете с толкова радикален персонаж, каквато беше Стела. Още тогава си дадох сметка, че има какво да очакваме от нея като актриса и следейки творческия ѝ път през годините, съм удовлетворена, че прозрението ми се оказва вярно. Тя е интересна, целенасочена и отговорна личност и добра, многопланова ак-

триса с щастлива професионална съдба. Ако не греша, ролите ѝ в театъра са четиридесет и пет, между които персонажи като: Жулиета, Мария Стюарт, Пенелопа, Госпожица Юлия. Не мога да изброя всички постановки с нейно участие, но някои ще спомена: „Есенна соната“ – режисьор Младен Киселов, „Много шум за нищо“ – режисьор Красимир Спасов, „Симулатор за чифтосване“ – режисьор Пламен Панев, – „Железният светилник“ – режисьор Асен Шопов, „Поручик Бенц“ – режисьор Бойко Илиев, „Котка върху горещ ламаринен покрив“ – режисьор Бойко Илиев.

Напоследък работи и като продуцент. Последният ѝ проект е „Променяне“ по „Промяна“ („Changing“) на голямата скандинавска актриса Лив Улман – идея и драматизация на самата Йоана.

В киното има двадесет и четири роли, като по-важните са във филмите: „Приятелите на Емилия“ – режисьор Людмил Тодоров, „Магьосници“ – режисьор Иван Георгиев, „Пансион за кучета“ – режисьор Стефан Командарев, „Шивачки“ – режисьор Людмил Тодоров, „Военен кореспондент“ – режисьор Костадин Бонев, „Малки разговори“ – режисьор Влади-

мир Краев, „Далеч от брега“ – режисьор Костадин Бонев.

Снимала се е в шестнайсет телевизионни сериала между които: „Дунав мост“ – режисьор Иван Андонов, „Патриархат“ – режисьор Дочо Боджаков, „Откраднат живот“.

На 14 години си попаднала в театъра и то не при кого да е, а при Крикор Азарян.

Догодина ще станат тридесет години от срещата ми с Коко Азарян.

С влизането ми във френската гимназия ме приеха и в театралната студия на Бончо Урумов, светла му памет. Философията за актьорството, която си изградих през годините, е, че не е достатъчно да имаш нужното пропорционално разпределение на сто процента между талант и положен труд, за да си успял творец. В България задължително ти трябва и сто процента късмет. Моят голям късмет беше срещата ми с Крикор Азарян.

Той дойде в студията и обясни на Бончо какво момиче търси. Спряха се на мен за ролята на Кадиджа в пиесата „Лулу или кутията на Пандора“ от Франк Ведекинд. Тя е момиче от девически пансион, но понеже семейството им фалира, майка ѝ не може вече да плаща таксата за нейното образование и се налага дъщерята да стане проститутка. Ролята беше сериозна – с драматични обрати, плач... Изключително сложна за четиринайсетгодишно дете, което прохода в театъра, и то на професионална сцена. Бях шашардисана да попадна в Театъра на армията. През 1991 година той беше сред най-силните театри в България. Не само заради Леон Даниел и легендарните му постановки „В очакване на Годо“ и „Г-н Пунтила и неговия слуга Мати“, а заради целия репертоар и изключително силната актьорска трупа. Нямах избор. Или трябваше бързо да се науча да плувам, или ... да се откажа завинаги от актьорството.

Знам, че си боец и явно от малка си такава.

Най-трудното беше да преодолее собствените си страхове и несигурност. Майка ми разказваше след премиерата как на сцената съм била толкова напрегната, че отначало нищо не се чувало от текста ми. И няма как да е било по друг начин. От едната ти страна са Йосиф Сър-

чаджиев, Ивайло Христов, от другата Васил Михайлов, Веско Ранков. В главните роли участваха и тогавашните студенти на Коко Азарян, днес едни от големите имена на българския театър – Ивайло Стоянов, който се превърна в Мариус Куркински, Лилия Лазарова, която днес е Лилия Маравиля, Камен Донев...

Коко се притесняваше, че съм дете и за да се подсигури представлението, търсеше още едно момиче – дубльор за ролята. Но с времето разбра, че може да ми има пълно доверие. През следващата година той ми предложи детската роля в „Приказки от Виенската гора“ от Йодон фон Хорват. Така моят творчески късмет започна да сработва и имах изключителния шанс да се докосна до най-големите режисьори в театъра ни преди те да си отидат от този свят и, уви, преди аз да стана професионална актриса. Още тогава разбрах, че театърът има много лица в зависимост от това с кого го работиш. Пак през 1992 Гриша Островски ми предложи да играя Ангела-вестител в „Коледна приказка“ в Народния театър, където си партнирахме с Андрей Баташов в ролята на Йосиф. След това Вили Цанков ме покани за една детска роля в „Чудото на Св. Антоний“ от Метерлинг в театър „Сълза и смях“. После Бойко Богданов ме взе за едно много силно представление – „Къща“ от Антон Страшимиров в „Сълза и смях“, където Венци Кисъв играеше могъщо в главната роля, светла му памет. Междувременно Венци ме покани в неговата детска актьорска школа, за да направим „Ромео и Жулиета“. Така имах щастието на шестнайсет години, почти колкото Жулиета, да изиграя тази емблематична роля. Тя ми донесе през 1994 Наградата на Международния театрален фестивал „Време“ във Враца. Фестивалът тогава имаше една единствена награда и журито преценяваше за какво и на кого да бъде връчена. Присъдиха я на мен за изпълнението. Посветих наградата си на цялата студия, защото ако са преценили, че аз съм добра, то е благодарение на моите партньори като екип в представлението.

Най-мъчно ми е, че не успях да се срещна с Леон Даниел на сцената. Всъщност срещата ни беше индиректна, защото Венци Кисъв работеше по записките на Леон Даниел, когато навремето е поставял с него и Калина Попова (съпругата му)

„Ромео и Жулиета“ и то забележи къде – в Габровския театър – градът, в който съм родена. Особени са всички тези съвпадения!

Нищо странно и нищо случайно няма. Както казват мъдрите хора, „всичко се решава много преди да се случи“.

Това според мен са знаци, че вървим по верния си път. Това са онези невидими навързани пътища, които се простират отвъд разума и логиката на човек.

Когато вече кандидатствах в НАТФИЗ, няха никакви илюзии какво е актьорската професия и какво изисква тя от мен. Знаех, че театърът има много измерения и лица в зависимост кой е режисьорът водач, а аз имах най-добрите учители – тези гиганти на българската сцена. Нищо, че съм била още дете. Видяла съм как се прави една пиеса, как всеки режисьор има личен подход – като анализ, репетиционен период, като работа с актьорите. Какво разказва, как обяснява, понякога крещи или се шегува, а накрая какво представление излиза. В Академията влязох, за да работя целенасочено. Знаех слабите си страни и върху какво трябва да се съсредоточа в професионалното си развитие.

Завършила си в първия випуск на професор Снежина Танковска?

Тази година – 2020, имаме юбилей. Нашият випуск – 2000, е единственият, на който Андрей Баташов, светла му памет, беше асистент на професор Танковска. Ние сме един от малкото актьорски класове в НАТФИЗ, от който всичките десет човека, които се дипломирахме, се занимаваме и днес с театър. Друг такъв клас е на професор Азарян – с Камен Донев, Лили Маравиля, Стефан Вълдобрев, Галин Стоев, Мариус Куркински, Стефка Янорова, Койна Русева, Касиел Ноа Ашер, Красимира Кузманова, Стефан Денолюбов – изключителен клас.

Изтъквам нашия юбилей, защото не е лесно двадесет години да си практикуващ професионален актьор в България, да се наложиш на пазара, да играеш, без да правиш компромиси, без да доработваш и нещо друго, за да се издържаш...

Ето че ти го правиш. Без да съм гледала всич-

ко, в което участваш, ми се струва, че си имала едни от най-добрите роли и си ги изиграла по възможно най-добрия начин, и продължаваш да надграждаш с всеки нов образ.

Изключително окуражаващи и окриляващи са тези твои думи за мен.

Наистина имаш емблематични роли и постановки, до които някои актриси изобщо не стигат. Ето „Ромео и Жулиета“. Колко актриси са имали шанса да бъдат Жулиети – единици, а ролите ти в „Мария Стюарт“, „Госпожица Юлия“, „Есенна соната“, „Симулатор за чифтосване“ – между другото доста необичаен спектакъл.

Много забавно представление. Пиесата е на Джоузеф Скриймшоу. Той е one man show – режисьор, актьор, сценарист, продуцент... Това е интерактивно представление, като на четири места публиката гласува как да продължи спектакълът и ние, актьорите, никога не знаем какво точно ще играем тази вечер, това се решава в залата. С партньори като Геро (Герасим Георгиев) и Георги Спасов то се превърна в хит, залата винаги беше пълна в продължение на десет години. Само докато бях бременна и гледах бебетата направихме тригодишна пауза. Това представление е скъпо за целия ни екип заедно с директора Анна Монова, не само защото е едно от хитовите заглавия в театралния живот, а понеже беше последният проект на Театър 199, разработен и организиран от Валентин Стойчев като директор. Той, уви, не го видя осъществен, отиде си преди премиерата. След няколко години си отиде и Пламен Панев – режисьорът на постановката. И поради тази силна емоционална обвързаност и приемственост, толкова характерни за екипа на Театър 199, решихме да възстановим спектакъла. Щастлива съм, че Анна Монова прие и осъществи предложението ми Театър 199 да носи името на Валентин Стойчев.

„Есенна соната“ и „Симулатор за чифтосване“ са едни от най-дълго играните в кариерата ми спектакли – и двата стигнаха до сто и петдесет представления.

А когато си говорим за емблематични роли и предизвикателства, до които други актриси изобщо не стигат, не мога да подмина срещата

ми с Маргьорит Дюрас. През 2018 по покана на режисьора Стилиан Петров направихме „Модерато кантабиле“ с трупата на Казанлъшкия театър „Любомир Кабакчиев“. С помощта на преводача Снежина Здравкова като консултант преведох от френски първата, доколкото знам, в света драматизация за театър по романа. Маргьорит Дюрас е мъчно уловима за превод. Оказа се, че двата превода на книгата, които намерихме на български, на възлови места не отговаряха на онова, което пише на френски, затова предложих на Стилиан да преведем по-коректно текста, което ни отне доста усилия и време. Аз играх Ан Дебаред, роля – енциклопедия, изиграна зашеметяващо от Жана Моро във филма на Питър Брук от 1960.

Стана ми особено стоплящо и щастливо, когато наскоро в една куриерска фирма жената на гишето ми каза, че ме поздравява, защото ме е гледала точно в това представление, намира го за изключително и би искала да го гледа отново. Това е важен знак за мен относно потребностите на публиката ни. Знак, че не само

халтураджийството, провереният хумор и първичното, шестващо под общия знаменател на „разтоварващо изкуство“, имат търсене и успех в театъра днес. Хората искат да преживяват различни светове и гледни точки – трансформиращи, обръщащи навътре към себе си... Стига те да са поднесени искрено и всеотдайно от сцената или екрана.

Ти играеш много и различни роли. Актьорският ти диапазон е широк и обемен.

Преди пет години напуснах трупата на Театър „Българска армия“. Отказах се от щата след тринайсет години. Искях да имам пълна актьорска свобода и отговорност къде, с кого и какво играя. И факт е, че досега в актьорската си кариера не съм имала такъв силен творчески подем. В момента в театъра играя десет героини – мечта за всяка актриса... Те изискват различна творческа енергия и средства – Меги в „Котка върху горещ ламаринен покрив“, „Госпожица Юлия“, Елена Петрашева в „Поручик Бенц“. Или пък в най-новата „Хаос“ – финландска пиеса от Мика



във филма „Шивачки“

Миляхо, която постави Марий Росен в Театър 199. Един от най-смелите и силни творчески процеси, в които съм участвала. На сцената в постановката „Хаос“ няма нищо друго освен осветление и три актриси, които играят всичките роли. Всяка от нас – Радина Думанян, Елена Атанасова и аз – играе по седем персонажа.

Още от премиерата на „Есенна соната“ през 2001 си мечтаех Театър 199 да бъде моят театър в София. Така и стана. Участвам в четири спектакъла – „Госпожица Юлия“, „Симулатор за чифтосване“, „Седем дни от живота на Симон Лаброс“ и „Хаос“. В София играя още и в „Сълзата“ с Емил Марков и Димо Алексиев „Една седмица, не повече“. Тази френска комедия от Клеман Мишел има много турнета в България. По принцип играя в много театри из цялата страна. В Ямбол през 2019 поставихме с режисьора Бойко Илиев „Котка върху горещ ламаринен покрив“ за седемдесетата годишнина на Професионален драматичен театър „Невена Коканова“. Преди това пак в Ямбол направихме френската комедия „Мъжете предпочитат да

излъжат“ с режисьор Владимир Петков, която също обикаля страната. „Поручик Бенц“, постановка на Бойко Илиев, е продукция на Разградския театър и Нов театър НДК и има вече над шейсет представления, като тринайсет от тях са изиграни в чужбина, пред българските общности. „Чиста къща“ играем от пет години с повече от деветдесет представления в Пловдивския театър. И моят моноспектакъл „Променяне“, който повече от двадесет и пет пъти ни Промени – не само в България, но и в Скандинавия.

Доколкото знам, и комедийното амплуа не ти е чуждо.

О, да. Пътят ми в комедията започна с „Много шум за нищо“, постановка на Краси Спасов в Армията. После направихме „Симулатор за чифтосване“. След това работихме с Теди Москов в „Одисей пътува“. С него няма как да не развиеш комедийните си заложби. Играех Пенелопа, сирена и Мойра и получих наградата „Максим 2009“ от Театъра на Армията за главна женска роля. Докато работихме с Теди, той



с Любомир Ковачев
в постановката „Поручик Бенц“

призна, че никога не е допускал, че съм смешна артистка.

За актьора винаги зависи какъв материал работи и с кого го работи. Само така се отключват и развиват различните му творчески обеми и потенциал.

Предизвикателството, което съм си поставила, е в комични персонажи да отключвам драматични, трагични елементи, или обратното – в драмата и трагиката да внасям комични нотки. Когато намеря баланса между двете, персонажите ми се получават толкова истински и пълнокръвни, че повечето зрители мислят, че играя себе си. Вярно е, че актьорството се движи по ръба на шизофренията. Там се крие същината на моята работа и съм удовлетворена, когато оставям впечатлението у зрителите за истински, възможен, реален човек.

„Променяне“ си беше направо шизофрено. Въпреки че е моноспектакъл, ти сякаш имаш няколко лица и няколко партньори. В диалог си с Лив Улман. Осмисляш нейния текст през своята интерпретация, а и кореспондираш с нейните филмови героини от екрана. Самият спектакъл се разгръща на няколко нива. Много сложен за реализация пърформанс: анимация, кино, мултимедия, спектакъл.

Признавам, че „Променяне“ е най-мъчното, което съм правила досега като спектакъл. Избрах този текст, защото се разпознавам изцяло в него. Лив Улман е велика личност – като актриса и жена, а оттам и като мислител, режисьор и писател. Много е трудно да достигнеш вибрацията на нейния израз в съвършено премерения ѝ емоционален изказ – едновременно прост и дълбоко проникновен. Спектакълът се роди за мен едва около десетото представление, когато успях актьорски да превъзмогна респекта си от нейния текст и най-вече авторитет. Отпуснах се да интерпретирам като актьор, без да се страхувам, че ще изменя на сакралната, изкристализирала чистота на емоцията в споделеното от нея световъзприятие.

Октомври 2019 имах невероятния шанс, направо сбъдната мечта, да се срещна със самата Лив Улман. По време на турнето ми в Норвегия и тя имаше турне със своя моноспектакъл „Лив“ и пътищата ни се засякоха. Тя не успя да види

моето „Променяне“, но по-важното е, че аз успях да видя нейното представление. Това беше огромен подарък за мен. Гледала съм филмите ѝ като актриса, като режисьор, но да я видя в зала, да усетя как общува с публиката от сцената – това беше изключително преживяване и урок. Тя игра на норвежки, а не на английски, а когато човек играе на родния си език, е най-верен на природата си. Бях изумена, когато осъзнах, че сме правили почти паралелно моноспектаклите си. Удивителното за мен бе структурата на нейното представление. Толкова много приличаше на моята, че ако преди да работя по моя спектакъл бях видяла нейния, щях да се откажа, защото можеха да ме обвинят в плагиатство... при толкова съвпадения на идеи, на решения... Но фактът е, че сме работили едновременно, паралелно, сякаш в някаква синхронност...

Така че когато говорим за случайности, отдавна знам, че никога нищо случайно няма. Да почувстваш нечий вибрации и да започнеш да работиш, воден от тях. А после се оказва, че сте на една и съща вълна с този някой и започвате да правите еднакви проекти за театъра, независимо че тя живее в Америка, а аз в България. И накрая да се засекат турнета ни точно в Норвегия – всичко това изглежда повече от случайно. Имахме нашите няколко минути заедно. Съдбата ми подари снимка с Лив Улман и личен автограф с много топли думи по нейния неподражаемо чистосърдечен начин. Както и обещанието ѝ да дойде 2020 година в България, за да гледа моноспектакъла ми.

Мисля, че „Променяне“ се радва на толкова голям зрителски интерес, защото голяма част от публиката копнее да съпреживява своята истина през сцената и екрана. Споделянето, емпатията – да съумееш да се поставиш на мястото на другия. Днес в обществото ни се чувства техният все по-голям дефицит. Всеки сякаш е по-самотен, по-затворен в проблемите си, а всъщност споделянето е отговорът на терзанието ни как да сме пълноценни и щастливи тук и сега. Ние, актьорите, имаме тази мисия, според мен. Да разказваш приказката от сцената или от екрана така, че хората да гледат теб, а да виждат себе си и живота си чрез теб и персонажа ти.

В „Променяне“ етюдите с виртуалното ти дете бяха толкова съкровени, толкова въздейства-

щи, че не само аз се разплаках. Усещането е като че ли и зрителят е на сцената.

Това е магията на Лив Улман – съкровено, истинско съпреживяване, където автобиографичен текст, актьор и зрител са едно.

Но това е част и от твоята магия.

В нейния правдив текст, в нейните споделяния усещам истини за себе си като жена, като актриса и като майка. Беше ми трудно да направя това балансирано преливане. Доколко на сцената да съм аз, къде да е тя – и всичко това да бъде така поднесено към хората в салона, че всички накрая да сме едно. Затова държах и спектакълът да се казва „Променяне“ – защото той е процес както за мен с всяко следващо представление, така и за зрителите – влизат едни в залата, а излизат различни. Променяме се всички непрестанно. Самият живот е безкрайно променяне.

„Променяне“ определено е променящ процес за мен самата. Като започнем от отношението ми към Бергман – най-великия и любим режисьор за мама. Преди доста години го гледах по задължение и ми беше прекалено мрачен и протяжен. Сега, при подготовката на „Променяне“, изгледах отново филмите му и си дадох сметка колко е важно да се запознаеш с киното на Бергман, когато си на по-зряла възраст. Трябва да имаш достатъчно натрупан житейски опит, за да разбереш този гений.

Допирната точка между Лив Улман, Ингмар Бергман и мен е, че се стремим към пределната истинност в творческия акт. На личната, съкровената истина никой не може да устои – въздействието ѝ върху публиката е безапелационно.

„Променяне“ се появи осемнайсет години след ролята ми на Хелена в „Есенна соната“ – срещата ми с Ингмар Бергман и Младен Киселов като режисьор на сцената в Театър 199. Като някакъв вид професионално пълнолетие узря смелостта ми да правя толкова сложен моноспектакъл, за да остана вярна на творческата и житейска природа на тези титани в изкуството – Лив Улман и Ингмар Бергман.

А мултимедията на братя Гелеви?

Те участваха с рисунките и анимацията, кои-

то създадохме заедно по драматизацията на „Променяне“. Сотир и Пенко са мои приятели още от края на 90-те, от работата ни по филма „Магьосници“. А Пенко за мен винаги е бил изключително скъп и специален човек – уникален художник и приятел.

Мултимедията, 3D mapping-а и добавената реалност са дело на сценографите Момчил Алексиев и Никола Налбантов. А магията с разработката на приложението „Променяне“ за смартфоните, което е част от спектакъла, я дължим на Александър Гълъбов и AVR1.

Магично представление, всъщност самата актьорска професия е магия.

Който избира актьорската професия, трябва да превъзпита себе си и като човек, защото това не е само професия, това е начин на живот. Колко струват например липсите в личния ти живот поради поредни ангажименти? Как трябва да се превъзпиташ, за да се владееш и да изграждаш образи, докато в същото време външни фактори ти влияят – както тези вкъщи, така и онези на работната площадка – в театъра или в киното? Особено при снимането на филм, където трябва да живееш в абсолютно имажинерната реалност на филма, ограничена в действителността само в пространството от няколко метра пред камерата. Но едновременно с това виждаш и целия технически екип, който работи, за да те заснеме. Ти действаш в една реалност, а отсреща, където е камерата и петдесет човека екип, е друга, но ти, човекът актьор, не трябва да я забелязваш. Аз, като се потапям в даден персонаж, сякаш започвам да обитавам друга реалност. Започвам да сънувам цели сцени, епизоди, реплики, които ги няма в сценария. Помня с Дочо Боджаков в „Патриархат“ сънувах една реплика, която беше ключ към героинята ми Здравка и Дочо веднага намери къде ѝ е мястото във филма. Още в НАТФИЗ започнах да работя с подсъзнателните решения на творческата си интуиция. Винаги когато си лягах, без да имам точна идея за етюда или откъса, който ми е като задача, на следващата сутрин се събуждах с готово решение, дори да не помнех какво точно съм сънувала. На подсъзнателно ниво много неща изплуват, без да са насилени, без да са съчинени. И съм убедена, че те са

най-верните послания и отговори на човешката природа, защото там се складират универсалните ни страхове и атавистични човешки тайни.

Не можем да отменим образа на Виолета от сериала „Откраднат живот“. Външно изглеждаш толкова крехка и ранима, а направи пътен образ на жена, в която е събрана толкова отрицателна мощ. Силна, нюансирана, променяща се в различните сезони. Това променяше и отношението на публиката към този персонаж. Струва ми се, че толкова многопланов и радикален образ не се е появявал не само в българската телевизия, а и в киното ни. От цялото развитие на героинята ти пролича, че си изключително зрял творец, пред когото няма пречки. Виолета е всичко, което един човек може да побере в себе си: добро – лошо, ярко – приглушено, екстравагантно – болезнено, високо – ниско, ти го направи невероятно.

Квалификациите за образа, които получих от зрители, наредиха персонажа на Виолета Захаријева до Алонсио от „Робинята Изaura“ и я сравниха с Велински на Георги Черкелов от „На

всеки километър“... През цялото време градих Виолета като кинообраз. А това, че станах „Любима актриса на публиката 2018 година“, за мен е най-голямата награда, която съм получавала като актриса.

Мама ме е научила да не се задоволявам с лесното и видимото, да се стремя към дълбочина във всяка роля. Обикновено не съм доволна от постигнатото, знам, че винаги може и още. Едноплановите образи на плоски и предсказуеми героини никога не ме привличат, защото не са убедителни като човешка същност. Виолета беше зададена да е Лошата в сюжета. Но и от Иван Андонов, и от Дочо Боджаков съм научила, че във всяко черно нещо има бяло, а и в най-бялото има черно петънце. Така подходах и при изграждането на Виолета – като реален, възможен човек.

Виждам известна приемственост между Виолета и героинята ти от „Дунав мост“ преди толкова години. Меко казано, Стела беше доста екстравагантна и ексцентрична.

Меко казано.



във филма „Моето мъничко нищо“

Това е като че ли една парабола, елипса, която свързва двата персонажа, започвайки като съвсем млада с агресивния и не съвсем лице-приятен образ на Стела, за да се стигне до Виолета – плътен, многопланов образ на жена в разцвета на годините си, когато самата ти си вече зряла и натрупала опит.

За „Дунав мост“ имах изцяло доверие на Иван Андонов, светла му памет. Той ме водеше по пътя на житейски избори и емоции, които не познавах преди Стела. Бях трети курс в НАТФИЗ и за мен участието във филма беше отново голям шанс и късмет. Макар и компромисен визуално, като качество на техниката за заснемане на традиционно телевизионно кино, сериалът „Дунав мост“ беше своеобразна бяла лястовица за българската публика, защото през 90-те почти нямаше нови български филми. А през есента на 1999 излязоха два филма, в които играех главни роли – принцеса Лилия във филма „Магьосници“ и Стела в „Дунав мост“ по телевизията. Принцеса Лилия се удави безславно в публичното пространство, превзето изцяло от водовъртежа, който предизвика „Дунав мост“

начело с моята дръзка, оцеляваща ексцентрично героиня Стела. Иван Андонов беше невероятен учител като режисьор. Преди всичко той ме научи как се говори. Беше категоричен, че за да бъдеш актьор, първо трябва да можеш да говориш разбираемо. Той имаше изключително изразителна дикция. Даде ми един стар учебник, какъвто не бях виждала в НАТФИЗ. Той беше максималист в творчеството си и ме строяваше като войник по време на снимките.

Жалко, че и сега тези учебници липсват, а и максималистите не са много.

Вярно е, че между двете героини има приемственост. Те са сложни и противоречиви личности, но онова, което ги свързва, е, че и двете са силни характери. Такъв тип жени не бива да бъдат елементарно определяни като кучки, гаднярки, змии, мъжемелачки и какво ли още не. Те са станали такива под влияние на обстоятелствата. Животът ги е формирал такива, но не е успял да ги пречупи, те винаги намират начин да продължават напред. Те са от вида на Оцеляващите.



За мен като актьор е важно да разбера кога са станали такива, какви са били преди. Още от образа на Стела и на принцеса Лилия започнах да пиша автобиографии на героините си – от раждането им през семейната среда, образование, приятели, връзки до момента, в който ги виждаме в сюжета на филма. Ако нямам задължителната биографична карта на дадения човек, няма да успея да изградя правдиво този кратък фрагмент от живота на персонажа, който е представен във филма. Искан да се видя със сценаристите на „Откраднат живот“, защото имах въпроси за Виолета, на които те не можах да ми отговорят конкретно. Казах им, че така, както са я структурирали, на мен не ми е убедителна и вярна, а оттам и за зрителите няма да е интересна. Предвидима е, категоризирана Злодейка и след първите епизоди на всички ще е ясно какво може да се очаква от нея. Тогава те ми се довериха и приеха предложенията ми за промени в характеристиката на Виолета. Получих неофициалното им съгласие да доразработвам ролята, без да се намесвам в репликите на партньорите си или да променям сюжета на сцените. Имаш пълна свобода за работа върху ролята заедно с режисьорите, което изискваше върхова професионална отговорност и дисциплина. В това отношение съм изключително благодарна и задължена на режисьорите Павел Веснаков и Димитър Димитров, с които направихме възловите серии за Виолета. Проблемът на сериалите е, че се работи много бързо и нямаш достатъчно време за подготовка преди снимките. За първи път ми се наложи да работя Виолета „на слъпо“ – без да знам какъв е целият път на героинята в сериала, какъв е финалът на историята й...

Обикновено получавахме текстово следващите три серии буквално ден преди да започнат снимките. Самите сценаристи ми се чудеха как и кога успявах да допълня или да преобърна онова, което са написали. Дори се шегувах, че те само дават начален тласък на Виолета в сцените, за да мога аз да я развихря. Но постигах това с много безсънни нощи. Затова и си тръгнах от сериала. Героинята изискваше от мен денонощна работа и усилия и си признавам, че се изтощих емоционално, психически и физически за двете години участие в първи-

те четири сезона на „Откраднат живот“. Всяка нощ работех до два – три часа, а сутрин в шест ме взимаха за снимки. През повечето дни имах и представления в театъра, с много пътувания извън София. Всъщност по време на сериала направихме в Театър 199 „Госпожица Юлия“ с режисьор Йосиф Сърчаджиев, както и „7 дни от живота на Симон Лаброс“ със Стилян Петров. Виолета се оформи като ярък персонаж и в социален план – тя стана емблематичен образ на днешното време за преуспяващата на всяка цена жена. Както Стела беше емблематичен образ на младите в лутането им между крайностите на живота в края на деветдесетте години. В това се крие силната приемственост между двете героини. Те са като правдива извадка за времето си.

За мен киното винаги е било моментна снимка на реалността, която представя. Затова мисля, че основен проблем на съвременното българско кино е бавният процес на кинопроизводство. Когато се пише даден сценарий, той е с идеята, ритъма и настройката от днешния ден. Но докато бъде одобрен проектът, отпуснато финансиране и филмът бъде заснет, монтиран и излезе на екран, минават средно между три и пет години, а за това време замисълът отдавна вече е повяхнал и не е актуален.

Ти си галеник на киното.

Знаеш ли, че първата ми роля в киното е във френски филм „Тайнственият Спътник“ на режисьора Пиер Бюшо, където играя на френски език? Тогава бях на седемнайсет. Досега имам двадесет и пет филма, които почти пропорционално са разпределени между български, френски, английско – американски и късометражни. Обичам много ролите си в „Моето мъничко нищо“, „Малки разговори“ и „Шивачки“, защото тези жени са ми интересни.

Ролята ти в „Далеч от брега“ също е много интересна, а и самият филм е сложен – филм във филма, театър в театъра, а и като повествование е на няколко нива. От една страна е разрез на соца, но звучи и много съвременно, защото заклеява всякаква форма на тоталитаризъм и отнемане свободата на твореца, респективно на човека, което е актуално и днес,

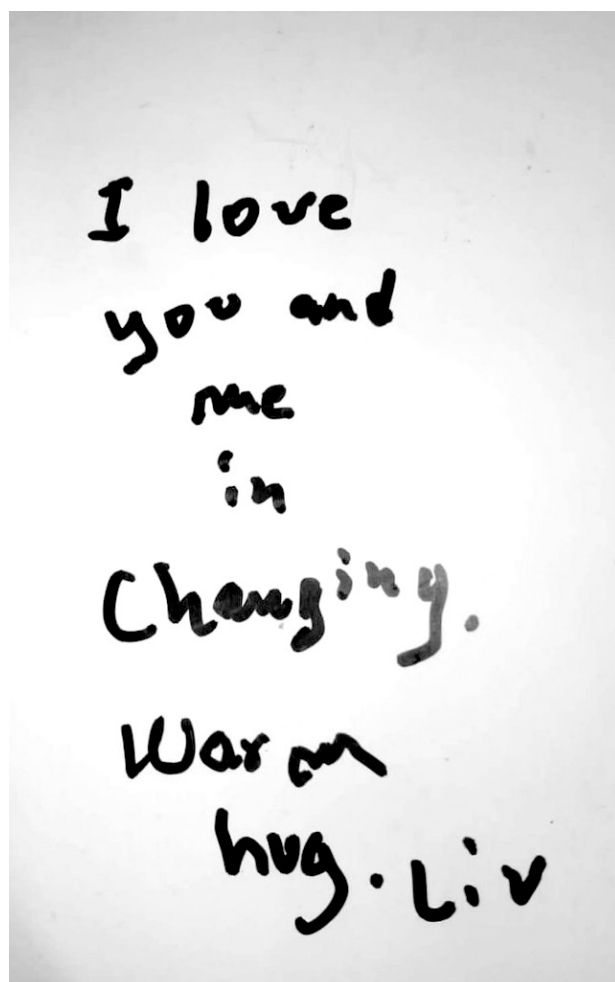
независимо че механизмите на манипулация и стагнация са други. Метафората с театъра е много силна – театърът като живот и животът като театър. И всичко това в една притчова условност на няколко визуални нива.

За съжаление, днес не живеем по-свободно. Цензурата в момента е жестока. От социологическите изследвания се знае, че по свобода на словото България стои стабилно на европейското дъно през последните години. Днес въпросът опира винаги до намиране на финансиране за „неудобните“ творчески продукти. Поставят се категорични изисквания за държавното субсидиране – условието е да не са сложни и тежки пиеси или филми, защото няма да се гледат. Това е груба цензура. Отхвърляйки проекта ти, реално ти забраняват да създаваш изкуство, продиктувано от реалиите на днешния ден. Комедия? Давай. Но това, което се насърчава, е пошла форма на естрадата. Нареккоха я комер-

сиална комедия, която хората искат да гледат. Тази практика драстично обезсмисля театъра като изкуство. Да, залите са пълни, но защо? И тук стигаме до проблема за поп културата. Това принизяване на нивото и потребностите на публиката се дължи на масмедиите и най-вече на телевизията – на посредствеността и лошия вкус, които тя лансира и налага предимно в предаванията на живо като форма на забавление.

Това се отнася до самата журналистика, която в повечето случаи е непрофесионална, примитивна и жълта.

Уви! Пошло, грозно, клюкарско, унижително, очернящо, невярно... Това предимно се предлага и купува през последните двадесет години по щандовете за вестници и списания. Да не говорим за жълтите сайтове. Живеем изцяло във времето на не/новините, на фалшивите нови-



с Лив Улман

ни. Вече не можеш да си сигурен коя е всъщност реалността, в която живееш. Изкуството е нещо друго. То създава измислени светове, но за да казва общовалидни истини. Това е мисията на изкуството, колкото и трудно постижима да е.

Щастлива съм, че пътувам из страната и се срещам с различни хора. София, Варна, Пловдив, Бургас са големи културни центрове с доста капризна и придирчива публика поради големия избор от културни събития. Но се оказва, че в малките градове, особено покрай Дунава – Свищов, Лом, Видин – се е съхранил висок културен и интелектуален вкус за изкуство. Там се срещам с ерудирани хора, възпитани в респект към театъра, но и с високи изисквания и очаквания. Те са запазили потребността си от истински театър, бойкотираят съвременните му ерзащи и е изключително удоволствие да се играе пред такава благодатна публика. Тези хора ми признаха, че са разочаровани от така наречената „комерсиална комедия“, която им се предлага с гостуващите в града им представления. И споделиха, че независимо дали са похарчили много пари за билети, си излизат масово от тези спектакли, защото е обидно така да се подценяват техните очаквания и преживявания в театралната зала.

Спектакълът „Поручик Бенц“ се приема много добре както в България, така и по света. Разпространителите ни в чужбина отначало малко се стряскаха: „Вие правите истински театър и това не винаги се продава добре“. Едва ли не трябва да се чувстваме гузни, че се стремим да създаваме високо изкуство. Или пък, както и в екипа на „Откраднат живот“, някои колеги ми подмятаха: „Какво толкова се вживяваш, това е само телевизия“. Не бива да се гледа на телевизионния сериал като на низша проба продукция. Това е най-достъпното и най-предпочитаното от публиката средство за развлечение. Винаги се стремя да бъда професионалист до максимум на нивото, което съм постигнала. Работя по един и същи начин и в театъра, и в киното, и в телевизията. Виолета беше своеобразно творческо избухване, защото десет години не бях снимала филм, като изключим малкото ми участие в „Под прикритие“. През това време като актриса в театъра съм имала различни

търсения и актьорски открития. Образът на Виолета беше като платформа, чрез която реално показах какво съм научила за себе си като актриса, до какъв етап в професията съм стигнала. Дадох си сметка, че цялата метаморфоза на образа, през която преминах с героинята, ми спечели за първи път безапелационно място в сърцата на женската аудитория. Виолета също претърпя своето променяне. От студена неприязън, дори омраза и ненавист тя промени отношението на зрителите към нея до съчувствие, разбиране, съпричастност, дори породи сълзи. По този начин Виолета ми даде най-големия стимул да направя „Променяне“, защото исках спечеленото доверие и тази връзка с публиката, която създадохме през малкия екран, да пренеса в моноспектакъла на живо, в театъра.

Би трябвало да си много търсена в киното след Виолета.

Не, за съжаление. Всъщност не. Отказах три роли, защото бяха като лоши проекции на Виолета. Когато веднъж те видят убедителен в нечия кожа, после все в тази посока те бутат. Както беше и след ролята на Стела навремето. Това е проблемът при повечето продуценти и режисьори – виждат те само в един типаж, разпределят актьорите по кутийки. Но аз не искам цял живот да играя едно и също. Една кутийка не ми стига.

Това, уви, е инерция при много режисьори. Не искат да задълбават с актьора, използват го рутинно, по някаква добре работеща матрица.

Да, само добрите режисьори знаят как да те използват и искат да те провокират. Някога добрите директори в театъра също са мислели за кои роли да развиват потенциала на актьора, когато са го поканили в своята трупa. Сега това не се прави. Затова реших сама да се грижа за актьорското си развитие. Ако изненадвам себе си, ще изненадвам и публиката.

Все пак е авантюра да се откажеш от комфорта на един столичен и много престижен театър.

Комфорт е силно казано. След майчинството си дадох сметка, че ако не направя веднага крачката, за да поема творческата си съдба в свои ръце, алтернативата ми ще бъде да бутам в театъра до пенсия, без големи очаквания за про-

фесионални предизвикателства. Това ме ужаси и напуснах. Но сега ми се налага да имам фирма, да менажирам, от което нищо не разбирам, и се уча в движение. А след това трябва да се пренастрою с малкото останалата ми енергия на съвсем друга вълна – образът, представлението... Това са две тотално различни професии, но реалността ни е такава, че трябва да се справям и с двете, за да играя ролите, които намирам, че си струват.

Една от добрите страни в цялата не/състояла се реформа в театъра е, че актьорите сами поемат инициативата – търсят пиеси, превеждат текстове. Предлагат идеи, отстояват ги и ги реализират.

С „Хаос“ се случи точно това. Ние с Елена Атанасова и Радина Думанян много искахме след „Чиста къща“ да работим отново заедно. И след много перипетии да търсим текст и режисьор осъществихме желанието си с „Хаос“.

За „Чиста къща“ първоначално отказах на режисьора Иван Урумов, когато прочетох пиесата на Сара Рул – героинята беше болна от рак и накрая умира. Тогава всичко, което се случи с мама – нейното заболяване и смърт, ми беше още твърде болезнено. За първи път по лични причини отказах роля. Но след няколко месеца Надя Конакчиева, която пое ролята, трябваше да замине да живее в чужбина и режисьорът отново ме покани за ролята, като първо трябваше да видя готовия спектакъл. Знаеш ли, има една бяла актьорска завист, когато си казваш: „Ей, какви са късметлии моите колеги, че играят точно в това представление“. И така, въпреки голямата ми вътрешна съпротива, героинята ми Ана се оказа част от лека за моята лична, човешка болка. Така първо Ана, после и Виолета... Тези роли ме направиха по-смела и по-силна. Когато ти се наложи да се изправиш пред най-големите си страхове и да минеш през тях, преживявайки ги като актьор, това е най-добрата емоционална и психическа терапия, за да развържеш възела в душата си.

Не искам да навлизам в личното ти пространство, но разкажи все пак за децата си. Това, че си майка, разширява кръгозора и те прави още по-отговорна. И също е личностно надграждане.

Много добри деца са Вера и Любомир. Те са най-големите ми учители. Сега откриват света и живота, а аз го преоткривам заедно с тях. Те ми отварят очите за малките чудеса и радости, които свикваш да подминаваш в ежедневието. Заради тях отново се срещам с детето Йоана и преработвам собствените си усещания от детството. И пак благодарение на тях ставам по-отворен и щедър родител. Малкият човек е личност още от самото си появяване и моята най-голяма отговорност е да опазя тяхната идентичност, уникалността им като човешки същества. Не искам чрез тях да осъществявам свои несбъднати амбиции и мечти, което за съжаление много родители правят и обричат децата си на нещастие и неудовлетвореност за цял живот. Опитвам се да им помагам да се развиват такива, каквито те се харесват. Да се занимават с това, което на тях им е интересно и в което се чувстват силни.

Все още не са ме гледали в нито една роля. Те вече са на седем, но не съм убедена дали са пораснали достатъчно, за да разберат, че това, което виждат на сцената, не е мама, а друг човек. Наскоро синът ми ме попита: „Ние кога ще дойдем да те гледаме?“ Досега не ми беше задаван този въпрос. Сигурно ще ги покана на „Хаос“. Там трите актриси играем всичко – мъже, жени. Като условност представлението прилича най-много на детската игра. Мисля, че този спектакъл се доближава до техния свят. Най-големият ми подарък са децата. Всеки ден имам поводи да се гордея с тях... Най-отговорната и постоянно променяща се роля за мен е да съм майка.

проф. НЕДЕЛЧО МИЛЕВ 1933 – 2020

Божидар Манов ■

► Редно би било да изпишем пълното му научно и академично представяне още в заглавието: член-кореспондент професор Неделчо Николов Милев, доктор на науките (изкуствознание). Но това не е академична справка, още по-малко пък некролог. А редове на почит и заслужено признание след повече от 60 години, отдадени на киното в неговото теоретично осмисляне, практическо подпомагане и особено в образователно-педагогическата грижа за професионална подготовка на няколко поколения български кинематографисти!

Роден е на 5 февруари 1933 година в Чирпан. Почина на 20 февруари 2020 в София – току навършил 87 години! Дълга житейска парабла, но, разбира се, винаги по-важно е как е осмислена тя. Неговата е целенасочена и дори целеустремена. Когато през 1950 година започва да учи „Театрознание“ в ДВТУ (Държавно висше театрално училище), у нас кино има, но образование по кино – не. След като завършва, дипломираният театровед започва да работи във вестник „Народна култура“ като завеждащ отдел „Кино“ (1958-1963), а веднага

след това прави редовна докторантура (тогава се казва „кандидатска дисертация“) по кино в най-старото филмово училище в света – ВГИК, Москва. И тъкмо там младият кандидат на изкуствознание издава първата си книга (своя дисертационен труд) под заглавие „Божество с трима лица“ (1968). И смело стъпва в теоретичното поле на екранното изкуство! Междувременно се връща в България, продължава професионалните си изяви като кинокритик, но теорията и науката за кино става негова съдба завинаги! Въпреки административните ангажименти в Института за изкуствознание на БАН, не занемарява чисто научната работа и книгите му излизат в упорито поддържан календарен ритъм: „Пътят към психофизическия монолог в киното“ (1970); „Кръстопътят на дискусиите“ (1976); „Относителност и екран“ (1978); „Киното – техническо и творческо явление“ (1979); „Българският исторически филм“ (1982); „Опит за елементарна теория на киното“ (1984); „Драматичният екран: Опит за обща теория на киното“ (1995); „Теория на елементите на киното“ (1998); „Теория на киното:



информатични и психоаналитични измерения“ (2005); „Специална теория на киното: историческа поетика“ (2006). Дори само заглавията подсказват доминиращата теоретична основа на всички тези изследвания. Подобни теоретични книги се пишат в самота и, уви, остават в самота. Защото (почти) никой не ги чете! Тъжен, но съдбовен избор, предопределен от психологическата и интелектуална нагласа на автора им. Но така или иначе, те имат своята оценка чрез публикувани отделни части като доклади на различни международни форуми. А „Кръстопътят на дискусиите“, поради декларативно полемичния ѝ характер с основни тези на знаменития френски критик и теоретик Андре Базен (1918-1958) от фундаменталното му изследване „*Qu'est-ce que le cinéma?*“ (4 тома, 1958—1962), събужда повишен интерес. Но пак в тесния кръг на посветените. Слава Богу, поне формално признание за присъствието и мястото на професор Неделчо Милев в българската теория на изкуствата не закъснява и през 2004 той е избран за член-кореспондент на БАН.

А междувременно с огромна енергия професор Милев се посвещава на сизифовата задача да положи основите на кинообразованието в България. И след няколко години упорит труд, преодоляване на инертен скептицизъм и управленска мудност, през есента на 1973 година ВИТИЗ приема първите студенти по режисура, операторско майсторство и кинознание. Знаменателно начало! Но понеже съм тъкмо от този първи прием и по-късно първи дипломиран випуск (1978), от неудобство няма да отделям специално внимание на тази принципно нова крачка в развитието на родното ни киноизкуство и филмова индустрия. Тогава редом с бъдещия професор Неделчо Милев, който пое първия клас по кинознание, бяха и другите бъдещи професори Христо Христов (класа по режисура) и Георги Карайорданов (операторския клас). Като си дадем сметка, че 90 процента от работещите днес творчески специалисти в нашето кино и в повечето телевизионни организации са възпитаници на ВИТИЗ (по-късно НАТФИЗ) или на създадените от негови възпитаници нови филмови училища, то ролята и мястото на първостроителите е фундаментална и безспорна.

Бях писал някъде с непресторена носталгия,

че пребиваването ни във ВИТИЗ беше като заглавието на онзи класически филм на Уилям Уайлър „Най-хубавите години от нашия живот“ (1946). Години, осветени от последните преподавателски семестри на знаменити професори като Любомир Тенев, Кръстьо Мирски, Надежда Андреева, Гриша Островски, Апостол Карамитев и много други. Те ни даваха невидими компаси, за да следваме верния път в изкуството и живота. Тогава Неделчо Милев бе от младите преподаватели, но също искаше наред със знанията да отнесем в бъдещите ни професионални години и усещането за духа на училището, за наследените традиции и светлите примери. Защото те оплождат занаята до високия смисъл на изкуството. Дали сме успели е друг въпрос, но вярно подсказаната посока е най-ценният урок от всеки добросъвестен учител. А през годините и ние разбрахме, че времето отсява дреболиите и отмива незначителните подробности на всекидневието. Но остава същността на важните послания, които издържат проверката на бъдещето.

P.S. Няколко дни след смъртта на професор Неделчо Милев излезе моя нова книга. Бях си намислил да му подаря първия екземпляр, ала не успях. Сега ще я дам на синовете му, но надписана за него!

ФИЛМИ НАСЪН И НАЯВЕ за книгата на Любомир Халачев СЪНУВАМ КИНО

■ Иво Драганов

► **„Този израз – „да осъществиш мечтите си“ – никъде не е натоварен с толкова много смисъл, колкото в професиите, свързани с изкуствата. Да живееш с кино – това е да сънуваш с отворени очи: когато пишеш, когато режисираш, когато играеш... И всички професионалисти в киното, които правят костюми, гримират, осветяват, организират един и същи сън. Правенето на кино е мечтаене заедно преди, по „време на“ и след заснемането на филм“.**
Клаудия Кардинале, из словото ѝ в НАТФИЗ 2015

Когато си на седемнайсет и годината е 1967, да следваш операторско майсторство във ВГИК – Москва е огромен успех, защото чувстваш, че пътят към мечтания живот е открит... (Тогава единици следваха кино). Новата книга на проф. д.н. Любомир Халачев „Сънувам кино“ напомня на документален роман, на мемоарна литература, но и на хроника на една мечта. Тази да се научиш как се прави кино...

Влакът пътува към Москва, а студентите пър-

вокурсници, приети във ВГИК, пият, пеят и се чувстват на седмото небе. И да няма седмо небе, те са успели да се преселят в него. По-големите студенти ги гледат снизходително, а дипломантите угрижено мислят за своя професионален живот извън института. Авторът хронологически ни въвежда в чудната атмосфера на студентския живот. В книгата общжитието на ВГИК е основен, активен фон, на който стават различни случки. Първокурсникът Саша, героят на книгата – прототип на автора, е омагьосан от присъствието на световноизвестни ерудирани преподаватели, умни студенти, чешити от огромната съветска държава и, разбира се, от десетките красавици, дошли да учат актьорско майсторство. Любомир Халачев им отделя заслужено място, като дава знак, че те са силно привлекателна част от този обгърнат в тайнствена магия бъдещ артистичен свят. В основната линия на повествованието авторът проникновено описва своите мечти и копнежи по киното, които вече са се превърнали в обещание, дадено от добра орисница. Той разказ-

ва красиво и романтично за тези талантлив северни момичета и радостта от общуването си с тях. А както всички знаем, хубавите момичета имат особено място в живота на младите момчета. Забележителна черта на тази книга е поетиката на делника, която авторът описва. Той е труден, оскъден, на моменти доста жесток спрямо безпаричните, но кипящи от ентузиазъм студенти. Но любовните приключения и често техният край, битовите несгоди, почти перманентната липса на пари са дреболии в сравнение с въодушевлението на младите хора от магията на киното и стремежа им към перфекционизъм в избраната специалност. Поетиката на тази част от книгата за Москва е завладяваща. Това е своеобразно обяснение в любов. В галерията от образи се срещат Василий Шукшин, Андрей Михалков-Кончаловски, Андрей Тарковски. Но идиличната картина има и друго лице. В стремеж да го запознае, а и да го предпази от мрачните страни на режима, Юра, в чиято разпознаваме писателя Виктор Ерофеев, загрижено разказва на автора за ужасяващите сталински репресии, за ГУЛАГ, за технологията на подслушване и следене от органите на КГБ, за паяжината от техните доброволни сътрудници. Сред тези „слушалки“ има и някои познати лица. Контролът е навсякъде. Но това е само щрих от целия разказ, важен и много значим, но все пак щрих. Любомир Халачев талантливо, с по няколко изречения, изгражда образите на своите герои в битността им на млади хора, плахи и неумели в любовта, изцяло отдадени на филмовото изкуство. В първите си стъпки те са обхванати от парализиращ страх, че няма да се справят, а впечатляващите кадри, ракурси и движения на камерата от екрана изглеждат толкова лесни за постигане, но на практика са толкова трудни за усвояване.

Една от впечатляващите страни на книгата е нейният стил. Първите две глави са написани с темпоритъм и езиков похват, характерен за още незрелите, но обсебени от идеята да правят кино млади хора. Особено главният герой – както споменах, самия автор. В следващите глави, когато студентите са в трети и четвърти курс, разказът става по-приземен, по-задълбочен и изпълнен с размисли за настоящето и

бъдещето. Сякаш игривият пролетен вятър се е притаил в короната на разцъфнало дърво, обзет от размисли за своите действия и последиците от тях. Младостта на автора го предпазва от съдбовни решения за семейно обвързване, така както въжетата предпазват Одисей от песните на сирените. А в Москва те са няколко – Валя, Ира, Нина, Наташка... Всяка със своя индивидуалност, красота и одухотвореност, с мечтата си да изиграе по неповторим начин ни повече, ни по-малко Нина Заречная, да остави ярка следа в изкуството. Авторът не ги забравя и на финала си спомня за тях с добро чувство, особено за техните постижения в театъра.

Постепенно разказът става по философско-екзистенциален, вниманието на героя Саша се прехвърля от формата към съдържанието. Мисълта му се изостря с повече критицизъм към причинно-следствените връзки в човешките взаимоотношения. Болезнено е увлечението по състудентка, която е колкото красива, толкова и опасно прагматична. А когато красотата има цена, нещата стават много трудни. И това е може би първият студен душ за героя в емоционално отношение. Малко по-късно идва и втори, когато е на гости на своя приятел Войтек в Полша и научава за грозните страници в отношенията между СССР и Полша. А това е историята на пакта Рибентроп-Молотов и трагедията в Катин. Авторът не политизира, не заклемява, по-скоро информира... Такива са реалиите.

А героят трябва да снима филми за курсовите си работи и се сблъсква с трудността, пред която е изправен всеки творец – да заснеме нещо така, че то да изглежда естествено, истинско и неподправено, а не преексплоатирано от пропагандата, банализирано и превърнато в клише. Както парада на участниците във Втората световна война на 9 май, който трябва да снима. Той иска да види човека отвъд плакатния му образ, да разкрие неговата лична драма зад кухите фрази на партийната пропаганда. За негова чест героят си признава, че с нахаканата режисьорка Катка, представителка на московския елит, не успяват да постигнат търсената дълбочина в човешките измерения на участниците в този празник.

Безкраен празник е и обучението по кино. От

срещите си с различни хора героят Саша успява да научи важни неща за живота и безграничната не/справедливост, която ни заобикаля. Особено важно е, че авторът не се самосъжалява. Той търси отговор на своите въпроси във филмите на големите режисьори и оператори и се опитва да открие в тях как се живее смислено, как се открива доброто, как самият той да бъде търпелив и снизходителен към слабостите на хората около себе си. Така преминават четирите години до деня, в който влакът го връща в България. Преди това обаче е сбoguването с Валя... Само той си знае как е оставил това прекрасно момиче, сега известна актриса в Санкт Петербург. В България го изпращат на най-трудните места във филмопроизводството, както е с всеки новобранец в професията. До деня, когато ще чуе гласа на режисьора: „Камера!“. А той ще отговори: „Работи!“ В този миг той, като всеки оператор, остава сам с малкото квадратче 16:22 мм. лента, наречено кадър, и със собствения си талант... Останалото е тишината на снимачния терен и вътрешното притеснение докато се види работното копие.

Книгата се чете на един дъх. Особено близка ще бъде тя за всички, които са се докоснали до киното било като студенти, било като интелигентни зрители с усет за прекрасното.

Годините летят, филмите остават...

Годините минават, филмите се трупат, Любомир Халачев вече е професор и преподава в НАТФИЗ „Кръстьо Сарафов“... Режисьор е на документални, научнопопулярни и игрални филми. Не е възможно да се напише за всеки от тях, но не мога да не отбележа тетралогията: „Копнеж по нови неща“; „Как Европа влезе в България“; „Френската жена на българския подофицер“ и „Биографията на една снимка“, бих прибавил към тях и „Поучителната история на братя Прошек“. Сценарист на тези филми е Влади Киров и те са посветени на цивилизационното развитие на България от 1850 до 1950 година. Изключително важни за нашето национално себепознание и – за съжаление – малко изследвана територия, в която има дефицити и изкривявания. Официалната история е подна-

сяна винаги от гледна точка на победителите. Учебниците помнят битки, крале, политици. За обикновения човек, за неговите вълнения и стремежи място в тях няма. Документалните филми на Любомир Халачев попълват бели полета и възкресяват истинската, неофициална история. С тях той търси отговор на въпроса какво става с нас, как се променяме, какви са представите ни за добро и зло, какви нагласи имаме и накъде вървим. Тези филми са сериозно постижение в разбирането на българския менталитет – хулен, навикван, сочен с пръст, превърнал се в нарицателно и отрицателно през XIX и XX век. Смя да твърдя, че тази тетралогия със средствата на документалното кино продължава познанието за българите, установено от Иван Хаджийски. Умелото вплитане на различни теми, поднесени с топлота и хумор, се допълват взаимно. Успехът им се дължи на това, че сериозни проблеми от обществено-политическия, икономически и културен живот са поднесени с визуална и словесна изаящност. От тези филми може да се научи повече за българите, отколкото от много трудове с големи претенции. Щастие е, че поредицата бе издадена в обща опаковка като книга с дискове и би било прекрасно тя да се разпространява по училища, университети и български културни институти в чужбина. И с това да даде отговор поне на някои аспекти от ключовия за нас въпрос – как се гради гражданско общество от хора, много от които – за жалост – с менталитет на верноподаници? Водеща тема в поредицата е превръщането на България от западнал османски вилает в модерна държава, превръщането на българите от рая в народ, на част от него в гражданско общество, трудното създаване на политическия ни и икономически елит. Този процес е видян през гледната точка на различни по интелектуален и социален статус герои, допълван от разсъжденията на авторите. Важен е и акцентът върху ентусиазма на българите да създадат собствена държава, желанието им да се впишат в европейския културен и цивилизационен контекст. В същото време, особено в „Биографията на една снимка“, се долавя умора от националните катастрофи, от крушението на националния идеал – обединена България, страх и стрес от надигащата се поредна репре-

сивна вълна, която между 1923 – 1925-та и след 1944-та година на два пъти помита всичко прогресивно и инакомислещо.

„Поучителната история на братя Прошек“ продължава тематичната линия на тетралогията. Мнозина свързват братята с веселото занимание да се пие бира, но филмът разкрива приноса от огромната стопанска дейност на двамата Прошек и ролята им в превръщането на изостаналия балкански вилает в модерна европейска държава. Ключови места в София и не само в нея съществуват заради тяхната строителна активност. Искам да отбележа и филма „Истории за птици, хора и други чудеса“, в който Любомир Халачев се обръща към света на Йордан Радичков. Прекрасната изобразителна част в огромна степен улавя света на Радичков като състояние на духа, на неговия вътрешен мир, които може да

разбере само човек, който благоговее пред природата и всичко живо, което Бог е създал. Както и всеки, който е прогледнал отвъд видимите неща, които писателят е пресъздал в своите книги.

Послеслов.

На 14.02.2020 Любомир Халачев стана на 70 години. За това време като оператор, режисьор и продуцент създава над 100 филма; написва пет книги за кино и телевизия и седем книги художествена литература. Професор, доктор на науките, декан, ректор на НАТФИЗ „Кръстьо Сарафов“ Любомир Халачев продължава да снима, да пише и да преподава... а девизът му е: „Държавата ние не можем да оправим, но с нашата работа трябва да се справим по най-добрия начин“.

**Любомир
Халачев**

**СЪНУВАМ
КИНО**



НЕЖНО ЕХО от Сивата зона

Боян Ценов ■

INTERVIEW

► **Владимир Мерта е музикант, композитор, писател, филмов режисьор, университетски преподавател, член на фолк сдружението „Шафран“, създадено от хора, преследвани заради подписването на Харта-77. Освен това е и приветлив събеседник по въпроси, касаещи неговата визита в столицата. Той е участник в програмата от културни събития, организирани от Чешки културен център София, Посолство на Чешката република в София и Посолство на Словашката република в София, ознаменуващи трийсетата годишнина от Нежната революция в тогавашна Чехословакия. Като важна фигура от ноемврийските събития, Владимир Мерта представи музикална програма и документалния филм „Сива зона“.**

Кои са за Вас хората от Сивата зона?

Това е понятие, което съществува още по времето на комунизма. Това са хора, които „помагат“ на хитлеризма и на самия Хитлер по някакъв начин да запази живота си. Те умишлено се преобличат като колаборационисти, за да могат по този начин да воюват срещу злото. Хората от Сивата зона, конкретно в Чехия, това са хора от структурите. Има се предвид струк-

турите в образованието, в научните институти. Хора, които по някакъв начин имат влияние върху приближените си, но нямат възможност да се изразяват свободно. Те помагаша на дисидентите и в този смисъл и на нас, музикантите, по това време.

И докато вниманието е било насочено най-вече върху Хартата, върху хората, които са били осъдени за тези неща, ние, музикантите, бяхме някак си в сянка.

Не можехме да останем безразлични, трябваше да покажем, че се бунтуваме. Ако е затворен наш приятел, не можехме да го посетим. В такъв случай единствената ни възможност беше да се бунтуваме по някакъв начин.

Твърдя, че хората, които посещаваха нашите концерти, бяха от бъдещото свободно общество. Много от тях не бяха партийни членове. В песента, която изпах тогава на Вацлавския площад, казвам: „Аз съм лош човек, който обаче служи на добро дело“.

Какво е за вас посланието на филма?

Филмът е направен по времето, когато вече беше забравен механизмът за промяна на това общество. Всъщност съм част от тази Сива зона

и във филма ми беше трудно да определя дали искам да се покажа с лицето си, или искам да се скрия, да кажа едва ли не, че не съм участвал. Той за мен беше възможност да направя баланс между тези противоречащи си неща.

И още нещо, по образование съм режисьор на игрални филми, а това е документален филм. Но благодарение на своето обучение имам поспецифичен поглед към картината, към образа, към монтажа на самия филм. Беше много важно да дам възможност и на хората, които са на втори план, да говорят. Да не бъдат само някакви говорещи глави. Искях младото поколение, което няма информация, да се приближи до тези исторически факти и събития.

Чешката кинематография е със сериозни традиции, има световно признати майстори на киното. Какво е нейното състояние в момента?

Ситуацията в чешкото кино в момента е подобна на ситуацията в чешката литература. Годишно излизат шейсет – деветдесет филмови заглавия, издават се 6000 книги. Всеки има книги в дома си, но никой не чете. Има хора, които искат да се себеизразят, да кажат нещо важно на хората, но ни липсват личности като Форман, като Ясни и мисля, че ситуацията в момента е нещо като „В очакване на Годо“ – всички го чакаме, но той, както се знае, така и не идва. Получава се нещо като завръщане в Гутенбергова Европа – период, в който високо интелигентната дейност се е извършвала в кръчмите. В днешно време има хора, които искат да разказват. Има много хора, които искат да се „колективизират“, но липсват именно тези места, тези високо интелигентни кръчми, ако мога така да ги нарека, където да се извършва подобна дейност.

Едно от тези места в момента е библиотеката на Вацлав Хавел, която се ръководи от неговия бивш PR Михаел Жантовски, който беше посланик в САЩ, в Израел, в Англия. Той си е поставил за цел да съживи, да припомни, да разпространява идеите на Хавел в днешно време – и то не само в Прага.

Какво е бъдещето на авторското кино, имайки предвид ситуацията в момента, в която веригите киносалони гледат да запълват про-

грамата си предимно с комерсиални филми от Америка или по американски модел? Как това се отразява на кинопубликата?

Може да се каже, че Прага е изключение в това отношение. Студентите като че ли преоткриха филмовото изкуство. В Прага има три-четири арт салона, има много филмови фестивали – на франкофонията, на израелското кино, има фестивал и на немското театрално изкуство.

Независимото кино е що-годе в добро състояние. Например Карел Вахек, който неотдавна направи петчасов филм. Той е режисьор, който е на границата на лудостта и неговите студенти всъщност завършват делото му. Но интересното е, че те клонят повече към левите идеи, което за нас, за нашето поколение, е тъжно, че тези млади хора, които тридесет години живеят в капитализъм, в един момент се обръщат срещу своите родители.

В Чехия има голям фестивал на документалното кино, който се провежда всяка година в Ихлава. През седемте дни, докато трае фестивалът, градът се превръща в индианско селище. Навсякъде има шатри, навсякъде има огньове, навсякъде нещо се случва. Разбира се, с много богата филмова програма. Странното е, че този фестивал не пожела да прожектира моя филм. Не искам да говоря от тяхно име, но според мен на тях им се стори, че филмът прекалено обективизира нещата.

Този тип филми не се показват. Дори и от частните комерсиални телевизии. И това е някак официализирано. Всичко се споделя чрез социалните мрежи, които обаче аз избягвам.

Вие сте учил филмова режисура, също и архитектура, имате кариера на известен музикант, работите в театъра и преподавате в университет. Колко е важно за един човек да бъде активен в живота си, независимо от обстоятелствата?

Интересното в случая е, че архитектурата изчислява чрез числа, чрез суми, което е в сферата на въображаемото. А киното набляга най-вече на въображаемото. Не мога да кажа, че моята ситуация е ненормална. От едното се спасявам в другото. Когато не можех да пея, композирах и пишех текстове. Когато не можех да направя голям игрален филм, правех малък

куклен филм. Гъвкав човек съм. Преподавам и във Филмовата академия в Прага, имам музикално-филмов курс от лекции и това също ме спасява по някакъв начин.

Как избрахте музиката като основно занимание?

Всъщност, за да се занимавам с музика, голямо влияние ми оказва България. Бях на курс по рисуване в Несебър, когато бях 18-19-годишен. Възраст, в която би трябвало вече да съм зрял, но нашето поколение имаше много късен пубертет. В Несебър видях някакъв връх, който от една страна исках да нарисувам, но от друга исках да изкача, мислейки си, че ще бъде първият, който ще се изкачи на този връх, защото за местните едва ли представлява интерес. Изкачвайки го, не усетих нищо особено. Нямах нищо, което да ме впечатли или да ме изненада. Имах в себе си лист и молив и написах своята първа песен „Да хванеш вятъра“. Тази песен ме представлява и е част от репертоара ми.

В България сте като участник в програмата, която отбелязва 30-тата годишнина от смяната на режима след Нежната революция.

Всъщност, представлявам едно по-маломерно общество, за което благодарение на този пре-

врат, на този прелом, се знае по света. Това е удовлетворяващо, че мога да представлявам по някакъв начин тази държава и това, което се е случило.

Студентите, на които преподавате, в по-голямата си част са родени години след тези събития. Имат ли те отношение към историята – тяхната собствена история?

Преподавам в катедра Анимация, а влизането в тази катедра е доста трудно. Изпитите са много сложни и вече за втора година там има пет момичета и нито едно момче. Те са от различни националности – има от Русия, от Латвия. Това, което е характерно за тях, е, че те не се интересуват от политика и от история. Когато трябва да създадат авторска творба, гледат да се концентрират върху себе си, върху своя творчески натюрел. За разлика от нашето поколение, което искаше да показва и да изразява идеи, които бяха забранени. Ние ограничавахме Аз-а, за да можем да кажем неща, които ни вълнуваха и които бяха скрити. Ако трябва да събера тези хора, на които преподавам, и да им разкажа това, което се е случило с мен, за тях това ще бъде просто една интересна история на по чаша вино.



ФИЛМОВИЯТ ОБРАЗ Хармония на авторската душевност

Фрагменти от изследването
„Невидимата част“ от
творчеството на филмовия
оператор“

■ Мартин Димитров

Общоприет факт е, че творческата работа на филмовия оператор е изцяло „видима“, т.е. неговата дейност се възприема от екрана (независимо от разнообразието на носители на образа) и чрез своята визуалност достига до зрителя. Но дали това е единственият фактор, който включва в себе си резултата от умението, културата и чувствителността на личността зад камерата? Нима крайният резултат не е и нещо, което остава невидимо и невъзприето от съзнанието? Нима зад качеството и визуализацията на оператора не се крие нещо по-дълбоко? Според мен отговорът е положителен. Теоретичните анализи се интересуват от перфектната техника на снимането и нейното място в цялостната структура на филма. Тук поставям въпроса за духовното присъствие на оператора предимно при създаването на игралния филм. Извън технологично-професионалния начин на работа е възможно да се проследи връзката „автор – дух на творбата“. В случая разглеждам филмовия образ като съзнателен продукт на психическото и творческо състояние на автора, имайки предвид специфичните му възможности и индивидуалност. Изхождам от факта, че възприемането на образа е индивидуална

психологическа реакция – емоция. От друга страна, не е възможно да не съществува зависимост на твореца от внушението на снимания обект до адекватното му представяне на екрана при запазване на неговата неповторимост, обединявайки я с тази на автора – оператор. „Регистрацията“ отстъпва място на сливането на душевността на автора с тази на представения обект. Въпросът тук е за „нематериалното“ и за одухотворяване на произведението чрез душевността на автора – оператор. Тогава крайният естетически резултат от филмовата визия може да се разглежда и възприема и като одушевяване на екранното изображение, но вече обогатено с личната индивидуалност и интелект.

За времето, което съм посветил на снимането на игрални и документални филми, след гледането на стотици творби, мисля, че зад емоционалното възприемане на резултатите стои нещо много по-възвишено от техническите изразни средства, с които авторът – оператор твори изображението, тоест чувства се духът на човека зад камерата. Това е факт, върху който зрителят не се замисля, той не попада в сферата му на внимание. Той е съсредоточен върху възпри-

емането на филма като синтезиран художествен продукт и единствено човек, носещ в себе си по-високи естетически критерии, може да проникне по-дълбоко в образа, чрез който филмът достига до него. Именно поради това всеки краен визуален резултат реално достига и въздейства по различен начин върху чувствата и възприемането.

* * *

Филмовият образ е незаменим компонент на филмовото произведение. Той е мост между филмовото произведение и зрителя и е водещ сред всички елементи от широката палитра на филмовата изразност. Способността да бъде регистрирана мисълта и творческите инвенции на всички останали автори в киното поставят визуалния образ в положение на единствен и незаменим фактор. Крайният визуален резултат, независимо от това каква би била субективната оценка, се съдържа преди всичко в способностите, таланта и вътрешната душевност на оператора – неговото индивидуално и уникално отношение към това, което снима. За разлика от многобройните коментари по отношение на художниците – майсторите на изобразителното изкуство. Никой не се е запитал: има ли вложени чувства от страна на филмовия оператор в произведението, което създава. От иконите до шедеврите на световни майстори на четката, създали ненадминати фрески, митични творби, портрети на владетели и обикновени хора. От автопортретите на Рембранд до дълбоко емоционалните, трагично-налудничави портрети на Ван Гог – всички те се определят като ненадминати майстори и изразители на духа. Тези творци доказват, че тяхната личност, техният дух се визуализира в творбите им. Същата духовна връзка между творец и творба може да се долови и при останалите изящни изкуства. При майсторите на перото: Омир, Данте, Дефо, Суифт, Дикенс, Хемингвей, Зола, Мопасан, Сервантес, Ремарк, Толстой. Както и при нашите класици Вазов, Славейков, Алеко Константинов, Яворов, Дебелянов, Ботев... Стотици са майсторите на писаното слово от всяко кътче на планетата. Сътвореното от тях поражда дълбоки емоции, носи познание и облагородява човека... Нима духът на изкуството не ни въздейства чрез гени-

алните композиции на Вивалди, Шуберт, Брамс, Шопен, Чайковски, Моцарт, Бетховен, Бах...? Те докосват най-дълбоките чувства на всяка личност, превръщайки я в по-добър и по-благороден човек.

Всяко изкуство ражда своите високи творения, които са призвани да надживеят във времето своите автори.

Досега само при анализите на Седмото изкуство и неговите създатели никой не се решава да потърси подобна аналогия, удобно забравяйки, че киното е съчетание на литература и драматургия, музика, сценография, актьорска интерпретация, операторска визия и авторска режисура. А именно творческият синтез на всички тези компоненти довежда до създаване на въздействаща филмова творба.

Световното кино има своите емблематични представители на операторското изкуство. И то не само като част от общия висок филмов резултат, но като фигури, създатели на истински визуални стойности. Преди сто двадесет и пет години Луи Люмиер е първият филмов оператор, показал на света новото изкуство на светлината, сянката и движението... Въпреки че не е специално подготвен и е подвластен единствено на техниката, с която разполага по онова време. От първите си стъпки до днес хората зад камерата са се съобразявали и са следвали принципите на живописиста като силен естетически фактор. Днес операторите са основна част от творческия екип и техните успехи, творческата им индивидуалност ги легитимират като визуални майстори, боравещи с определени изобразителни елементи. Усетът за цвят и неговото приложение, както и за тоналност и атмосфера, е постоянно в мисълта на оператора и той се старее по най-адекватен начин да ги приложи във визуалната структура на филмовата творба. За това са необходими фина чувствителност, висок професионализъм, богата визуална култура, както и способност за овладяване на символиката на цветовете и разчитане на техния смисъл.

Развитието, издигането и утвърждаването на личността на филмовия оператор е свързано с изграждането на неговия авторитет и доказването му като незаменима творческа фигура. Тук възниква и въпросът: вражда ли се индивидуалният дух и чувствителност на оператора

в киноизображението и възможно ли е това да се докаже? Ако вникнем по-дълбоко в безценните образци на операторското творчество, ще си дадем сметка, че сме свидетели на нещо, за което си струва да се говори.

Киното заслужава своите духовни лидери, заслужава уважението към филмовия оператор като автор на изображението и признаването му като човек, отдал своята душа на образа, който създава. Вероятно мнозина ще се шокират от моите размисли, но мисля, че като представител на авторите на филмово изображение имам своето право, независимо дали някой ще е съгласен, или не. Нямам претенции за създаване на нова теория, опитвам се единствено да обърна вниманието към оператора и неговата душевност. Когато поглеждам през визьора на фото или киноапарата, имам чувството, че прониквам в един свършено различен свят. Чувството е сходно с наблюдението на живота в един аквариум, отделен и ограничен от околната среда. И от друга страна обектът на моето внимание, който подлежи на снимане, т.е. фиксирането на определена реалност, е ограничено само от моето търсене и определяне на подходяща рамка, ракурс и големина. Фактът, че съм насочил камерата към определена част от обкръжаващата ни действителност, ми дава усещането за особено състояние на човек, определящ и отделящ от останалия свят това, което го интересува и задържа неговото внимание. Селекционирайки обекта, регистрирайки определен миг, време и място на дадено събитие и фиксирайки го чрез камерата, операторът го прави вечно. Убеден съм, че именно това чувство определя творческата свобода на филмовия оператор. Фактът не променя значението си, въпреки че е възможно както да фиксираш документален обект, така и да си подчинен на определена филмова драматургия и режисура и да снимаш според тези изисквания. Кадърът, затворен в твоето магическо „квадратче“, е уникален и неповторим. Операторът пренася действителност на екрана и така тя достига до зрителя. Той е пластичният и визуален изразител на мисли, идеи, стремежи и фантазии.

С появата си киното, или както е наричано при неговото сътворяване „живата фотография“, става неделима част от културата на човечест-

вото, а новата ера – изключително подвластна на киноизображението.

* * *

Според Леонардо да Винчи художественият образ трябва да съответства на външния свят и да отговаря на хармонията, заложена в човека. Когато един творец създава своята творба, той влага в нея всичко от себе си чрез своето мислене и емоции. Така произведението му не отговаря само на реално съществуващия образ и действие, а е подчинено на моментното отношение на твореца към това, което създава. Фактически става въпрос за сложен процес в душевността на автора, който пристъпва към „новото“ единствено под влияние на вътрешната промяна на психическото си състояние. Творчеството му недвусмислено отразява това негово състояние.

Интересува ме вътрешният живот на човека зад камерата, осмислянето при създаването на фото или кинообраз. Или по – точно дълбокият, истински смисъл на операторската работа. В контекста на това не да се анализира „материалният“ резултат, а да се отговори на някои въпроси, които никога не са били анализ на постигнатото в нашата операторска професия. Защо всъщност снимаме?

* * *

Духовното излъчване около човека наричаме „аура“. А излъчването от автора – творец, съпровождащо възприемането на неговата творба?...

Опитвайки се да отдам дължимото на авторите – оператори, си позволявам да изразявам определени предпочитания. От преклонението ми към първичното изящество на пещерните рисунки до грациите на символизма. Безбройните автори във всички сфери на изкуството извикват у мен признание за тяхната уникалност. Безупречни в техниката и изрази, силни и неповторими като внушения. Те разбиват шаблоните на общоприетото и създават силни индивидуални и емоционални произведения.

Тези разсъждения са нещо много интимно – те изразяват моето лично чувство и отношение. Точно това – като приемане или неприемане, е оказало и оказва силно влияние и върху собст-

вената ми визуална киноестетика. Откъде тръгва един творец и докъде ще стигне, е въпрос на негов личен избор и разбиране.

Зад всяко художествено произведение, както и зад всеки филмов кадър, е Човекът. Не като обект, а като автор на дадено произведение. Защо поставям равенство между автора – оператор в киното и художника? И в двата случая Човекът-Личност е съзателят. И ако при майсторите на живописиста обстойно се анализират естетическите качества на художника, при оператора оценката за неговата работа е предимно чрез техническите параметри, вложени в работата му. Въпросът с емоцията, драматургичната естетика и цялостното емоционално възприемане на игралния филм се оценява като постижение на драматургията и режисурата. Никога не е поставян въпросът за енергията на емоцията, идваща от човека зад камерата. Професията ми е да създавам Емоция чрез Естетика. Факт е, че операторът е мислещ творец, който при всеки досег с камерата влага своята духовна и интелектуална енергия. А това доказва, че резултатите на екрана не са само техническо завоевание, а следствие на духовната му същност и поведение, на дълбок вътрешен живот. Никога не си е задавал въпроса дали чрез създаването на кинообраза творецът – оператор не свещенодейства, отдавайки цялата си духовност и чувствителност.

Правя уговорката, че разсъжденията ми изключват сухия и бездушен регистратор на образи. Става дума за интелигентния филмов творец. За съзателя, а не просто регистратора. Проблемът е в това да разберем какво носи в себе си всеки образ и доколко той отговаря на духовната интервенция на автора.

Произведенията на великите художници са реален израз на техния духовен живот. Защо това да не е валидно и за майстора на кинокадъра? Разбира се, има една съществена разлика. Не е възможно филмовото изображение да остава за вечността както шедьоврите в живописиста, запечатани върху платното. Киното се възприема първоначално чрез техническото средство и съществува в момента на визуалната му демонстрация. Това е сериозна разлика, но импулсът и чувствата на автора, вложил своята душевност в което и да е от двата вида изкуство, са неотме-

ним факт и проява на емоция. И в двата случая става дума за творчество. И в двата случая има визуално възприемане и общуване между творец и зрител. За да овладееш емоцията е необходимо вътрешната ти енергия да е организирана и насочена към емоционално възприемане. Вярвам, че не съществува творец, който иска неговата творба да има само информационен характер.

В днешно време, въпреки уникалното развитие на техниката и материалните човешки постижения, сме обсебени от негативна енергия, деформация на мисленето, подмяна на хуманни стойности, безверие... За съжаление се поддаваме по-често на негативна и по-рядко на позитивна енергия. И точно в това е призиванието на изкуството. То е най-голямото достойнство на човека, отделящо го от останалия жив свят. Доказателство, че духовният живот, позитивните емоции и енергия са изключително важни за нашето съществуване. Енергията на творческото внушение е това, което зрителят получава от въздействието на изображението върху него. Т.е. тя достига до същността на човека, провокирайки неговото отношение и емоция към определено произведение.

Знаем, че в живописиста е необходимо „позирание“, въпреки че много от шедьоврите са създавани при отсъствието на обект и са резултат от фантазията и вътрешната душевност на твореца. В игралния филм възможностите на оператора са по-различни. На първо място не трябва да се забравя за „отражението“, т.е. за вътрешната сила на актьора с неговото превъплъщение в определена роля. Съчетанието на духовната сила на актьора с отношението към образа от страна на оператора гарантират картина, подчинена на таланта на двете фигури. Тук зависимостта е необходима, незаменима и гарантира търсеното внушение върху зрителя.

* * *

Как може да се разглежда творчеството на един филмов оператор, съпоставяйки го с личната му душевност? Успява ли той като създател да покаже чрез изображението своята духовна същност? За съжаление оценката на операторската работа е подложена на анализ само по отношение на фотографските качества на образа и не-

говото – подходящо или не, покриване на определени авторски и драматургични изисквания. Професионалният ми опит ми дава основания да твърдя, че операторът има своето духовно присъствие при създаването на кинообраза. Към всеки филм той подхожда с еднаква професионална енергия, но с различна емоционална настройка. Съществува драматургичен материал, който веднага те ентусиазира, създава в теб обяснимото чувство да дадеш и да създадеш най-доброто, на което си способен. Проникваш в същността на замисъла и идеите, възприемаш съдбата на героите, стараеш се да си верен на режисьорските изисквания, създаваш предпоставки за кинематографична атмосфера, отговаряща на твоето чувство за естетика, извайваш портрети, работейки върху тях с чувството за свещенодействие. Твоята „иконография“ оживява на екрана. Тези предпоставки са решаващи за възприемането и въздействието на филма върху зрителя.

Но е важно да се подчертае, че филмовият оператор, според принципа на създаването на филма, не се изявява напълно самостоятелно като творец. Като част от творческия екип, създаващ филмовото произведение, той е подчинен и зависим от драматургичния материал и от режисьорските изисквания, т.е. подчинен е на определени зависимости, за разлика от индивидуалния творец като композитор, писател или художник. Тук кръгът се затваря – от личното, индивидуално творческо присъствие към стремежа за приобщаване към цялото като основен фактор при създаването на филма.

Както човечеството е отделило от милиони творби на изкуството само най-доброто и най-въздействащото и е успяло да ги селектира и съхрани за поколенията, така и авторите на филмовата картина притежават своите различия. Това, което операторът в игралното кино създава, е неотделимо от общото звучене на филма и то трудно може да бъде оценено обективно. Но също както при музиката и живописата можем да почувстваме душевността на твореца – на отделната личност. В някои случаи се нуждаем от дистанция на времето, за да си създадем преценка, а в други връзката се получава още с първите кадри, излъчващи образа върху екрана. Получаваме определен кон-

такт, т.е. всеки зрител в зависимост от своята култура, чувствителност и интелект „отделя“ изображението от общото, емоционално въздействие на кинообраза. Получава се такова възприемане от страна на зрителя, което влиза в особена, необяснима връзка с качествата на автора, вложил своя дух във визията. Както въздейства и се предава енергията от една икона, така и духовно извисеният зрител става част, влиза във връзка с творбата. Духът на изображението в киното се проявява единствено, ако той е свързан с вътрешните, душевни качества на твореца. Това е и причината да възприемем филма не само като перфектен продукт на уникалната техника и сюжет, но и да почувстваме вълнението, въздействието на духовната сила и послания на самия творец.

Разсъжденията ми по темата са на филмов оператор, който уважава една от най-красивите и важни професии, поставила началото на нова ера във визуалната култура на цивилизацията. Независимо че не всеки би се съгласил с мен, искам да поставя акцент върху личното авторско отношение на оператора, върху необяснимата магия, при която неговата чувствителност докосва чувствителността на зрителя. Темата ми се гради върху психологическото състояние и емоциите, на които операторът е подвластен и съзнателно ги предава на филма. Това е трудно доловимо, но съществува там, където изкуството вълнува. Моята теза е, че филмовото изображение не е просто продукт на прогреса, а преди всичко е израз на духовно извисяване на творческата личност.

ОПЕРАЦИЯ КИНО

Всичко е свързано с нашата
любов към киното

Разговор с
Димитър Дринов
и Благой Д. Иванов

Росен Спасов ■

► **Димитър Дринов** е завършил кинознание. Той е създател и главен редактор на специализираната електронна страница за кино „Operation Kino“. Заедно с уебдизайнера Лев Левков стартират проекта през 2010. С тях от самото начало като редактор и сътрудник е и Благой Д. Иванов. В момента сайтът и видеоподкастът към него, наречен „Inglorious Kunts“, се радват на особена популярност в мрежата. Кариерите на Дринов и Иванов като хора, пишещи за кино, съвпадат с един турбулентен период за кинокритическата професия – в последните две десетилетия тя масово се преориентира от печатните към електронните медии и до голяма степен се трансформира в киножурналистика, а не кинокритика по своята същност. Това води до нови реалности и специфични проблеми, които са тема на настоящето интервю.

Как се променя писането за кино в дигитална ера?

Благой Иванов: Основният плюс на това днес всеки да може да се изразява навсякъде е, че

никой не може да го спре. И ако този някой има какво да каже, то ще достигне до някаква аудитория. Това е плюс, защото има хора, които наистина биха могли да кажат смислени неща по интересен начин, но може да бъдат възпрепятствани от човек, който еднолично решава, че даден текст или даден автор не му харесва. От тази гледна точка гледам оптимистично на този цайтгайт. Минус е, че това масово изразяване в интернет неминуемо води до липса на дисциплина и култура по отношение на писането и изразяването. Забелязвам, че голяма част от текстовете, които виждат бял свят, са всъщност много диагонални, пешеходни. Писани са от хора, които нямат езикова и обща култура. Тук идва ролята на реципиента. Консуматорът трябва да е изградил собствената си култура, за да може да подбере важното от преобладаващата плява.

Какво ви мотивира да направите „Операция кино“? Като странично или като основно занимание го възприемате?

Димитър Дринов: За всички нас е странично

занимание. Проектът тръгна от Лев Левков, който е уебдизайнер и осъществява техническата поддръжка на сайта. Той дълго време ме убеждаваше да направим сайт за кино. Първоначалната идея беше за подробна боксофис информация, каквато и до ден днешен няма никъде в България. Отлагахме го във времето, докато работех във филмовото списание „Екран“, но с това се приключи, когато то спря да съществува. Скоро след това стартирахме сайта със секция „Новини“. И понеже винаги става с приятели, Благой, който беше популярен блогър по онова време, удари едно рамо и се включи.

Б. Ив.: Досега не съм глобяван за добре или зле свършена работа.

Сайтът има отделна категория боксофис. Защо акцентирате върху него?

Д. Д.: Към боксофисът винаги има интерес. Това е водещ фактор за хората, за които киното е и индустрия, а не само изкуство. Когато бях по-млад, много се вълнувах от това кой филм ще е на първо място. Първоначалната ми идея беше да направим сайт по подобие на „Box Office Mojo“, в който влизаш и намираш нужната, подбрана по години информация. Там, между другото, качват българския боксофис от време на време, но на български сайт го няма. Националният филмов център се опитва да качва някаква информация, но за мен е странно, че на боксофиса се гледа като на някаква тайна – не се дава на всички, крие се, върти се за вътрешно ползване между разпространителите. Сега е по-добре, защото интернет пространството дава възможност за моментално актуализиране и проследяване на статистики с години назад във времето.

Б. Ив.: Има нещо много важно за българския боксофис. Когато го гледам, много рядко обръщам внимание на приходите, защото при тях влияят различни фактори – инфлация, цени на билетите, формат на прожекцията... Винаги гледам броя зрители, защото всъщност това е показателят, който дава ясна представа доколко един филм е популярен. За съжаление това трудно може да се види в щатски боксофис, но това е критерий за интерес, както и за извеждане на някакви тенденции.

Д. Д.: Щатският боксофис предлага статистика с изчислена инфлация и може да се видят най-касовите филми през годините. Сега най-много се говори за това как „Отмъстителите: Краят“ (2019, режисьори Антъни и Джо Русо) са изпреварили „Аватар“ (2009, режисьор Джеймс Камерън) като най-касов филм на всички времена, но като влезеш в „Box Office Mojo“ и видиш преизчисленията с инфлацията, виждаш как „Отнесени от вихъра“ (1939, режисьор Виктор Флеминг) все още държи първото място. Много са факторите, които влияят на приходите, затова е по-добре да се гледа броят зрители. Ние показваме този фактор.

Общо взето доколко прилича един подобен уеб сайт на традиционно списание или вестник за кино?

Д. Д.: И двамата с Благой сме работили в списания. Специализираните филмови издания най-често са месечни. Ние нямаме възможност за издаването на всекидневници като „Hollywood reporter“ или „Daily Variety“, а дори и там има забавяне заради технологичното време една новина да бъде отразена и публикувана. В епохата на интернет чисто нов трейлър обикаля света за тридесет секунди и новината за него може да се публикува на сайта веднага. Но дори това изисква човешки ресурс и ние понякога се бавим и не можем да реагираме веднага на всичко ново.

Б. Ив.: Проблемът на една аналогова медия е, че когато излезе въпросният брой, нещата вътре отдавна са остарели. В нашето съвремие всичко се случва моментално. Другото ценно предимство на онлайн медиите е моменталната обратна връзка. Обикновено има две крайности – на любов и омраза. Някъде по средата между тях е най-интересно, защото има хора, които казват: „А, много интересно, не съм гледал този филм, ще го видя“. В тези случаи ми става приятно, защото това е основната ни идея. Понякога сме цинични. Трудно се сдържа, когато някой проявява лош вкус, но това, което ни прави щастливи, е обсъждането на филмите. Дори когато мненията ни не съвпадат. Има случаи, когато в коментарите си хората ни препоръчват заглавия или обратното. А обидите и хвалебствията са неизбежни, нещо

като подправка към цялото. Тази интерактивност е много ценна.

При един уебсайт можем ли да говорим за редакция в традиционния смисъл?

Д. Д.: Разбира се, имаме някакви правила и крайни срокове, които не винаги спазваме. Особено при трейлърите е желателно новината да се появи веднага. Няма как да се преборим за ексклузивност като някои западни медии, но ако някоя новина се забави, не е трагедия като при печатно издание. Дори да са попаднали на нея в друга медия, много хора идват в нашия сайт, за да видят мнението ни и да я обсъдим заедно.

Стремим се да публикуваме филмовите ревюта в премиерния петък, за да може хората да се информират своевременно, но понякога закъсняваме. За десет години няма ден, в който да нямаме публикация, дори когато пишех сам. Задължително е да има публикация.

Как се осъществява подборът на авторите в сайта и как ги мотивирате да пишат?

Д. Д.: Много рядко, когато имаме възможност, плащаме хонорари за текст на определени автори. Всичко тръгва от нашата любов към киното – да говорим и да го правим. Не търсим определен тип автори. Искаме да говорим за това, което ни харесва. Винаги цитирам „Rush“ – „Ние не правим музика за нашата публика, а правим публика за нашата музика“. Не искаме да угаждаме на никого. Много хора от коментиращите станаха автори в сайта. Всички го правят на доброволни начала, за удоволствие и защото обичат киното.

Б. Ив.: Когато говорим за критерии, сме се разбрали да имаме повече свобода. Но мисля, че не трябва да се допускат в сайта хора, които не пишат грамотно. Не казвам, че трябва да са филологически перфектни, но все пак да са грамотни. Другият показател са техните критерии по отношение на филмите. Дори когато някой не харесва един гениален филм например, да може да защити своята теза. Бихме допуснали много широк спектър от хора, които да пишат в сайта. Това е важното, а не дали харесват някой филм, който аз не харесвам.

Д. Д.: За нас е важно авторската идентичност

да се вижда в рецензиите. Новините са като редакционни материали, но рецензиите винаги са подписани и всеки изразява своето мнение. Много от тях могат да имат спорни технически и художествени качества, но все пак са част от мисленето на този автор.

Как се осъществява подборът на филмите, за които се пише в сайта? Колко често имате интеракция с разпространителите?

Б. Ив.: Категорично няма влияние от разпространителите.

Д. Д.: Пишем за това, което ни харесва. Подробната информация от разпространителите понякога пристига при нас две-три седмици след като сме отразили даден филм. Това се случва поради спецификата на тяхната работа. Относно ревютата – чули сме какво ли не – независимо дали оценката ни е положителна или отрицателна – взели сме пари. Много хора, когато четат един текст, особено ако е по-неутрален, проектират себе си в него и четат това, което си мислят, че е написано. После се оплакват. Никога не сме взимали пари за отразяване на някой филм. Това е смешно.

Б. Ив.: Дринов най-често се опитва да види лошото в доброто и доброто в лошото. Когато пише за един филм, той се опитва да изведе и лошите, и добрите страни, за да може да е максимално обективен, но в зависимост от гледната точка на хората към самия филм винаги ще има недоволни.

Как достигате до своите рекламодатели/спонсори и какви са те? Има ли интерес към сайта?

Д. Д.: Да, има интерес към сайта. В повечето случаи ни търсят, но и ние самите сме се обръщали към рекламодатели. Не се ограничаваме те да са непременно свързани с киното, все пак аудиторията ни е широкоспектрна и покрива доста таргет групи. Търсят ни за подкрепа на български филми и винаги откликваме с радост, стига никой да не се опитва да ни цензурира по отношение на това, което ще напишем като рецензия или коментар на рекламната кампания. Има доста хора, които се цупят, което си е техен проблем. Ние не правим компромиси с мнението си.

Б. Ив.: Стига да не рекламираме езотерика,

псевдонаука, алтернативна медицина и духовен bullshit, всичко е наред. Това по-скоро като шега го казвам – не защото бихме рекламирали подобни глупости, а защото сайтът все пак има кино таргет.

В сайта (и най-вече в подкаста „Inglorious Kunts“) открито заклеиявате политическата коректност, поне в тази форма, която тя приема отвъд океана и се промотира от Холивуд. Защо?

Б. Ив.: Да, често ни обвиняват в расизъм, хомофобия и сексизъм. Познавам Димитър Дринов достатъчно добре, за да съм убеден, че не е нито расист, нито сексист, нито хомофоб. Той би казал същото за мен.

Идеята на подкаста от самото начало беше да бъдем каквито сме. Предпочитам да съм мражен от някого, защото не харесвам нещо, отколкото да лицемернича и да създавам илюзорна представа за моето лично мнение. Ще дам конкретен пример: ако утре някой избере Майкъл Фасбендер за ролята на Блейд, ще съм възмутен, защото Блейд е черен персонаж и аз не искам да го играе бял. Обаче тогава никой няма да каже, че съм расист. Този двоен стандарт е много дразнеш. Не харесваме тази либерална идеология, която цели всички да бъдат щастливи и доволни като резултат от някаква компенсация за минали несправедливости. Може би ни обвиняват в дискриминация, защото заявяваме тази наша позиция твърде директно и цинично. Даваме си сметка, че сме малко по-просташки настроени, но това е нашата форма на бунт (може би малко инфантилен) срещу подмяната на образи, персонажи и утвърдени стандарти в изкуството. Мисля, че когато това става, се получава противоречие в самото изкуство.

С малки изключения отказвате да пишете и да говорите за българско кино, а в редките случаи, когато го правите, е с негативно отношение. Защо? Свързано ли е с интереса на потребителите?

Д. Д.: В нашата медия на никого не му се гледа български филм. Ако някой автор прояви желание и се вдъхнови да напише материал, няма да имаме нищо против. Понякога мислим, че даден филм е важен и трябва да му се обърне

внимание. Тогава някой се жертва и отива да го гледа.

Интерес към ревюта на български филми и към нови трейлъри има. Но ние, които ги отразяваме, се уморихме от слаби български филми. Нормално е киното ни да обръща внимание на отминали травматични периоди. Имам предвид прехода, на който непрекъснато циклим като тема. Киното е терапевтично изкуство. Виетнамският синдром на американците роди шедьоври в киното. Ние обаче не можем да направим един свестен филм по темата. Занимават ни само с някакви досиета и ченгета по най-безобразния и фалшив начин. Фиксираме се върху това колко са зле комунистите и всичко друго остава на заден план. От време на време се правят младежки филми, обири и т.н., но все още не можем да разказваме на световно ниво. Трябва да се снимат повече филми!

Б. Ив.: Киното е колективно изкуство, създава се с големи екипи и от много хора. Ако някъде нещо не работи и някой не си върши добре работата, се чупи цялата верига. Ако всеки се опитва да бъде всичко, става орел, рак и щука. За мен на този етап българското кино е повече претенция, отколкото постижение. Мисля, че правим отвратителна услуга на българското кино, като сме толерантни към него. Трябва да имаме възможността да му покажем проблемите, да му покажем аналогични примери от световното кино, да покажем, че проблемът не е толкова финансов, колкото – според мен – творчески.

Това няма как да стане, ако изобщо не се пише за българските филми...

Д. Д.: Въпреки че един текст повече или по-малко няма да реши проблема, реално да, трябва да се пише и по-важното, трябва да се говори – да има диалог в медиите и както каза Благой, да не се спестяват истините. Да пудрим гангренията рана не е от полза за никого.

Б. Ив.: Именно. Твърде са докачливи родните творци и поради тази причина често диалогът е невъзможен, което пречи най-вече на самото кино.

Имате ли страх да пишете за български филми (от колеги, от приятели, от продуценти)?

Б. Ив.: Заплашвали са ни няколко пъти, но това само доказва, че тези хора нямат самочувствие като творци, нямат увереност в собственото си произведение и затова търсят проблема другаде. Едно ревю в нашия сайт няма да срина боксофиса на никой филм, но може да породи дискусия. Чрез нея може да се стигне и до промяна.

Д. Д.: Има режисьори, които се обиждат и пишат дори в секцията с коментари, но след това ни канят на прожекции, търсят мнението ни. Когато има общуване и можем да си изясним нещата, е страхотно.

Може ли кинокритиката днес да повлияе на творците изобщо? И не само критиката, но и коментиращите потребители?

Д. Д.: Според мен може. Благой ще каже за хората, които са повлияни от коментари на фенове и вследствие на това променят филмите си. Мисля, че масовата култура в интернет определено влияе на творците, особено когато говорим за блокбастъри. Когато говорим за сериозна критика, според мен също може да има ефект. Творците имат шанса да коригират детайли в движение и понякога се получава фантастично.

Б. Ив.: Когато имаш обратна връзка, която казва нещо конкретно и поради тази причина филмът се премонтира или се прави продължение, съобразено с тази обратна връзка, това в 99,9 процента от случаите е мотивирано от бизнес интереси. Нормално е когато правиш един комерсиален продукт. Ако обаче говорим за малко по-лични, арт филми, които искат да стигнат до някаква аудитория, но не непременно да стават зрителски хитове, тогава би било добре авторът да се вслуша в мненията, но не и непременно да взима мерки. Ако направиш пет филма и към всички тях има негативни реакции, значи в теб може би нещо не е наред. Ако обаче обратната връзка е противоречива, тогава става интересно. Изкуството трябва да създава противоречия и авторите трябва да се вслушват в различните мнения, без те да ръководят творчеството им.

Екипът на списание „Кино“ се разграничава от някои мнения и констатации, изложени в текста. Но политиката ни на плурализъм и внимание към различни гледни точки е основание да го публикуваме.

ФИЛМОВИТЕ СЕРИАЛИ

Всекидневен живот сред разкази и истории

■ Иван Стефанов

► *„Да се чудиш, че има глупци, които черпят утешение в изкуството“.*
Жан-Пол Сартр в романа „Погнусата“

Преди известно време в един популярен медицински вестник срещнах интересна публикация, посветена на филмовите сериали¹. Психотерапевтът Ст. Миличин отговаряше на тревожни за изданието въпроси, породени от неограниченото присъствие на турските сериали по нашите телевизионни екрани и свързани с менталното здраве на възрастните хора. Проблемът се оказва в това, че щом сериалите обсебват вниманието на възрастния човек, той започва да живее в „измислен свят, живее живота на героите, не собствения си живот. Губи изцяло личността си. Приема личността на някои от героите и за него започва да не е толкова важно как живеят децата и внуците му или как живее самият той, а по-важно му е това, което се случва в сериала. Приоритетите му стават много изкривени в посока, която е разрушителна, а не градивна. Те стават като наркотик за него. Те са единственото нещо, което му дава смисъл да се събуди сутрин, единственото нещо, което

може да го зарадва или натъжи. И им се отдава изцяло, личността му изчезва – тя просто не съществува в този момент“.

Не бих казал, че това мнение е абсолютно невярно и лишено от съдържание и смисъл. Понататък ще обясня защо мисля така. И все пак чувствам спонтанно желание да се съпротивлявам на подобно радикално отрицание. Най-напред защото и самият аз, вече наистина в напреднала възраст, се поддавам от време на време на силното, ударно в психологическо и естетическо отношение въздействие на един или друг сериал; но все още нямам усещането, че в резултат на това съм достигнал до някаква опасна степен на деградация. И даже сутрин се радвам, когато разбера, че сериалът не е свършил и ще разнообрази и новия ми ден. Същевременно забелязвам, че и днешните деца си имат своята „всекидневна лудост“: телефонните телевизионни игри запълват до забрава цялото им свободно време. Дали те не забравят да учат, дали все още помнят, че всеки ден ходят на училище?

На второ място възражението ми е предизвикано от обстоятелството, че макар днес забележимо да се е обезценило общуването, осъществявано от уста на уста, и да търсим утешение

¹ Миличин Ст. Сериалите „зомбират“ възрастните хора. В. „Доктор“, 25.II.2019, с. 16.

предимно в телевизионните разказвачи, това в никакъв случай не означава, че е изчезнало конструктивното значение на самите разкази във всекидневния ни живот. Героят Рокантен в романа на Жан-Пол Сартр „Погнусата“ прави много актуално обобщение: „Рекох си, че за да прерасне в приключение някоя най-обикновена случка, е необходимо и достатъчно да започнеш да я разказваш. Именно това подвежда хората: човек винаги е разказвач на истории. Чрез тях осмисля всички събития и се стреми да живее живота си, сякаш го разказва“.

Несъмнено и ние непрекъснато изпитваме желание и даже се подвеждаме да живеем и да осмисляме всекидневието си чрез разкази, независимо откъде идват те. Още повече това е типично за възрастните хора, които разполагат с повече свободно време и следователно имат повече поводи за нуждата от неговото осмисляне.

За един реален предразсъдък

Това, че телевизионната комуникация в своята съвкупност от новини, музикални и филмови произведения се приема като активен, всекидневен негативен манипулатор на широката и разнообразна по своя състав аудитория, е отдавна приет масов предразсъдък. И той донякъде е основателен. Това не е изненада в днешните общества, в които всички съсловия и социални групи разполагат с определен излишък от свободно време. Може да се каже, че в света няма нито един човек, който да не се е почувствал поне веднъж измамен от фалшивите телевизионни новини. Но дали подобна вина за измама трябва да се припише без изключение и на самите филмови сериали; дали те наистина водят до пълна забрава своите многобройни всекидневни почитатели и последните наистина ли изпадат в ситуацията на пълна амнезия относно своята индивидуалност? Вярно ли е това, че хората са дотолкова отнесени от серийните филми, че дори са в състояние да забравят напълно своя дълъг жизнен опит и да изгубят напълно своя здрав разум?

Ето как се изправяме пред един много важен въпрос: безспорно телевизията произволно си служи и с фалшиви новини, но дали това ни дава право да обезличим и сведем филмовите

сериали до някаква форма на фалшива, даже откровено противоположна информация? Наистина само „зомбирани“ ли са зрителите, които следват всекидневно безкрайната поредица от телевизионни сериали?

Филмовите сериали като комуникативен акт

Известният канадски изследовател на съвременните електронни медии Маршал Маклуън твърди, че новата „империя“, именно комуникацията, е тази, която създава „правилата, на които с готовност се подчиняваме“. Но дали телевизионната медия създава и правилата, по които се реализира художествената същност на филмовите сериали? В известен смисъл – да!

Денонощното, непрекъснато действие на масовите комуникации има важно следствие за живота на съвременните общества, тъй като тези комуникации разполагат с комплекс от похвати за промяна на масовото поведение и многообразие от възможности за превръщането си в проводници на различен тип псевдоинформация. „Всяка медия – разсъждава Маклуън – застава между нас и реалността и въздейства върху начина ни на възприемане на света“. Основната насока на това въздействие е и по посока на „фабрикуването на съгласие“: „Днес обхватът на „фабрикуване на съгласие“ – пише Диана Димитрова – като социална технология е огромен. Някои изследователи от етични съображения я определят като убеждаваща комуникация. Факт – без убеждение няма съгласие. Социални психолози изследват техниките и методите, водещи до убеждение с цел промяна на поведението и ги квалифицират в няколко категории: конформизъм (социално одобрение), власт и авторитет, принципът на контраста, обвързване и последователност, дефицитност, реципрочност. Други ги определят като приложна комуникация и визират PR технологиите, рекламата, маркетинга, модерната наука „невролингвистично програмиране“, популярно като коучинг или организационна психология. Всичките функционират и се реализират в полето на комуникацията. Всъщност това е една необятна и богата на похвати и цели палитра от комуникации, „фабрикуващи съгласие“².

² Димитрова, Диана. Фабрикуване на съгласие. Как комуникацията става манипулация. София, Холотера, 2017, с.26.

С оглед на тук интересувашата ни тема веднага ще добавя, че в съвременната теория на комуникациите филмовите сериали се тълкуват като съставна част от тази доминираща тенденция към постигане на масово съгласие. Ето едно твърде точно наблюдение на проф. Тодор Петев: „Няма друг разказвач на нашето време, който така да поддържа социалните ценности и норми, както го правят електронните медии. Вероятно духът на приобщаване, властващ в радио и телевизионните игри, телевизионните сериали, възможността да присъстваш на спортни събития, е причина конфликтите да бъдат отразявани на малкия екран като разказ в развитие. Той поражда съпричастност – като поддържа социалната норма, медията поражда съпричастност, съпричастността – съгласие, но предлага всякаква изненада, внушения и образи“³.

Понятно е, че именно потокът на телевизионното зрелище – като типичен пример за „разказ в развитие“, който не познава начало и край и изпълва непрекъснато всичките 24 часа на денонощието и по този начин определя категорично, че настоящето време на нашия живот фактически няма финал и затова всяка телевизионна програма можем да възприемем като едно истинско и безкрайно „сега“. Затова един телевизионен филм може съвсем нормално да има 20, 200, 2000 или даже още много повече серии. Помни ли някой кога започна и кога свърши американският сериал „Дързост и красота“, надхвърлил отдавна 3000 серии?

При филмовите сериали не може да се говори за художествено произведение в традиционния смисъл на думата – тоест за цялостна, монолитна и затворена в себе си творба; последната се разтваря в безкрайния процес на телевизионната комуникация, а самата тази комуникация се разтваря в още по-безкрайния всекидневен процес на жизнения свят на хората. Подобно на романа, телевизионната комуникация разкрива възможности за разказ и приключения със сложно и продължително развитие и това очертава необикновена художествена перспектива пред класическия филмов разказ: забавление без край. Така те-

левизионният разказ се вмества и интегрира в безкрайния комуникативен поток, а последният от своя страна навлиза и фрагментира по свой начин във времето жизнените преживявания на хиляди хора. Затова и от масовото съзнание филмовият сериал не се схваща толкова като типична творба, колкото като интересен и динамичен, непрекъснато възраждащ се комплекс от образи, които се оказват неизчерпаем източник на настроения, намерения и мисли, ценни сами по себе си чрез своята периодичност и непрекъснатост. Във времето, когато в художественото поле най-свободно витае темата за края или смъртта на изкуството, филмовите сериали смело демонстрират своята неунищожимост, привлекателност и всекидневно наличие в реалното време.

Но същевременно всеки сериал след своя терминал веднага бива безмилостно забравен и заменен в телевизионната програма от друг, другият от трети и т.н. По този начин филмовите сериали са едновременно свидетели за епохата на бързата преходност на множество художествени произведения и същевременно всекидневно ни връщат към изобилието от нетрадиционни, съвременни, супермодерни образци, трудно разбираеми, ако към тях се отнесем като към изкуство от гледна точка на класическия смисъл на това понятие. И да подчертая най-главното в случая: класическите художествени норми за художествено произведение се нарушават (преди всичко най-забележимо се битовизират), но това става в името и възможността за многообразна функционална „домашна“ интеграция между телевизионната и филмовата художествена комуникация.

Филмовите сериали обаче не са фалшива информация

Както стана ясно от казаното, съществуването на филмовото изкуство в постмодерните условия на широка и услужлива медийна среда е достатъчно улеснено в своето всекидневно и ежечасно въздействие. То е улеснено дотолкова, доколкото има нови условия за медийно адаптиране към новата и бързо променяща се социокултурна среда. При тази адаптация филмовите сериали придобиват по-големи възможности да увеличат своята комуникатив-

³ Петев, Тодор. „Комуникационната спирала“. София, Аскони, 2008, с. 216.

на сила, конкретно въздействие и по-широко пространствено присъствие в структурите на обществото – в пълно съгласие с прочутата теза на Маклуън „средството е съобщението“.

Но тази теза на канадския социолог няма абсолютно, а само относително значение по отношение на присъствието на изкуството в света на медиите. Защото въпреки всички адаптации, в случая филмовите сериали, имат своето уникално значение само дотолкова, доколкото запазват своя характер на съвременно художествено явление. „Телевизията е насочена – пише Огнян Сапарев – към най-масовия потребител на културни блага и затова не иска да прекалява с трудни предавания, предназначени за тесен кръг специално подготвена публика (макар че тъкмо там е нейният шанс, който се нарича културен плурализъм). По-голямата част от нейните програми извън информацията са или развлекателни, или дидактични; и двата случая, обикновено тясно свързани, не стимулират идейно-художественото новаторство. Нещо повече – тъкмо телевизията наследява булевардните (паралитературни) традиции. Неслучайно най-популярните тв сериали се подхранват от класическа булевардна литература или от съвременен материал с подобни художествени показатели. От друга страна обаче сериалът може да използва вече усвоения от публиката опит на по-високите образци (на това впрочем се дължеше и успехът на сериала „17 мига от пролетта“)“⁴.

За щастие в своето крайно ускорено над стогодишно развитие „седмото изкуство“ е развило толкова богата система от специфични изразни средства, че даже и когато се адаптира към новите по-благоприятни в комуникативно отношение телевизионни условия, то е принудено да прави нова комбинация или нов естетически пъзел, да открива, че не му липсват възможности за свободен израз и за постигането на повече или по-малко пълноценна художествена реализация дори и чрез банални, познати и широко използвани елементи на филмовия език. Като доказателство ще добавя и една друга, като че ли съществена от пръв поглед прилика (а в действителност пълна про-

тивоположност!) между телевизионната комуникация и филмовите сериали. В цитираната вече книга „Фабрикуване на съгласие“ е казано съвсем ясно: „Манипулацията е процес с висока проводимост. Той се осъществява по всички направления на човешкото общуване: междуличностно, групово, национално, международно. Манипулацията „модифицира представи и нагласи у хората, за да ги тласне към определен тип поведение. Тя пренебрегва разума на човека и атакува директно света на неговите емоции и подсъзнание“⁵.

Да, всяка манипулация засяга силно в емоционално отношение публиката, като не щади и нейното спонтанно подсъзнателно възприятие. Но както видяхме от цитираното в началото на текста мнение на професионалния психотерапевт, същото въздействие – могъщо моментно емоционално заразяване на съзнанието на реципиента – е характерно и при възприятието на филмовия сериал: възрастните хора губят личността си и „приоритетите им стават много изкривени в посока, която е разрушителна, а не градивна“. Тази посока на мислене даже се задълбочава още повече, когато се задава контра въпрос: защо няма съпротива от страна на възрастната публика към ниското художествено равнище на сериалите, към пошлото от гледната точка на всяко изкуство? И следва отговор: „Като интелектуална или художествена стойност сериалът няма значение за тях. Те търсят отдушник, а не развитие. В смисъл нещо да научат, да се усъвършенстват, да се променят те самите и да станат по-добри. Осъзнават, че са в един краен етап от живота си и мислят, че нищо повече не им трябва да учат. А това е твърде невярно и много тъжно, защото самоогравват личността си“.

Съвсем определено мисля, че да се характеризира въздействието на филмовите сериали като „самоогравване“ или като „наркотик“ означава да не се осъзнава качествената специфика на този особен вид средно съвременно изкуство. В случая факт е, че телевизионните новини са форма на информация и имат един начин на въздействие, а филмовите сериали все пак приемаме като вид изкуство; а още старият Аристотел намери за нужно да ни предупреди,

⁴ Сапарев, О. Критически илюзии, т. 2, София, „Захарий Стоянов“, 2011, с. 379.

⁵ Цит. книга „Фабрикуване на съгласие“, с. 45.

че театралната драма извежда публиката до състояние на катарзис, на духовно очистване и психологическо освобождаване от низкото състояние на страх и състрадание към трагичните герои. Но ето, оказва се, че някакъв подобен момент в художественото въздействие на филмовите сериали може да не се отчита, даже може да се каже, че изобщо го няма. Затова ще се отнеса с разбиране и уважение към факта, че силното, стигащо понякога до полуда въздействие на сериалите става проблем и за културно, литературно и естетически компетентни филмови критици. Утвърденият литературен и филмов критик Огнян Сапарев споделя нещо достатъчно любопитно: „Пропускането на нашумял телевизионен сериал е фатален автогол в културната репутация. Когато една моя леля разбра, че не съм гледал няколко серии от „Богат, беден“, поклати съжалително-укорно глава и рече: „Че ти за какво живееш?!“. Какво можех да отговоря?“⁶. Сапарев неочаквано е изправен пред труден въпрос, защото отговорът открива огромна дистанция между две възможни и достатъчно отдалечени крайности. От една страна елементарен отговор може да се даде от гледна точка на здравия разум, изразен най-добре в думите на една популярна сръбска песен: „втори живот нема, душо, сега да живеем!“; но в другия краен, интелектуален вариант въпросът би означавал и нещо далеч по-сериозно: като си такъв издигнат ценител, защо нямаш елементарен интерес и усет за разкази в развитие, които обясняват и се намесват в обикновения всекидневен живот? Без да иска, изцяло спонтанно, любимата леля е забелязала нещо твърде важно – конкретният филмов сериал се е намесил трайно и дълбоко в нейния вътрешен, съзнателен живот, актуализирал е по някакъв начин търсенето или откриването, или даже липсата на някакъв негов по-дълбок, скрит смисъл. Затова сега няма да пренебрегна констатираната разлика: как актуалната информация и филмовите образи засягат жизнения свят на публиката?

Посредническата роля на жизнения опит

Наистина като „разказ в развитие“ се разкрива и филмовият сериал, и футболният мач. Те много силно ни приобщават към актуалното

състояние, към това, което става „тук и сега“, защото имат силата на реално или имажинерно събитие – благодарение на субективното ни възображение те „стават“ буквално пред очите ни. Но процесът на самото събитийно „ставане“ не трябва да скрива от нас съществената разлика между чистия комуникативен и специфичния художествен артефакт. Разликата отдавна много точно е обобщил Валтер Бенямин. Той открива, че между художествените форми и комуникативните форми съществува и скрит, но постоянен антагонизъм: исторически погледнато, между различните форми на съобщаване съществува конкуренция. Всъщност този извод е резултат от негови наблюдения върху всекидневната преса, тъй като тя е първоначално най-силният комуникативен фактор за всекидневно утвърждаване на принципите на развития капитализъм и неговия присъщ ежедневен живот. В основата на посочената конкуренция е дълбоко различната същностна целенасоченост на двете различни форми на съобщение. В. Бенямин много точно разкрива в какво се състои тя: „Ако пресата си поставяше за задача читателят да си присвои нейните информации като част от собствения опит, тя не би постигнала целта си. Но намерението ѝ е свършено обратното и тя го реализира. Пресата се стреми да изолира събитията от онази сфера, в която те биха могли да засегнат опита на читателя. Основните принципи на журналистическата информация (новост, краткост, разбираемост и преди всичко несвързаност на отделните новини помежду им) допринасят не по-малко за успеха на това намерение, отколкото архитектурата на страницата и езиковия стил“⁷.

Обаче според Бенямин въпросът не е само в това, че чрез всекидневните новини нараства изолираността и отчуждеността на читателя на вестника от външната социална среда и от самия себе си, но че това води и до нещо като „упадък на личния опит“: „В замяната на по-старото предаване на вести с информацията, на информацията със сензацийата, се отразява засилващият се упадък на опита. От друга страна всички те противостоят на разказа, който е една от най-старите форми на съобщаване.

⁶ Пак там, с. 373

⁷ Бенямин, Валтер. Озарения. София, КХ, 2000, с. 179.

Разказът не се стреми да представи чистото „в себе си“ на случилото се (както прави информацията); той го потапя в живота на разказвача, за да го разкрие на слушателя като опит. Така в него се запечатва следата на разказвачия, както върху глинената делва се запечатва следата от ръката на грънчаря⁸.

Както става ясно, В. Бенямин вижда същественото и дори антагонистично противоречие между масовата и художествената комуникация в специфичната активна или обратно – крайно ограничена вътрешна посредническа функция на жизнения опит на човека и хората в самите комуникативни процеси. Според него реалният опит на човека е резултат от традицията на колективния и частния живот. Той се създава не толкова от отделни, строго фиксирани в паметта дадености, спомени, картини и представи за събития, колкото от натрупани и често неосъзнати, събрани стихийно и подсъзнателно в паметта данни. Един пълноценно преживяван човешки живот включва не само собствения, но предполага и непрекъснато допиране и смесване с чуждия опит. Склонен съм да добавя: в известен смисъл може да се каже, че човекът е човек, доколкото е способен да взаимодейства и обменя опит с другите хора. За съжаление днес личността е така отчуждена, че не винаги има възможност да обменя непосредствено информация с други живи хора и често ги търси или непосредствено открива в техни подобия, показвани и на телевизионния екран. Последният случай трябва да се разглежда като типична форма на улеснение на всекидневния живот. Известният социолог Карл Манхайм прави великолепно наблюдение: „Способността понякога да постига известна дистанция от собствената си ситуация и от света е една от онези присъщи за човека черти, които го правят наистина човешко същество. Човек, за когото освен непосредствената ситуация не съществува нищо друго, не е напълно човек“⁹. Това състояние, когато човешкият индивид има реална потребност „да скъса“ всички „връзки с живота и със случайностите на своето съществуване“, Манхайм нарича „екстаз“ и сле-

дователно не трябва да се изненадваме, че много пъти или най-често днешният реципиент го търси и открива най-лесно във филмовите сериали. Състоянието на екстаз (силно повишеното емоционално скъсване на връзката с външния свят посредством идентифициране с героите от филмовия сериал!) не бих оприличил директно с катарзиса на Аристотел, но то, както видяхме, достига и засяга личните мотиви за продължаване или прекъсване на живота в сивото всекидневие. То е форма не на забора на своята личност, а на друго, ново мислене за самия себе си. Юрий Лотман великолепно забелязва уникалното значение на подобен „екстаз“: „Ако съобщим на читателката N, че някаква жена на име Ана Каренина се е хвърлила под влака поради нещастна любов и тя, вместо да приобщи в паметта си това съобщение към вече съществуващите, заключи: „Ана Каренина – това съм аз“ и преразгледа своето разбиране за себе си, отношенията си с някакви хора, а често и своето поведение, става очевидно, че тя използва текста на романа не като съобщение, еднотипно с всички останали, а като някакъв код в процеса на общуване със самата себе си“¹⁰. Логично е да допуснем, че подобно внушение, предизвикващо състояние на екстаз, но постигнато с други художествени средства и художествена сила, реципиентът изпитва и от филмовия сериал, създаден по едноименния роман. Така достигаме до принципното положение, че личността на реципиента не се отдава на пълна самозабрава, не изчезва, а точно обратно, тя продължава да съществува активно. Имагинерният свят на филмовите художествени образи предизвиква спонтанно едно голямо кълбо от спомени, желания и асоциации, които водят и до ново общуване със самия себе си и това има и своето позитивно, градивно за личността значение. Филмовите сериали не само ни показват реалността на външния свят, но и възможността за промяна в нагласите, представите, действията на реципиента.

Към покана за мисловен експеримент

От всичко казано дотук е ясно, че филмовият сериал се извява като пълната противоположност на въздействие на истинските и на

⁸ Бенямин, В. Пак там, с.179.

⁹ Манхайм, Карл. „Студии по социология на културата“. София, „Златорог“, 2002, с. 337.

¹⁰ Лотман, Юрий. Култура и информация. София, „Наука и изкуство“, 1972, с. 86-87.

фалшивите новини. Както много точно посочва Ю. Лотман, същността на художественото съобщение се състои в това, че то сътворява „принципно ново равнище на действителността, различаващо се от нея с рязко увеличаване на свободата“. Защото в случая илюзорният филмов художествен свят освобождава човека от „робството на действителността“ и му дава възможност да насочи своя поглед и навън, и навътре в себе си и с помощта на художественото произведение, на своята памет и на своето въображение да си изгради друг, нов, имажинерен, но по-верен образ за самия себе си, да се приближи по-плътнo до своята идентичност. Или още по-точно казано: „Свободата всеки път се явява презумпция, определена от правилата на света, в който ни въвежда произведението. Гениалното свойство на изкуството е всъщност мисленият експеримент, позволяващ ни да проверим недосегаемостта на едни или други структури на битието. Тъкмо това е определящото в отношението на изкуството към действителността“¹¹.

Считам за необходимо да добавя следната по-свободна интерпретация на основната мисъл на Ю. Лотман. А именно: специфичното свойство на филмовия сериал се състои в това, че той дава възможност на хиляди хора да си позволят истински мисловен експеримент, чрез който могат да засегнат и осмислят по определен, винаги друг начин своята наложена отвън и недосегаема с други средства структура на всекидневното съществуване. Тъкмо това прави домакинята, която всеки ден намира начин да си осигури свободно време за поредния любим сериал. Следователно преди да се вместят в сферата на естетиката, сериалите се вместват в границите на самото всекидневие. Там, чрез непринуденото предизвикване на състоянията не само на индивидуален, но и на групов, колективен екстаз, те имат своето незаменимо място и присъствие.

Имагинерното потъване в масовите мечти за нов жизнен свят

Потънал в своите дребни житейски грижи, човекът от всекидневието започва да не забеляз-

ва, че съществува. Това се дължи на обстоятелството, че всекидневният живот е изграден от стереотипи, които го рационализират, но същевременно го формализират и лишават от емоционални върхове и от по-съществен смисъл. Всичко това води до деструктивната за жизнения свят на обикновения човек всекидневна скука, от която трудно се намира спасение. Но както много точно забелязва В. Бенямин, тъкмо скуката може да стане и апогея на духовното. В „Митът за Сизиф“ Алберт Камю много точно е схванал тази схематична същност на всекидневието: „Случва се декорите да се сгромолясат. Ставане, трамвай, четири часа работа, вечеря, сън и понеделник, вторник, сряда, четвъртък, петък и събота все в същия ритъм, по този път се върви лесно в повечето време. Само че един ден избликва първото „защо“ и всичко започва в тази умора, примесена с учудване. „Започва“ – това е важно. Умората е краят на действията на един машинален живот, но тя открива в същото време раздвижването на съзнанието“¹².

Какво по-точно означава „раздвижването на съзнанието“? Много неща, но тук ще засегна само това, което се отнася до разглежданата тема. Защото сериалите са едно особено силно и масово желано средство за сгромолясване на декорите на всекидневието.

Наблюдателният социолог Карл Манхайм точно забелязва, че в епохата на модерността в културата се развиват нови процеси, според които нещата следва да се изобразяват така, както изглеждат в контекста на всекидневната дейност на човека. Съществената промяна е в насоченост към интернализирането на личността, в изместването на акцента по посока на изживяването на всекидневието като „реално“. Като резултат имаме не атрофия на личния опит, а неговото обновяване по пътя на вътрешния мисловен експеримент. Широката популяризация на филмовите сериали свидетелства за преориентацията на мисловността сред масите по посока на обособяването на безкрайния, сглобен от отделни серии филм като нова, друга област за формиране на личния човешки опит. Могъщото развитие на филмовата индустрия произтича от силния напор на една нова масова публика към филмовия разказ в разви-

¹¹ Лотман, Ю. Култура и взрив. София, 1998, с. 173.

¹² Камю, А. Лято. Варна, 1979 г., с. 164.

тие, към продължителното във времето филмово зрелище и към филмово развлечение. Филмовите сериали се превръщат в нова, неотделима от всекидневното съществуване културна среда. Благодарение на домашния екран е налице безкрайната и безцеремонна размяна на впечатления, образи, усещания и преживявания. Те предизвикват – във времевите паузи между отделните филмови серии – активно интерсубективно общуване, което представлява съгласие или сблъсък между разнообразни индивидуални възприятия и групови дискурси, които вече не са чисто и само естетически, а се разполагат на границите на всекидневния живот.

Нарушаване на границите между реално и имагинерно

В днешното едновременно силно банализирано и силно индивидуализирано всекидневие всеки индивид се преориентира, разглежда се като независим, иска да бъде нещо като напълно свободен център на свой уникален, собствен космос. Затова излизането от „машиналното всекидневие“ и развитието на „раздвиженото съзнание“ сега е активен и непрекъснато продължаващ не само индивидуален, но и обединен, общоприсъщ социокултурен процес, в който, нека веднага пак повторя, определено едно от централните места заемат именно филмовите сериали. Това не е случайно: те имат това предимство, че отсега нататък културната практика започва – чрез телевизионния екран – като привлекателно самотно лично съзерцание, но след това става прерогатив на общността, на спонтанно формираната група/общност именно в паузите между отделните филмови серии. Тъкмо поради това сериалите репрезентират културата на присъствието, на участието, а не на изключването, на усамотяването, което е типично за литературния роман. В. Бенямин с рядка проникателност забелязва типичната културна характеристика на романното начало, което всъщност поражда „разказа в развитие“, който киното и телевизионните сериали така успешно „откраднаха“ в полза на своята нова масова естетика. „Рожденото място на романа е индивидът, който в своята самота вече не е в състояние да изкаже чрез примери най-важ-

ните си стремления, сам останал несъветван и неспособен да съветва. Да се пише роман ще рече в представянето на човешкия живот несъизмеримото да бъде доведено до предел. Пребивайки посред жизнената пълнота и чрез представянето на тази пълнота романът разкрива дълбоката дезориентираност на живота Първата голяма книга от жанра, „Дон Кихот“, сочи недвусмислено как величието на духа, смелостта, пожертвователността на един от най-благородните – тъкмо Дон Кихот – са качества, лишени от ориентация, които не крият в себе си и най-малката искрица от мъдрост“¹³. Няма никакво съмнение, че развитието на новата масова естетика на телевизионния филм е в пълен синхрон със социокултурната тенденция към формиране на нов „жизнен свят“, в който и чрез който съвременният човек иска да се освободи от това да мисли за себе си само от гледна точка на своето място в социалната йерархия като представител на определена социална категория; той повече и най-горещо желае да бъде признат за личност, равна на другите. Тоест той се ласкае и мечтае да гледа на себе си и на другите от чисто екзистенциална, чисто човешка гледна точка. К. Манхайм посочва: „В тази култура индивидът се стреми да бъде „себе си“, това, което е, а не маскиран с костюма, наложен от социалния му статус. Тук се крие и величието, което модерният индивид може да постигне – неудовлетвореност от социално детерминираното отношение към него. Все пак той трябва да плати за това – най-вече със загубата на усещането за сигурност, което единствено отчетливо дефинираният статус може да даде“¹⁴.

Но загубата на „усещането за сигурност“ бързо се осъзнава чрез телевизионния филм като определено общо естетическо състояние и общо чувство и оттук следва пораждането на спонтанни групови/общностни обединения на основата на желанията, на мечтите, на очакванията за по-справедлив или за друг, преди всичко по-щастлив живот. Индивидуално скучаещите телевизионни зрители в свободния до крайности хоризонт на своя частен, личен жизнен свят стават масова публика от колективни мечтате-

¹³ Бенямин, В. Озарения, с. 365-366.

¹⁴ Манхайм, К. Цит. съчинение, с. 344.

ли. И примерно започват да носят еднакви черни тениски с изненадващи надписи като „Системата ни убива!“...

По този начин се достига до върховните ситуации, при които даден сериал успява да „взриви“ всекидневния живот. Ние преживяхме подобна ситуация преди години, когато единствената тогава у нас национална телевизия представи серийния филм „Капитан Петко войвода“. Чрез този филм в българските къщи влезе Капитан Петко такъв, какъвто е бил в действителност: герой и верен защитник на българите от Родопите и Тракия, смел и безстрашен, умен и дипломатичен, но същевременно справедлив и безкрайно човечен. „Той едновременно уязви и възвиси нашата патриотична гордост, предизвиквайки по този начин у всеки един от нас дискусия за националния характер, като същевременно предложи достатъчно позитивен пример за нейното оптимистично – и лесно – разрешаване“¹⁵. Масовата публика, безкрайно възвишена и вдъхновена от сериала, сама възвиши и издигна Капитан Петко, дотогава потулен от официалната историография и пропаганда като уж верен шпионин на руския цар, на високия пиедестал на историкомитологичен пример и идеал. Това отношение съвсем точно и спонтанно се пренесе и върху изпълнението на актьора Васил Михайлов, посрещан в градове и села на Южна България на кон като жив символ на историческия герой. Така на основата на един сериен телевизионен филм, основан на силната писателска интенция на Николай Хайтов и чудесно разпозната и осъществена от един забележителен актьор, нашата публика достигна и реално преживя мига на новото всекидневие, в което най-грандиозните събития в нашия живот се случват във виртуална, символна, имагинерна, в случая – филмова форма. Наистина забележителен пример на филмово телевизионно събитие, при което постигнатият и реално преживян от масовата публика културен „взрив“ става в настоящето, въпреки че темата и героят се отнасят до исторически отминало време. Резултатът включва, освен всичко друго, и постигната в обществото социокултурна справедливост: днес Капитан Петко войвода намери своя скулптурен образ

между националните герои в алеите на Борисовата градина...

Заклучение

Надявам се да стана ясно, че съвременните хора с присъщия им жизнен свят при днешните условия неслучайно, а по необходимост свободно търсят подкрепа в разкази и истории, които най-често и най-лесно всекидневно се откриват в новите електронни телевизионни средства. Още Хегел точно отбелязва, че „обикновеният живот няма опора в себе си, щом се променят кулисите“. Както видяхме, това със сгромолясването на кулисите сега се случва във всички мигове, при които ежедневието изправя човека и хората пред въпроса „за какво живеем?“, тоест за смисъла на живота. Оказва се, че понятията живот и смисъл не винаги, а много, много рядко автоматично съвпадат; напротив, днес те са разделени и в непрекъснатия поток на времето ту се приближават, ту заплашително се отдалечават едно от друго. Затова центърът на всеки разказ, в това число и в разказите и историите на филмовите сериали, е преодоляването на пропастта между живот и смисъл при внезапно и бързо променящите се условия на социалната среда. Различните филмови сериали издигат в различна степен хоризонта на частния живот на индивидите, като се стремят да стабилизират идеалното, целенасоченото, смисловото начало в техния жизнен свят.

С тези изречения бих завършил своето изложение, ако не оставаше един последен неизяснен въпрос. А именно: оказва се, че материалът, който ми даде повод за разискване на темата, е предизвикан от нашествието на турските сериали в нашите телевизионни програми; тоест тъкмо те тласкат в глуха и лишена от всякаво съдържание насока филмовите възприятия на възрастните хора и на жените от средната възрастова група, на публиката изобщо. Затова накрая се налага да разгледам накратко и този въпрос. Веднага ще кажа – не мисля, че само турските сериали единствено имат заслуга за „осапуняване“ психиката на възрастните хора, пък и на телевизионната публика като цяло. На лице е по-сложно социокултурно явление.

По исторически причини, свързани с турското робство, сериалите, идващи от съседната стра-

¹⁵ Сапарев, О. Критически илюзии, том 2, с. 536.

на, имат и досега убедени противници сред широката публика. Наскоро по своята телевизия Слави Трифонов се пошегува, че сигурно трябва да изминат още 500 години, за да може от културно-естетически критерии да се регулира и оцени присъствието на тези сериали по различните български телевизионни канали. Намирам за справедливо това мнение – то е разумна реакция срещу това, че е налице истинско безкритично нашествие на вносна масова култура у нас през последните десет години. Разбира се, има забележителни постижения на турската културна индустрия, между които ще спомена трагичната семейна история, разказана художествено убедително в „Листопад“; талантливо е разкрита драмата в съвременното буржоазно семейство и по-точно неговото разпадане в „Забраненият плод“; буря от дълбоки преживявания сред масовата телевизионна публика предизвика мелодрамата „Перла“. Но и добрите примери за художествено съвършенство не могат да премахнат критичното настроение на определена част от публиката. При това тези настроения в редица отношения оправдано се подсилват от историческите сериали за епохата на Сюлейман Великолепни, които събудиха стари и доста забравени стереотипи.

Същевременно разкриването от турските сериали на всекидневните събития и преживявания на обикновените хора в мегаполиса Истанбул, фрапантното разминаване между техните желания за добър живот и техните чести и трудно преодолими страдания и неудачи, непреодолимите противоречия между бедни и богати, между приятели и съседи, между родители и деца, между честните хора и опасните и жестоки престъпници дадоха тласък в друга насока на общите филмови впечатления на голяма част от публиката. Любов, сълзи, страдания, изневери, много наранени обикновени хора. Освен това тези днешни турци още толерират и искат да спасят патриархалното семейство, пият кафе, чай и лимонада, в неделя ядат баня, събуват си обувките при влизане в чужда къща и имат още ред моменти в поведението, по което много приличат на нас. Или в последна сметка, наложи се и друга гледна точка към обикновените хора от съседната страна – ока-

заха се хора като нас... Така сериалите вкарват понятието „поробител“, неизтриваемо от националната ни история, в иконографията и плурализма на консумативното общество.

Спорът между тези две гледни точки няма скоро да се успокои – ако изобщо е възможна такава перспектива. Но той показва безспорно, че тези сериали съвсем не водят към „трета глуха“ линия...

Социално-аналитичната тенденция в СЪВРЕМЕННОТО БЪЛГАРСКО КИНО

■ Елиза Млаженова

► Все по-категорично български филми печелят множество награди не само от националните, но и от авторитетни международни кинофестивали. Повечето от тях оформят една мрачна социално-аналитична тенденция, предизвикваща противоречиви реакции. Въпросът е как и до каква степен те успяват да отразят, преобразят с художествени средства и да осмислят заобикалящата ни действителност. Дали са продукт на самоцелната екзотика на бедността, характерна за източноевропейските кинематографии, за да предизвикат международно (фестивално) съчувствие, или има естествени вътрешни подбуди за появата им. За да си отговорим на тези въпроси, е важно да установим кой се припознава в социално-аналитичните ни филми, какво и на кого говорят те, как се възприемат, защо са това, което са.

Проблемът за идентичността в националното кино

Теоретиците все още не са стигнали до консенсус относно термина национално кино. По дефиниция то се приема като продукт на националната кинематография или с други думи – филмите, произведени в дадена държава. От друга страна обаче, както твърди американският кино изследовател Ендрю Хигсън, „нацио-

налното“ може да се търси на различни равнища, като се анализира например филмовото разпространение или пък в отделния филмов текст се откриват маркери на племенното, етническото, народностното. Канадецът Питър Морис изброява четири критерия, според които кинокритиката „признава“ един филм за национален: сюжет, фокусиран върху социалната действителност на определена страна; реалистичен стил; естетика, подчинена на законите на изкуството, а не на принципите на развлечението; и послание, съзвучно с висока морална цел. Това твърдение затваря киното в ролята му единствено да конструира идентичности, както твърди кинокритикът Ингеборг Братоева-Даракчиева. То изключва развлекателната функция на филмите, не се съобразява с нагласите на масовата аудитория и в този смисъл е по-скоро реакция срещу глобализацията, отколкото отчитане на реалностите¹. Хигсън също е на мнение, че националното кино не може да е свързано само с неговите арт форми. То е опит за уникална идентификация и създаване на набор от смисли, но се използва и като стратегия за културна и икономическа съпроти-

¹ Братоева, Ингеборг. Новото кино и проблемът за принадлежността. Из „Киното в процеса на глобализация“. Изд. „Валентин Траянов“, 2003, стр. 71-72.

ва срещу холивудската доминация². Откъдето естествено следва и крайността в позиции като тази на Морис.

По принцип „за да бъде националното кино популярно, то трябва да бъде също и интернационално по своя обхват. Т.е. трябва да достигне международния (холивудски) стандарт“, което от своя страна означава силно индивидуализирани филми и романтични шаблони, осигуряващи сложна серия от идентификации на личностно ниво, независимо от националността, класата и пола. Холивуд като културен хегемон отдавна е въвел определени модели, запълващи глобалната ниша, и всеки опит за създаване на популярен филм (такъв, който да достига широка публика и да бъде лесно достъпен и разбираем) неминуемо опира до тяхното подражание и загуба на автентичност. В този смисъл „арт кино“, „култура“, „качество“ и „национална идентичност“ се обединяват исторически, за да се противопоставят на холивудската развлекателна индустрия, като формират специфична национална икономическа система за подкрепа и защита на родното производство. Теоретикът Пол Уилмън също отчита сериозността на проблема между националното и интернационалното. За да се защити от чуждите модели, според него киното се обединява около определена политическа идеология и културна традиция, т.е. влиза в наложен от дадена национална власт курс, който цели запазването на определена географска област и народ. При този вариант то отразява националната идентичност или изградената от дадена държава митология, но тя се различава от националната специфика. Спецификата е нещо, маркирано от настоящето и неангажирано с предписаните норми. Това, че австралийците са настроени негативно спрямо бежанците например, Уилмън нарича специфика, тя излиза извън търсенията и дебатите на националната идентичност. Затова кино, насочено към националната специфика, е антинационалистично по същността си, тъй като в противен случай би било невъзможно да се ангажира със сложните, многопластови напре-

жения, които характеризират и оформят социалните и културни конфигурации³. Кое то води до ироничното заключение, че критичното кино, занимаващо се активно със специфична социално-културна проблематика, неминуемо е маргинално и зависимо: от една страна заради доминиращите вносни продукции, и от друга – заради международно ориентираното кино, което се опитва да критикува и замести. Със своя парадоксален извод Уилмън отново ни повежда към заключението на Морис – маргиналността и зависимостта са единствената форма на националното кино, която е възможна. Критичната дистанция е факторът за разбирането на действителността. За да се осмисли конкретната национална реалност, е необходим задълбочен и отстранен поглед към нея, реалистичен стил на репрезентацията и морално ангажирани теми, макар това да не изключва възможността за развлечение.

Тъй като все повече нарастват международните копродукции, транснационалните форми на подкрепа и разнородните етнически влияния, Хигсън предлага вътрешни критерии за определянето на националното кино, а именно връзката му с вече съществуващата политическа, икономическа и културна идентичност. Тя се изследва, като се обръща внимание на представения национален герой, доминиращите теми, традициите и начинът на разказване, връзката с други изкуства, представения светоглед и чувствителност, стила на визуалното изпълнение и т.н. Това, върху което акцентират изследователите в този случай, е субективността, дозата фантазъм и желание при оформянето на колективното, на т.нар. културна идентичност. Според теоретика Стюарт Хол тя не е нещо универсално, зададено веднъж и завинаги⁴, а нещо, което постоянно се достига и не стои извън репрезентацията. Киното не е второстепенно огледало, отразяващо вече съществуващото. То ни устройва като нови видове субекти и ни помага да открием кои сме, разкривайки различни части от нас. Не би могло да обхване цялата плуралистична и разно-

² Higson, Andrew. The concept of national cinema. Screen, Volume 30, Issue 4, Autumn 1989, pages 36–47, <https://doi.org/10.1093/screen/30.4.36> Published on 01 October 1989.

³ Willemen, Paul. The National Revisited. Article from “Theorizing National Cinema”. Bfi Publishing 2006, pages 29-43.

⁴ Hall, Stuart. Cultural identity and cinematic representation. Framework: The Journal of Cinema and Media No. 36 (1989), pages 68-81.

родна културна структура с вътрешните ѝ противоречия и напрежения, определяйки я като стабилна обща идентичност, затова често представя интересите на дадена група хора като национални, създавайки, според политолога Бенедикт Андерсън, „въобразена общност на държавата“. В основополагащото си изследване „От Калигари към Хитлер“ Зигфрид Кракауер например открива основни и често повтарящи се филмови мотиви, които му позволяват не само да проследи голямата тема в сърцето на междувоенното немско колективно съзнание – залитането по авторитаризма, но и да идентифицира вкусовете и опасенията на средната класа, наложени като национални. Ноел Бърч от друга страна в японското кино вижда нацията, конструкт не на дадена буржоазия, а на кинематографичен дискурс. В различни периоди доминиращото глобално влияние на Институционалния метод за репрезентация (ИМР)⁵ отстъпва пред японския презентационизъм. Социално-аналитичното ни кино ясно илюстрира теорията. То е част от общия брой филми, произведени в България (макар понякога в копродукция) и е ориентирано към социално-културната обстановка в страната. Не търси популярност, копирайки комерсиалните холивудски модели или разкривайки традиционно наложените национални маркери. Неговата цел е националната специфика – изследване на действителността такава, каквато е в настоящето. То разказва реални истории и конструира идентичности на базата на определена перспектива. В случая – тази на режисьорите, които се оказват медиатори между действителността и филмовия продукт. Режисьорите са представители на средната класа, заплашени да изпаднат по-надолу заради несигурната среда, проядена от корупция, безработица и забавен икономически растеж. В същото време са и творци, които живеят в постоянен професионален риск поради слабото и непостоянно финансиране на културата. Техните тревоги са

основните мотиви, които откриваме и във филмите. Затова конструираната идентичност е на сравнително бедни маргинални герои, изправени пред трудностите на съвременния живот, предимно нещастни и трудно откриващи оптимизъм в безизходицата. Това е идентичност сама по себе си в криза, в постоянно търсене на нещо стабилно. Методът на репрезентация също се откроява от типичните холивудски модели – търси се силен реализъм и артистична изчистеност като контрапункт на сантименталната блудкавост или идеологически натоварения дискурс. Но за разлика от крайното становище на Морис, това не е самоцел – ако установеният модел е подходящ за целта на разказването и работи успешно. Всичко това индикира опит за отстояване на независимост на филмовите творци и техните решения и разкрива мисли и послания, които иначе биха липсвали в киноисторията ни и които са нужни за ориентирането ни в света. Те ни помагат да открием в себе си черти, за които не сме подозирали, и създават онова маргинално кино, което, както Уилмън твърди, е единственото възможно национално кино.

Рецепцията по света и у нас

През 40-те години на XX век съвременното кино се идентифицира основно с процесите в Холивуд и някои западноевропейски страни. Впоследствие обаче в търсене на различен опит интересът към регионалните кинематографии постепенно нараства и днес на международната сцена осезаемо присъства и българското кино. Освен фестивални награди, наши филми получават и критически отзиви в чуждестранни издания. Така на страниците на американското списание „Variety“ и в престижния европейски сайт „Cineuropa“, където редовно се публикуват кинорецензии, българските социално-аналитични филми получават международна оценка. Няколко неща правят впечатление: аналогията, която критиците откриват между българското и румънското кино; изграденият стереотип за страните от Източна Европа като западнали и корумпирани постсоциалистически държави; но и положителното оценностяване на чисто кинематографичните им постижения и универсалността на някои от посланията им.

⁵ Institutional Mode of Representation/IMR – метод на репрезентация, обозначаващ редица възможности и ограничения в организацията на картините и звука в игралните филми и важен за семиотичното изследване на киното като класически холивудски текст. Повече информация на: https://en.wikipedia.org/wiki/Institutional_mode_of_representation.

„Границата между България и Румъния изглежда по-размита след „Подслон“⁶ – пише списание „Variety“ за дебюта на Драгомир Шолев, който според автора на статията Джей Уайсбърг може да намери място само по някои малки фестивали заради умишлената си арт насоченост и твърде насилението трикове на камерата. „Светът – или поне българският свят – е потопен в депресия, корупция и мизантропия. Любовта не съществува, дори и по случайност. Това е посланието на дебюта на Ралица Петрова „Безбог“, филм, който стига до крайност в това да напъха в лицето на зрителя нещастieto на живота в посткомунистическия свят, където нищо не се е променило“⁷, пише Уайсбърг няколко години по-късно. По повод същия филм немското издание „Neue Zürcher Zeitung“ отбелязва: „Петрова показва една постсъветска тъжовност, от която са изтрети всички цветове на живота“, като допълва: „Опустошените души, занемареното общество и отчаяният опит да се намери спасение във вярата непрестанно попадат във фокуса на киното в страните от бившия Източен блок. И е много тъжно, че невероятната жизненост на филмовата сцена в Източна Европа се дължи не на последно място и на социалния упадък, който те описват“⁸. „Филмът може да не се радва на дълго турне по филмовите фестивали или да не получи голямо признание сред критиците, – коментират филма „Прасето“ от „Cineuropa“ – но ако бъде показан в училищата както на ученици, така и на учители, той може наистина да доведе до промяна. И освен езика няма нищо напълно българско в историята, което означава, че може да послужи навсякъде в Югоизточна Европа, регион, който рядко успява да се справи с тормоза по правилния начин“⁹. Тези твърдения определено насочват мисълта към опита за самоекзоти-

зиране на българското кино, към стремежа му да представи една клиширана, съвпадаща с европейския стереотип за „постсъветската“ картина на действителността ни, която да донесе желаната фестивална награда. Картина, която разчита по-скоро на съчувствието на зрителя към въпросите, с които се ангажира, отколкото на реалните си качества. Както казва кинокритикът Ингеборг Братоева-Даракчиева по повод румънската нова вълна, характеризираща се с подобна материална ограниченост, проста драматургия и маргинални герои: „Стига източноевропейската маргиналност да е на преден план, западните критици могат да толерират дори крайности“¹⁰.

В същото време се появяват и позитивни мнения: „Източни пиеси“ е „откровен, майсторски размисъл над търсенето на духовни и физически връзки“¹¹. „Вторият най-популярен български филм „Тилт“ след умишлено посредствения „Мисия Лондон“ е забавна, младежки ориентирана сага тип „Ромео и Жулиета“, която критично се ангажира с промените след революциите в страната. Героите на Чучков печелят зрителите със завладяваща свежест“¹². „Каръци“ е мила младежка история, представяща свежи и много интересни млади актьори“¹³. „Урок“ на Кристина Грозева и Петър Вълчанов е изчистена, оголена до насъщното драма за икономическия стрес и увеличаващата се депресия, които резонират сред широка международна аудитория“¹⁴. „Урок“ заема проста и едва ли не екстравагантна позиция и по някакъв начин изгражда от това предопределено положение завладяващ, все по-отчаян и често значително напрегнат драматичен разказ“¹⁵. „Слава“ е ин-

⁶ Weissberg, Jay. Shelter. Variety. Published on 24 September 2010. <https://variety.com/2010/film/reviews/shelter-1117943689/>.

⁷ Weissberg, Jay. Film Review: 'Godless'. Variety. Published on 14 August 2016. <https://variety.com/2016/film/reviews/godless-review-1201837099/>.

⁸ Чуждите медии за наградения български филм „Безбог“ (преглед на DW). Parvomai.net. Публикувано на 15 август 2016 г. Достъпно на: <https://www.parvomai.net/news/399502/chuzhdite-medii-za-nagradeniya-blgarski-film-bezbog-pregled-na-dw>.

⁹ Dobroiu, Stefan. Review: The Pig. Cineuropa. Published on 13 Mart 2019. <https://cineuropa.org/en/newsdetail/369399/>.

¹⁰ Братоева-Даракчиева, Ингеборг. Европейско кино – глобално и локално. Изд. „Рива“ 2013, стр. 86.

¹¹ Weissberg, Jay. Eastern Plays. Variety. Published on 17 May 2019. <https://variety.com/2009/film/markets-festivals/eastern-plays-1200474831/>.

¹² Weissberg, Jay. Tilt. Variety. Published on 21 June 2011. <https://variety.com/2011/film/reviews/tilt-1117945512/>.

¹³ Dobroiu, Stefan. Losers: An endearing coming-of-age story. Cineuropa. Published on 24 June 2015. <https://cineuropa.org/en/newsdetail/294516/>.

¹⁴ Leydon, Joe. Film Review: 'The Lesson'. Variety. Published on 28 September 2014. <https://variety.com/2014/film/festivals/san-sebastian-film-review-the-lesson-1201315861/>.

¹⁵ Maher, Kevin. The Lesson. The Times. Published on 4 December 2015. <https://www.thetimes.co.uk/article/the-lesson-k9kfw6vktmj>.

телигентна, добре направена, напълно реална сатира – смразяваща съвременна снимка, която си струва да се види¹⁶. За „Посоки“ се казва: „България е страна на оптимистите. Всички пессимисти и реалисти отдавна напуснаха“. И все пак за място, пълно с оптимисти, там със сигурност има много травми – самоубийства, болести, икономическа пустота, политическо разочарование, социална стратификация – всичко това хитроумният филм на Командарев наблюдава със затрогваща точност и проблясъци на горчив хумор¹⁷. За „Ирина“: „Косева представя доста добре овладян дебютен игрален филм, защото вместо да назовава нещата, избира деликатно да отдаде значимост на детайлите, придавайки им смисъл“¹⁸. Първият игрален филм на Лъчезар Аврамов „Снимка с Юки“ „е не само първата копродукция между България и Япония, но също така и покана за публиката да се постави в центъра на морална дилема. Една дискусия по темата за вината, отговорността и прошката, като интересното е, че филмът говори също за расизма и за това, което ни прави истински хора“¹⁹. Тези коментари показват, че избраните филми действително притежават кинематографични достойнства, заслужаващи отличие, и темите, които разискват, са само повод за разказване на една добра история.

Подобно разединение в рецепцията има и в страната ни. Докато някои хора редовно възкликват „Писна ми да гледам филми чернилки...“²⁰, други открито споделят добрите си впечатления от реалистичните български филми на страниците на редица издания, включително сайта на Българското кино общество²¹. Появяват се противоположни мнения не само по отношение на жанра, но и за самите творби, занимаващи

се със сходна проблематика. Някои от социално-аналитичните филми се оценяват като успешни, като „Източни пиеси“, „Тилт“, „Урок“. „Най-сетне един български филм, от който не ни хваща срам“²², „Снимка с Юки“, а други се приемат по-скоро като отблъскващи – твърде мрачният „Безбог“, вменияващият повсеместно чувство за вина „Прасето“ или „Посоки“, в който „нечестно, банално, кухо и да, направо гнусно изглежда всичко това, изкарано по толкова морализаторски начин на екран“²³. Тази поляризация в мненията разкрива не само субективния поглед на хора с различни художествени вкусове или различна степен на идентифициране с маргиналните герои, но също и различна степен на съпреживяване според качествата или недостатъците на отделните филми.

Бедността и нещастieto действително съвпадат с установените в цяла Източна Европа клишета, но те са клишета именно защото разкриват преживени истини. Статистиките, реалното положение, пречупено през гледната точка на режисьорите, говорят красноречиво сами по себе си. Умишлено или не, националното кино на малките кинематографии се маргинализира, за да представи една позиция, различна от масово налаганата, по холивудски банална реалност, превръщайки я на свой ред в клише. Оттук насетне зависи само от режисьорите по какъв начин ще обиграят това клише, как ще си служат с него, какво ще разкажат и как ще го направят, за да спечелят зрителя.

Социално-аналитичната тенденция отблизо

През последните години едни от най-награждаваните български филми са осмислящите настоящата ни действителност и търсещи отговор на провокираните от нея морални дилеми. Те си служат със сходни мотиви и изразни средства – изграждат единна атмосфера на несигурност и разпад, подлагат на критичен анализ обществените механизми, държавните структури и човешките взаимоотношения и често

¹⁶ Dalby, Alexa. Glory (Slava) (2016). Dog and Wolf. Published on 5 January 2015. <https://www.dogandwolf.com/2018/01/glory-slava-2016/>.

¹⁷ Kiang, Jessica. Cannes Film Review. Variety. Published on 31 May 2017. <https://variety.com/2017/film/reviews/directions-review-1202447518/>.

¹⁸ Prot, Benedicte. Review: Irina. Cineuropa. Published on 12 November 2018. <https://cineuropa.org/en/newsdetail/363127/>.

¹⁹ Dobroiu, Stefan. Review: A Picture with Yuki. Cineuropa. Published on 18 Mart 2019. <https://cineuropa.org/en/newsdetail/369652/>.

²⁰ Ковачев, Пенчо. BG филмите 2019.: Много награди, малко зрители. „24 часа“ онлайн. Публикувано на 21 декември 2019. Достъпно на: <https://www.24chasa.bg/novini/article/7997995>.

²¹ <https://www.filmsociety.bg/>.

²² Анита. Урок. Operation Kino. Публикувано на 8 май 2015 г. Достъпно на: <http://operationkino.net/2015/05/%D1%83%D1%80%D0%BE%D0%BA-%D1%80%D0%B5%D0%B2%D1%8E/>.

²³ Касабов, Мартин. Посоки/Directions. Operation Kino. Публикувано на 30 януари 2018. Достъпно на: <http://operationkino.net/2018/01/%D0%BF%D0%BE%D1%81%D0%BE%D0%BA%D0%B8-directions-%D1%80%D0%B5%D0%B2%D1%8E/>.

поставят знак за равенство между социалните проблеми и липсата на хармония в семейството. Във всички има неразбирателство, липсва едната или и двете от родителските фигури, или пък те присъстват, но само формално. Героите обикновено се борят да оцелеят и да постигнат нормален и пълноценен живот, докато преживяват личната си ценностна криза в сблъсъка с неустановените норми. Те са предимно силни персонажи, поставени в трудни условия, но не са патриотично настроените борци за свобода и справедливост като тези от историческите драми „Воевода“ (2016) и „Възвишение“ (2017), нито сантименталните влюбени, погълнати от лични чувства и затруднения до щастливия финал като в „Чужденецът“ (2012), „Живи легенди“ (2014) или „Привличане“ (2018). Това са хора от периферията, вгълбени в собственото си съществуване, потиснати от държавата, от несигурността, която ги заобикаля, и преди всичко от бедността.

Още при възникването си неореалистичните филми, свързани най-вече с италианското кино след Втората световна война, изграждат собствена специфична естетика на реалността, в която водещо е омото, което гледа, а не толкова действията, от които тя произлиза. Следва се и принципът на Андрей Тарковски: „Покажи на зрителя живота и той сам ще прецени и ще го оцени“²⁴. Затова публиката е оставена да наблюдава без предразсъдъци и монтажни внушения, а снимането се случва в натура, на действителен терен, вместо във филмови студия с нагласена интериорна сценография²⁵. Няма ефекти, всичко е документално, ясно и изчистено. Музикалният съпровод също е минималистичен, присъствието на саундтрак е по-скоро изключение, както в „Тилт“, заради жанровата обособеност. Героите са представени в естествения им хабитат на обикновени хора от средната към бедна класа или напълно декласирани, както в „Христо“. Нерядко в тях участват непрофесионални актьори, а в „Христо“ дори истински клошари. За декор служи занемарената градска среда – добре познатите панелни

комплекси, малки стари къщи, съпоставени с модернистични сгради и предприятия („Урок“, „Слава“, „Ирина“), често пустеещи улици и полета. Светлината също е максимално естествена, повече в сивата цветова гама. Времето е в унисон с вътрешния свят на героите – облачно или дъждовно („Подслон“, „Безбог“, „Христо“), непоносимо горещо („Урок“, „Слава“), дълга нощ („Посоки“). Дневната светлина е сякаш приглушена и донася усещането, че дните се сливат и разтягат до безкрайност („Безбог“). „Каръци“ пък е сниман в черно-бяло в унисон с мрачните мисли на героите. Така кинематографичните изразни средства – минималистично реалистични и отговарящи на ниския бюджет на продукциите (голяма част от тях спадат към т.нар. No Budget films), допълват внушенията за бедност, неудовлетвореност и институционална нефункционалност, са показателни за зрелостта и професионализма на своите автори. Съдейки по визираните филми, социално-критичната филмова тенденция се нагърбва с трудната задача да отрази и осмисли действителността, в която живеем, и всекидневието на обикновения българин. Филмите поставят въпроси, търсят обяснения, разплитат порочни взаимовръзки, изследват моралните последиствия от нездравата политическа и икономическа среда и надраствайки социалния план, стигат до екзистенциални и универсални послания. С минималистични кинематографични средства тези филми отразяват реалиите в заобикалящия ни свят като повечето от тях преодоляват риска от едностранчиво представяне и самовглъбяване в негативизма и постигат основната си цел – да предизвикват, да провокират и да тревожат зрителското съзнание.

²⁴ Тарковски, Андрей. Уловеното време. ИК „Колибри“ 2019, стр. 179.

²⁵ Thompson, Kristin. Bordwell, David. Film History: An Introduction. Third Edition. McGraw Hill. 2010, p. 330-331.

НА КИНО ПРЕДИ 120 ГОДИНИ Из историята на ранното кино в България

■ Петър Кърджиков

► Последната година на XIX век се оказва петата поред от настъпването (през декември 1896) на кинематографичната ера в България. Ето защо за българите от 1900-та изобретението на братя Люмиер е вече нещо познато и макар все още някои да го рекламират като „куриозитет“, то не се възприема като новост или сензация, а още по-малко като „чудо“.

„Аферата „Драйфус“ – първият голям филм, показан у нас

На 5 и 6 април 1900 „Български търговски вестник“ (посредством рекламни карета на български и немски) известява софиянци: „Не бивало до сега. АФЕРАТА ДРАЙФУС! представена чрез к и н е м а т о г р а ф. Драйфус, г-жа Драйфус, Лабори, Деманж, Мерсие, полковник Жуаст, всички в естествена величина. Сцени от съдебните заседания в Рен и други картини. Представление на 9, 10 и 11 април в кафене „БУЛЕВАРД“. Начало в 9 часа вечерта. ПОДРОБНОСТИ В ОБЯВЛЕНИЯТА“.

Съдебната сага на френския артилерийски капитан от еврейски произход Алфред Драйфус (1859–1935), известна като Аферата „Драйфус“, започва през 1894. Тъкмо тогава той, вече офи-

цер при генералния щаб на френската армия, бива набеден за германски шпионин, разжалван и осъден за „държавна измяна“ на доживотна каторга във Френска Гвиана. „Аферата“ започва да се разплита, когато френски интелектуалци, сред които е и Емил Зола, публикувал през 1898 прочутото си открито писмо, озаглавено „Аз обвинявам“ („J'accuse“), подхващат медийна кампания, подкрепена от активни журналистически разследвания, които доказват, че процесът срещу Драйфус е скалъпен, а самият той – невинен. Така в началото на 1899 делото бива върнато за преразглеждане, а затворникът – доведен от Дяволския остров в град Рен, където заседава военният трибунал. Тази финална част на шумното събитие идва като „манна небесна“ за правещото по това време все по-уверени стъпки кино, което не пропуска възможността да вземе участие в „суматохата“. Преди още процесът да приключи (на 28.VIII./9.IX.1899) и обвиняемият да бъде освободен (след като президентът Емил Лубе го помилва), биват заснети филми, нямащи нищо общо с правораздаването (и още по-малко с истината), ала експлоатиращи интереса към скандала. Отзвук от прожекциите на тези „ментета“ дос-

тига и до страниците на българския периодичен печат, където под заглавието „Драйфус-кинематограф“ на 29.VII.1899 се появява едно от малкото на брой тогавашни съобщения, отнасящи се за киното. „В Лондонския Palace театр – отбелязва „Български търговски вестник“ – позовавайки се най-вероятно на информация от британската преса – всяка вечер при голяма навалица посетители и за голяма радост на публиката се показва един кинематограф, който представлява как Драйфус се расхождал в двора на Реннския затвор“. Изданието дори обяснява как са били осъществени тези „ексклузивни“ кадри: „Един английски спекулант си наел в Ренн стряхата на една къща, съседна с затвора и от където спокойно е могло да се гледа в двора на затвора. На тази стряха той си построил скеля за поставяние на апаратът си. Но веднага директорът на затвора распоредил да опнат едно голямо платно, така щото да не може да се гледа в затвора; англичанина, обаче, имал щастлива мисъл: за да може никой в нищо да се осъмни, той взел, че залепил на скелята огромни цветни обявления. Директорът на затвора се успокоил и се распоредил да махнат платното, но в средата на тези обявления имало една малка, едвам видима дупчица, през която обективът на апарата е могъл да снее редовните расходки на Драйфуса, без да се сети нито този последния, нито пък директора на затвора“.

С инсценирана върху същата тема кинохроника излиза на филмовия пазар през септември 1899 и „магьосникът“ Жорж Мелиес (1861–1938). Озаглавена „Аферата „Драйфус“ („L’Affaire Dreyfus“), тя проследява патилата на капитана в дванайсет епизода, всеки от които Мелиес осъществява в парижкото предградие Монтрой, където по това време притежава вила, в чийто обширен парк изгражда собственото си киностудио. Макар че патриархът на целулоидното зрелище не заснема нито един кадър в натура, филмът му (с дължина 260 м. и времетраене 15 мин.) предлага обективна реконструкция на събитията (образът на Драйфус бива превъплътен от непрофесионален актьор). Узнал за начинанието на своя най-сериозен конкурент, продуцентът Шарл Патé (1863–1957) пришпорва хората си във Венсен (в това пък предградие на френската столица са се намирали па-

вилионите на могъщата кинокомпания „Патé фрер“). Снимачният екип чевръсто се справя със задачата – според Жорж Садул само осем дни след премиерата на Мелиесовия филм се появява версията на „Патé“, реализирана както по същия сюжет, така и под същия титул (но с дължина от 160 м. – 8 части по 20 м.).

Минават седем месеца и в кафенето (или ресторанта) на софийския хотел „Булевард“, разположен срещу Градската градина, бива „представена чрез кинематограф“ екранната възстановка на Аферата „Драйфус“ (предполагам, че е ставало дума за филма на Мелиес, а не за имитацията на „Патé“). Прожекцията не само бива



Графичен портрет на капитан Алфред Драйфус
(Kino-2020-1900-2)

рекламирана, но и поражда обществен отзвук – съобщението „Смърдящи Драйфус“, отпечатано на 13 април 1900 във вестник „Поща“, открито от киноисторика Александър Александров, огласено за пръв път от него и гласящо: „Един полски еврей през Великденските празници бе залепил шарени реклами, като еврейска рокля, в които се съобщаваше на Софийската публика, че на 9, 10 и 11 того, през Великден [9 април] – ще представи с кинематограф делото на мъченика Драйфус. Стекли се бай Ганювци, натъпкали ги в кафене „Булевар“, подпушили ги с разни газове, затворили вратата и едва що ги не издушили. Избягалите ни се оплакват, че

Драйфус много смърдял. Най-после и нашите юдофилски глупци имаха възможността да се убедят, че Драйфусовата афера е една гнъсна подигравка с законите и чувствата на християнското общество, и че гнъсний шпионин Драйфус и в кинематографа смърди, като всеки чифутин“.

Като се оставят настрана неласкавият тон и пошлият антисемитизъм, който „Поща“ упорито насажда във всеки свой брой, може да се каже, че собственикът на гастролния в София пътуващ кинематограф, остана за съжаление анонимен, очевидно е бил професионалист. За своя сеанс той избира разположен в центъра на града „киносалон“, разлепва (вероятно на най-оживените места) „шарени реклами“, въвеждайки така (по всяка вероятност за първи път) цветния афиш у нас. Привлича многобройни зрители, които се „стекли“ и дори „натъпкали“ в столичното кафене, за да видят „Аферата „Драйфус“ – първия голям филм, показан в отечеството ни (и то сравнително скоро след премиерата му). Филм, който очевидно не минава незабелязано, а оставя диря в софийската преса. Дали покрай него са били демонстрирани и други заглавия? Отговорът на този въпрос е труден, дори невъзможен, но пък лесно може да се предположи, че пришествието едва ли е прекосил континента с един-единствен филм (па макар и бил той „блокбастър“). Така благодарение на „живата фотография“ Аферата „Драйфус“ се превръща от съдебна крамола в приказка – навярно заради щастливия си финал (хепиенд). А както е известно, хубавите приказки нямат край – поредното доказателство за това е новият филм на Роман Полански „Офицер и шпионин“ („J'accuse“, 2019)...

Читалище „Надежда“ – първият киносалон в Търново

Разтворило врати през 1869, великотърновското читалище „Надежда“ и до днес служи вярно на своите съграждани (повече от 150 лета) – и като просветителско средище, и като парламент, и като театър, и като кино, в което филми се показват още от 1897. В края на 1900 в старопрестолната столица се появява със своя мобилен кинематограф Монахимов. Останал в историята на ранното кино у нас само с това свое име (на-

!АФЕРАТА ДРАЙФУСЪ!

представена чрез

КИНЕМАТОГРАФЪ

Драйфусъ, г-жа Драйфусъ. Лабори, Деманжъ, Мерсие, полковникъ Жуастъ, всички въ естествена величина.

СЦЕНИ ОТЪ СЪДЕБНИТЕ ЗАСЪДАНИЯ ВЪ РЕНЪ И ДРУГИ КАРТИНИ.

Прѣдставление на 9, 10 и 11 Априлъ въ кафене „БУЛЕВАРЪ“

Начало въ 9 часа вечерята.

ПОДРОБНОСТИ ВЪ ОБЯВЛЕНИЯТА.

NOCH NIE DAGEWESSEN.

!! DIE AFFAIRE DREYFUS !!

durch den

KINEMATOGRAFEN

Dreyfus, Frau Lucie Dreyfus, Labori, Demange, Mercier, Gerichtspräsident Jouast, Alle in Lebensgrösse und wie lebend.

Scenen aus der Revisionsverhandlung vor dem Kriegsgerichte in Rennes, und andere Bilder.

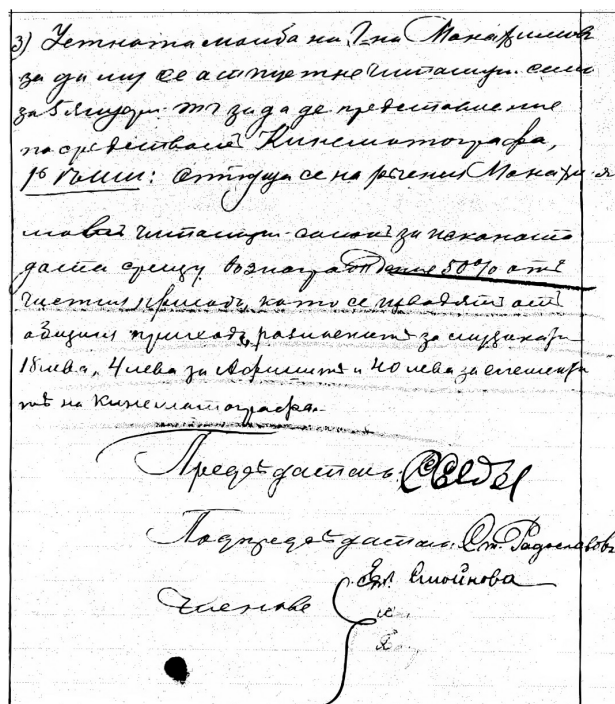
Vorstellungen am 9/22., 10/23. und 11/24. d. M. im

Café „Boulevard“.

Beginn 9 Uhr Abends.

Näheres besagen die Affischen.

Рекламното каре, поместено в „Български търговски вестник“ на 5 и 6 април 1900 (Kino-2020-1900-1)



Част от читалищен протокол,
съхранил името на Монахимов
(Kino-2020-1900-4)

вярно фамилно), този търговец на целулоидни сънища вече е посещавал града – през 1898, когато на 7 и 8 април (според местни историци) „прожектира в читалищния салон забавни неми филмчета“. И през декември 1900 той има желание да „даде представление посредством Кинемотографа“. За целта скиталецът отправя „устна молба“ към членовете на читалищното настоятелство, които, след като я разглеждат на свое заседание от 2.I.1901, решават „да му се отпусне читалищен салон за 5 януари“, но „срещу възнаграждение 50% от чистия приход, като се извадят от общия приход разноските за музиката 18 лева, 4 лева за афишите и 40 лева за елементите на кинематографа“ (според протокола). Край Царевец професионалната дейтелност на Монахимов от края на 1900 и началото на 1901 най-вероятно се изчерпва с тази единствена прожекция. Свое обяснение за краткостта на пребиваването му дават летописците на читалище „Надежда“, които уверяват, че „епидемичните болести в града не дават възможност той да се задържи повече“.

Фоно-Кинема-Театър

На 20 март/2 април 1900 в Париж се открива за пети път Всемирното международно изложение. В многобройните му павилиони биват демонстрирани върховите постижения на т.нар. Бел епо̀к – времеви отрязък, характеризиращ се с ускорен технически прогрес, масова индустриализация, икономически растеж, добронамерени междудържавни отношения, разцвет на културата и изкуството... В събитието участват около 83 000 изложители и повече от 50 страни, то продължава 212 дни и бива видяно от над 50 милиона посетители!

България също се представя на Експо 1900 – предимно с традиционната си селскостопанска продукция, но изпраща и своя „картинна изложба“, която Антон Митов (1862–1930), професор в Държавното рисувално училище (днешната Художествена академия), поддържа с много вкус. Проблем поражда едно от изискванията на организаторите – всяка от участващите държави да представи герба на своята столица, за да бъде изложен той в тържествената зала на форума. По това време София няма такъв, но във връзка със събитието бива спешно изработен от художника Харалампи Тачев. На 20 май/2 юни българският павилион е посетен от президента Лубе́. Същото могат да сторят и мнозина нашенци, които само срещу 170 златни лева са отведени до Франция и върнати оттам с пуснати специално за целта тренове...

Петото парижко Експо бива не само широко рекламирано, но и обстойно отразено у нас. До българите достигат подробности, свързани дори с изявите на кинематографа. Най-впечатляващата от тях се оказва „Фоно-Кинема-Театърът“ – програма от късометражни филми, показващи изпълненията на най-ярките сценични звезди на Бел епо̀к: актьори, танцьори, певци (от операта и оперетата), шоумени от мюзиколовете... Тъкмо техните изпълнения биват заснети от оператора Клеман Морис Глатиуле с кинокамера на фирмата „Парналанд фрер“ и прожектирани за първи път на 15/28 април в един от павилионите на изложението. Някои филми са акомпанирани от живи музикални изпълнения, други (по-малко на брой) са били съпроводени от звук, записан върху фонографски цилиндри и синхронизиран с картината.



Плакатът за сеансите на „Фоно-Кинема-Театър“ в Париж (Kino-2020-1900-3)

„Онова, което най-много привлича посетителите на Парижското изложение – отбелязва на 4 юни 1900 софийският всекидневник „Нов отзив“ по повод на най-бляскавата атракция на изложението, – е безспорно Фоно-Кинема-Театра. Това е едно съединение на фонографа с кинематографа и то по такъв начин, че човек не само слуша артистите като говорят и пеят, но ги и вижда в същото време. Ето един пример

от сцената „Les Précieuses ridicules“ [„Смешните преструвани“ на Молиер], Коклен [Benoît-Constant Coquelin], великият артист-комик се вижда седнал между Медалон и Катос, които представляват Госпожи Ескилар и Кервиш и изведнъж, разказва „Голоа“, Коклен се изправя отпреде ни и започва с най-комически тон да говори, а после и да пее прочутата песен „Ah! Ah! Je u'y preuiais poiut gaide“. Това е цял целиничък Коклен, когото виждаме, това е неговият глас, когото чуваме. Това е вече чудо на чудесата! След малко се пренасяме в операта. Г-жа Розита Маури [Rosita Mauri – испанска балерина], Г-ците Виола и Мант играят пред нас „Саботиерата“ [френски народен танц, чиито изпълнители носят дървени обувки – сабо]. Боже, колко е грациозна и духовита Г-жа Маури! Даже тропането на малките ѝ дървени обувки се чува! Но ний вървиме от чудо към чудо. Ето ви и Сара Бернард [Sarah Bernhardt], която играе с Пиеро Мание [Pierre Magnier] сцената от дуела на Хамлета. Ний не можеме да си не представим от сега още, очудванието на ония, които след 50 години, след един век, ще видят да изскочи пред тях великата трагическа артистка, с елегантната си и горделива походка, с благородните ѝ и правилни черти. Очуденото потомство с омайване ще гледа живи своите предшественици, да се дуелират пред него и ще чуват звънтенето на кръстосваните сабли. Фоно-Кинема-Театра е чудесно инсталиран и в залата, гдето е инсталиран, се чуват френетически ръкопляскания“.

Христофор Арнаудов – първият българин притежател на киноапарат

През 1900 кинематографът не само посещава, макар и спорадично, татковината ни, не само генерира любопитна информация за себе си, която своевременно изпраща от чужбина у нас, но и трайно е отседнал в България! Благодарение на хасковлията Христофор Арнаудов – оказал се първият българин, притежател на кинопроекторна машина. Според „История на град Хасково от древността до 1912 г.“ този „буден и трудолюбив дърводелец, фотограф, художник и добър музикант“ закупува спомнатата „сензационна за времето си културна новост“ през есента на 1901 от пътуващ чужденец ведно с 11 „картини“ – все филми на „Шарл

Пат   (показващи „почивка на море, френската Ривиера, африкански животни и други“)... Според друг източник 1899-а е годината на придобиването на „първия кинематографически апарат“, който Арнаудов внася „от чужбина“. Днес със сигурност се знае, че в периода септември–октомври 1902, навярно поради налегналите го здравословни проблеми, той обявява в „Работнически вестник“, че „продава“ („отстъпва“) и то „много евтино“ своя „кинематограф“ – „малко употребяван, с единадесет съвсем нови картини и с принадлежности за ацетиленово и петролево осветление“. Дотогава вероятно е прожектирал публично филмите си в Хасково – в своето фотографско ателие, в местното класно училище, „на открито“, в Стара Загора, Сливен, Ямбол, Чирпан, Харманли, Бургас, Айтос (предимно в тамошните училища)...

Кадрите, без които киното не може

Така през 1900 Десетата муза губи един от своите верни жреци, но пък се сдобива с друг – на 6 или 7 март, когато в България пристига (най-вероятно за първи път) младият унгарски „подпоручик“ Сигмунд Силаги. В края на 1909 този гражданин на дуалната Хабсбургска империя и активен член на австро-унгарската колония в София регистрира, заедно със сънародника си Аладар Оттай-Остерайхер, „търговската фирма „Модерен Театр“, чийто предмет на дейност е „кинематографни представления“ (ЦДА, ф. ЗК, оп. 6, а. е. 555, л. 5). Така се ражда първото стационарно кино у нас – столичният „Модерен театър“, който много скоро се превръща в „солидно филмово предприятие“ (Александър Янакиев), в продуцентско и филмопроизводително средище, в киноцентър. Благодарение най-вече на Сигмунд Силаги, който полага основите на редовното производство на хроникално-документални филми у нас. През 1912 той е избран за член на Управителния съвет на новообразуваното АД „Модерен театър“, но в навечерието на Първата световна война напуска страната ни завинаги (в. „Утро“, 12.V.1914). През 1900 е в разгара си Англо-бурската война (1899–1902) в Южна Африка, по време на която натрупва своя професионален опит британецът Чарлс Райдър Нобъл (1854–1914) – кинооператорът, заснел през 1903 и 1904 първите поре-

дици от „кинематограми“ по българските земи. И през 1900 Антон Митов продължава своите сказки в салона на Държавното рисуwalно училище на софийската улица „Оборище“. С тези лекции професорът по история на изкуствата представя най-ярките художници както на италианския Ренесанс, така и на тогавашната европейска живопис, илюстрирайки творчеството им с репродукции (диапозитиви) на техни шедьоври, демонстрирани посредством „магически фенер“...

През лятото на 1900 в градината на столичния хотел „Люксембург“ изнася представления италианският оперен певец Анжело Гуаско, оставил скромна диря и в летописа на киното у нас. През 1908 българинът Владимир Петков (1875–1921) въздига на бул. „Княгиня Мария Луиза“ своето полустационарно кино „Говорящ биограф“, а за да озвучи „музикалните филмчета“, които демонстрира, Петков привлича „тенориста г. Гуаско“, който (според мемоарни свидетелства) „пееше при прожекцията, скрит зад екрана, давайки представата за някакъв звуков филм“.

На 23 март 1900 в Казанлък започва да излиза сп. „Български артист“, списвано от Радул Канели (1868–1912), който през 1910 е управител и режисьор на Пловдивския театър – общинска сценична трупа, чийто член по това време е Мара Миятева (1883–1926), първата българска киноактриса.

1900: Година първа за електрификацията на страната

В последните години на родилото го столетие „Чудото на XIX век“ започва както да привлича, така и да изгражда свои кадри у нас, защото без тях то не може – в случая те наистина „решават всичко“. „Кадровото осигуряване“ обаче е само една от страните на многоъгълника Кино. Други две, съгласно универсалната терминология, са електрификацията и материално-техническата база. Електроенергията потича към София на 1.XI.1900, когато в редовна експлоатация бива въведена ВЕЦ „Панчарево“. Първите крушки обаче греиват в центъра на столицата още на 30 септември – пробно. Сред инспектиращите „приятната изненада“ е и италианецът Карло Алберто Вакаро (1846–1933),

„тукашният представител“ на Дружеството за инсталацията на електрическото осветление. През ноември са направени изпитания и на първия електрически трамвай, който тръгва по софийските улици в началото на 1901. „Крупният акционер“ Вакаро е действителният собственик на кино „Модерен театър“, което ръководи „дистанционно“ посредством своя зет – унгарец Аладар Оттай-Остерайхер. Вакаро е този, който през 1912 „преобръща“ фирмата „Модерен театър“ в акционерно (събирателно) дружество, оглавявайки като председател неговия УС, чиито членове са Оттай-Остерайхер и Сигмунд Силаги. Тази информация ще да е дала повод на Георги Каназирски-Верин не само да огласи посредством мемоарната си книга „София преди 50 години“ (1947) сведения за първите кинопрожекции в столицата ни, състояли се през 1896–1897, но и да свърже някои от последвалите ги с личността на Вакаро. „Едва две-три години по-късно – пише Верин, имайки предвид 1899 или 1900 – на мястото, гдето е днес „Модерен театър“, в една дълга зала столичният жител Вакаро инсталира първото кино, което даваше по-големи комедии, но все пак неми и с обяснител“.

Покрив над екрана

Първите години на кинематографа в България минават под знака на скиталчеството и бездомността. Тъкмо тогава става ясно, че третата предпоставка за неговото бъдеще е наличието на материално-техническа база, която по това време са могли да предоставят единствено големите градове. Само те са били в състояние да осигурят подходящ „сграден фонд“, в който „безпризорното дете“ с течение на времето се настанява – къде временно, къде по-трайно, къде за десетилетия... Такова място е Военният клуб (или Офицерското събрание), официално открит и осветен на 15.XI.1900 в София, където през февруари 1904 демонстрира своите „кинематограми“ споменатият Чарлс Нобъл. Всъщност през 1900 в столицата функционират почти всички салони (театрални, концертни, дружествени, хотелски), развлекателни заведения, вариетета, локали, шантани, бирарии (повечето от които разполагат със собствена сцена), в чийто разнообразен репертоар кине-

матографът навлиза през първото десетилетие на XX век, извоюва си достойно място в него и завладява толкова обширно „пространство“, че някои от тези „забавителни места“ впоследствие се превръщат в постоянни кина... Основаното през 1880 Дружество Славянска беседа от 1891 има свой салон, който до построяването на Военния клуб е най-просторният, най-представителният, а и най-интелектуалният в София. В него киното прекратява на 1 март 1904, за да остане там цели 40 години!

Цирк-театър „България“ просъществува от края на XIX век до средата на 1907, когато бива разрушен – на мястото му днес се издига сградата на Централните хали. За това време там гастролират поне четирима кинаджии: англичанинът Нобъл (8 март 1904), австро-унгарецът Антал Янзен (октомври 1904), българинът Стефан Попов (ноември 1906), италианецът Армандо Амбрози (декември 1906)... Откакто съществува (1896), бирария „Нова Америка“ радва столичани със своята вариететна програма, част от която стават филмите (14.XI.1907). Заседявайки се, с известни прекъсвания, близо девет десетилетия в същата сграда, подслонявала през годините и театър „Ренесанс“, и кино „Георги Димитров“, преименувано след 1989 за кратко време на „Възраждане“. В края на 1900 Янко Петров, дотогавашният собственик на „Нова Америка“, наема „кафе-салон“ „Одеса“ (ул. „Трапезица“ № 5), който през 1903 вече се нарича „Търговско кафене“ или „Търговски театър“. Там през април 1903 гостува „един голям кинематограф с 50 разни картини“. Концертен салон „Нови свят“ пък приютява „прочутия афтоматически кинематограф“ на Александър Карагюлев от ноември 1907 до февруари 1908. Редица превъплъщения претърпява и „Орфейум Неапол“ (действащ вероятно от 1898) – от 1900 до 1907 той се нарича „Нови Неапол“, където през август 1908 анонимен кинематограф „възбужда смях и веселие у публиката“ със своите „хумористически образи“, а след като бива „преправен“ на театър „Аполо“, предлага редовно кинопредставления (от ноември 1908 до август 1909).

БЕРЛИНАЛЕ 2020

Добро кино в разни проекции

Internationale
Filmfestspiele
Berlin

Люгмила Дякова ■

► Въпреки многото предсказания, очаквахме 2020 година с оптимизъм и с някакво рутинно спокойствие, но получихме и продължаваме да получаваме жестоки удари от сполетялата ни пандемия „Covid 19“. Печален урок за човечеството, а и не знаем какво още ни предстои? И в тази съкрушителна година Юбилейното 70-то Берлинале може би ще остане единственият филмов фестивал, който успя да се състои. Очакваме до края на годината Кан и Венеция и дано това да не е само пожелание.

Но Берлинале е факт и интересът към него беше голям. Не само защото се състоя за седемдесети път – сериозна биография за един филмов фестивал, а и защото екипът му бе радикално променен. Предишният директор Дитер Кослик и неговите сътрудници понесоха сериозна критика за облика и нивото на фестивала, затова очакванията към Карло Шатриан – новия директор и главен селекционер на Берлинале – бяха за промяна и нов полъх. Знае се, че Шатриан идва от Локарно – един от най-артистичните, но и зрителски филмови фестивали и това се усети като тенденция на тазгодишното Берлинале. Дали в бъдеще екипът ще удържи и ще продължи да я следва, не се знае, но като цяло филмите бяха високо художествени (да не употребявам израза арт творби, защото за adeptите на Холивудските клишета той звучи нарицателно) и което е по-важно, имаха добър

резонанс сред зрителската аудитория. Кината, в които се показваха фестивалните филми, бяха повече от миналата година, а залите – пълни. И не на последно място беше разнообразието от филми и почерци, от проекции, в които творците разполагаха своите филми. Две са новите програми: „Berlinale series“ и „Encounters“. За съжаление не може да се види дори малка част от филмите, включени в общо дванайсетте програми.

Все пак освен конкурсните филми – седемнайсет на брой – успях да видя и някои творби от Berlinale special Gala, сред които бих споменала „Шарлатан“ на Агнешка Холанд, разказващ за Ян Миколашек – реална личност, който е самоук диагностик и лечител по модерната и днес уринотерапия. През годините той успешно лекува обикновени хора, нацистки офицери, комунистически лидери. Има клиника и с верния си асистент Франтишек, с когото имат силна привързаност и сексуална връзка, помага на стотици пациенти. Но комунистите не му прощават и го осъждат на смърт, като, уви, свидетел в процеса става и неговият партньор. В този драматичен и силно въздействащ разказ за сложната и нееднозначна личност на Миколашек, Агнешка Холанд остава вярна на творческия си метод да разказва автентични истории с впечатляващ артистизъм. С „Моята селинджърска година“ режисьорът Филип Фалардю

прави дълбок поклон пред писателя Джеръм Дейвид Селинджър. Романът му „Спасителят в ръжта“ е емблематичен за няколко поколения, а неговият герой Холдън Колфийлд стана икона на младежкото бунтарство от 60-те години на миналия век. Филмът е ситуиран през 90-те, когато млада англичанка с литературни амбиции заминава за една година в Щатите и си намира работа като асистент в литературна агенция, чийто култов писател е Селинджър. Сложни са отношенията на девойката както с левомислещия ѝ приятел, така и със старомодния ѝ шеф, в прекрасното изпълнение на Сигърни Уивър. А и със самия Селинджър, макар и косвено, защото тя се наема от негово име да отговаря на стотиците писма от почитатели. Героинята не е бунтар, какъвто е литературният образец, но филмът очарова със своята младежка напористост и виталност.

Истинско арт зрителско кино от тази програма е филмът „Пиноккио“ на Матео Гароне с неотразимия Роберто Бенини. „Приключенията на Пиноккио“ на Карло Колоди също е настолна книга предимно за деца, и то още от XIX век, а филмът надминава и най-развихреното читателско въображение със своя артистизъм, емоционалност, актьорско майсторство, богатство от специални ефекти и пиршество на дигиталното кино. Завладяващо зрелище, но и мъдра философска притча за доброта и обич, която разсмихва и разплаква не само децата, а и най-скептичните възрастни зрители...

За филмите, включени в конкурса, определено може да се каже, че са по-близо до art house киното, като това ни най-малко не ги прави негледаеми за широка публика. Дори маниакалният „Сибир“ – Италия, Германия, Мексико на Абел Ферара, държи вниманието. Експозиционният, почти безмълвен перформанс на актьора Уилям Дефо като мистериозен, фанатизиран самотник от далечния Север превръща клаустрофобичния разказ в зрелищен филм, а пищните еротични видения на героя придават на историята известна, макар и нездрава пикантност. Тайландският филм „Дни“ на майстора на „бавното“ кино Тсай Минг-Лиан също предизвиква широк интерес. Филмите на този режисьор са познати и награждавани по цял свят. Той четири пъти е участвал в конкурса на

Берлинале, а за филма си „Реката“ бе удостоен със Сребърна мечка. „Дни“ е филм без диалог, само със звукови ефекти – шумове от градска среда – и всичко в него се случва едва ли не в реално време. В този мълчалив опус на отчуждение и самота, продължаващ сто двадесет и седем минути с бавни и протяжни кадри, героинята превръща в свещен ритуал елементарни, рутинни действия: вземане на душ, миене на зеленчуци, палене на огън, готвене, хранене. Единственият импулс за общуване е с млад масажист, когато традиционният масаж прераства в любовна игра, но това е само секс – без близост, по-скоро акт на отчаяна самотност. Хипнотичен, приковаващ филм и въпреки че не съм фен на умозрителното кино, „Дни“ ме спечели с магичната си привлекателност.

Радикален и скандален експеримент, който за моя изненада не отблъсна тотално публиката, е филмът „ДАУ. Наташа“ – Германия, Украйна, Русия на Иля Хржановски и Екатерина Оертел. Експеримент е самият проект, за който авторите са изградили филмов град по Сталински модел и са събрали в него група от четиристотин човека: артисти, бивши тайни агенти, проститутки, учени, които между 2009 и 2011 година доброволно живеят в тази измислена среда – по-скоро лагер, изцяло откъснати от реалния свят. Всичко, което се случва между тях, а то далеч не е лицеприятно, е заснето в седемстотин часа филмов материал от блестящия немски оператор Юрген Юргес, който получи Сребърна мечка за артистични постижения. Мегаломанският проект предполага да се създадат четиринайсет филма, от които „ДАУ. Наташа“ е първият. Самият филм е откровено клише, заклеяващо сталинисткия режим: страх, доносничество, репресии. Действието се развива предимно в ресторанта на престижен по онова време научен институт. В по-ранни етапи на проекта Хржановски твърди, че е инспириран за това от видния физик Лев Ландау. Но само това е връзката с нещо научно и духовно. Филмът е груб, натуралистичен, воайорски, скалъпен между пиянски сцени, истерични скандали, необуздан секс и садистични изтезания, за да убеди непросветения зрител колко страшни са били онези времена. Да! Наистина са били смразяващи, страшни и жестоки, но с какво

методът на Хржановски и моделът, по който работи, се отличава от тях? Филмът е гола претенция, но поставя с главни букви въпросите за морала, етиката, манипулативността на твореца. Макар че всъщност кога някой може да се нарече творец?

Разбирам, че този филм е трябвало да попадне в програмата не заради качествата си, а заради принципите, които изповядва и заради дебата, който провокира, но предпочитам зареждащи филми, направени изискано и изпълнени с добротата и емпатия.

Такъв е корейският „Жената, която избяга“ или „Жената, която се завтече“ на Хонг Санг Су – Сребърна мечка за най-добър режисьор. Още с първите си филми Хонг е сред фаворитите на световните фестивали. През 2017 за филма му „Жена на плажа през нощта сама“ актрисата Ким Мин Хи, която е в главната роля и на новия филм, спечели Сребърна мечка за най-добра актриса. Признавам, че не бях въодушевена от този филм. Изглеждаше ми вторичен и бърлив, но „Жената, която избяга“ ме заплени. Историята не е нищо особено: млада жена, докато мъжът ѝ е в командировка, посещава три свои

приятелки. Уж нищо не се случва. Пият чай, ядат ябълки или круши и пестеливо разказват за живота си. И в това нищо неслучване човек добива представа за средната класа в Корея, за отношенията в семейството, за връзките мъж – жена. Режисьорът, както и в предишни свои филми, не спестява ироничното си отношение към хора от бранша, в случая самовлюбен телевизионен режисьор, с когото главната героиня е имала афера. Минималистичен (между другото, Хонг работи с бюджети от около сто хиляди долара за филм), хипнотичен, завладяващ и изискан до най-малкия детайл, филмът въздейства като импресионистична живопис. Ярко живописен и конкретно свързан с художник е италианският филм „Исках да се скрия“ на режисьора Джорджо Дирити. Историята е за Антонио Лигабуе (1899 – 1965) – гениален художник наивист с трудна съдба. От дете той е с ментални проблеми и физически увреждания. Като младеж бяга от Швейцария в Италия, която приема за своя родина, но от това животът му не става по-лек. Мизерстващ, на ръба на оцеляването, презиран и гонен от обществото, той намира упование в стихията на рисуването.



„Никога, рядко, понякога, винаги“
САЩ, режисьор Елиза Хитман

Мощна енергия струи от платната му. Все едно дивата природа оживява в тях. Но те са показателни и за неистовия дух на една възвишена душа, затворена в неомощно тяло. Свидетелство за това е забележителният му автопортрет. Все пак е оценен и намира признание приживе, а филмът е приковаващ: тъжен, смешен, драматичен, поетичен и експресионистичен. Визията на оператора Матео Коко като че ли е сътворена през очите на Лигабуе, ярка, пишна, запомняща се, а актьорът Елио Джермано е свършен като превъплъщение във всеки нюанс от поведението на своя персонаж – лудост, суровост, нежност, човечност, доброта... Това му донесе и Сребърната мечка за мъжка роля.

Като става дума за доброта и добро кино, не мога да пропусна „Първата крава“ – САЩ, режисьор Кели Райкарт. Това беше и единственият филм с епоха в конкурса. Действието се развива в началото на XIX век сред трапери някъде в Дивия запад и по структура напомня уестърн, но е решен изцяло на flashback. Разхождайки кучето си, жена се натъква на плитък гроб с костите на двама човека. Оттук започва историята за приятелството между двама маргинали –

единият авантюрист от Китай, а другият пекар от Бостън – и опитът им да започнат живота си отново сред дивата пустош и сурови нрави. Те се изхитрят и всяка вечер доят единствената крава в селището, а на сутринта продават изпечените от млякото сладки. Естествено че в един момент ги разкриват и започва каубойско преследване до кончината им един до друг. Така схематизиран, филмът едва ли би впечатлил някого, но е разказан вълнуващо, идилично като приказка, в която човек и природа намират хармонично единство. Дори най-свирепите трапери се умиляват пред домашните курабийки, копнеейки за дом и семейство. Има нещо интимно-патриархално в този деликатен филм и въпреки трагичния финал той действа пречистващо.

Деликатен и направен с много финес е и другият американски филм от конкурса „Никога, рядко, понякога, винаги“ на режисьорката Елиза Хитман, удостоен със Сребърна мечка – Голямата награда на журито. Той е младежко road movie, в който главната героиня Аутумн – седемнайсетгодишна, заедно с братовчедка си, предприема пътуване от малко градче в Пенсилвания



„Жената, която се завтече“
Корея, режисьор Хонг Санг Су

до Ню Йорк, за да направи аборт. Пътят, който извървяват момичетата, е пътешествие между два свята. От грубост, еснафска ограниченост и подигравки в провинциалното градче до тотална отчужденост, равнодушие и анонимност в бетонния мегаполис. Единствено при срещата със случаен младеж и от персонала в клиниката момичетата срещат добронамереност и съчувствие и успяват да се справят със сложната ситуация. А всъщност така извървяват пътя на личното си съзряване – убедено, без съзливост, без самосъжаление. Този прочувствен, камерен, стоплен от симпатия филм деликатно и ненатрапничава поставя редица въпроси пред младия човек, а това, че актрисите са неизвестни, го прави още по-убедителен и му придава документално звучене.

Урбанистично приказан е немско-френският филм „Ундина“ на Кристиан Пецолд, виден представител на Берлинската школа. Режисьорът, който е и сценарист на филма, умело обиграва рационалната отчужденост на големия град с магичната привлекателност на водния свят, за да разкаже романтичната мистична

история на един любовен триъгълник, в който героинята е екскурзовод в музея за Берлин и в същото време ни повече, ни по-малко Русалка-Ундина. Може би за тази си биполярност Паула Беер получи Сребърна мечка за най-добра актриса. Мъжете в живота на героинята са безличен технократ, който ѝ изневерява, и впечатляващ водолаз, който я боготвори. Но колкото и да му се иска на Пецолд любовта да спаси света, русалките имат друга мисия. Един любовен филм, в който любовта е обречена.

Съвсем не е приказан „Лоши приказки“ – Италия, Швейцария, филм на братята Фабио и Дамиано Д'Инонченцо, за който бяха удостоени със Сребърна мечка за най-добър сценарий. Миналата година друг италиански филм – „Пирани“ на режисьора Клаудио Джованези – също получи Сребърна мечка за сценарий, а общото между двата филма е разнищаваща критика на обществото с неговата еснафска самодостатъчност и консумеризъм, от което потърпевши са децата. „Пирани“ беше яростен и драстичен, докато „Лоши приказки“ изглежда съвсем безобиден. Горещо лято и ежедневие-



„Ундина“
Германия, Франция,
режисьор Кристиан Пецолд

то на няколко семейства от квартал нито беден, нито богат. Средностатистически граждани на Рим, каквито са и повечето хора във всеки друг град по света. Правят си приятелски сбирки на барбекю и бира, обсъждат тривиални проблеми, гледат на децата си като на неизбежна даденост, освен когато не проектират върху тях собствената си неудовлетвореност или понякога в развеселена компания не ги карат да пеят и да декламират, но не защото се интересуват от тях, а за собствено развлечение. Само една млада бременна жена общува нормално с децата, но самата тя е също толкова несигурна и объркана, както и малките ѝ приятели. Развръзката е шокираща – братче и сестриче се самоубиват – и то не спонтанно, а осъзнато и премислено. Младата жена, приятелят ѝ и новороденото им бебе също се лишават от живот с ясното съзнание, че в този свят няма място за деца. Общността е потресена, но внушенията на филма са още по-жестоки. Той е шамар за обществото, болезнен вик срещу тези уж обикновени, нормални хора, които не си дават сметка колко децата са уязвими и крехки пред

смазващото ги безразличие и равнодушие. Замисля ли се въобще човек колко е отговорно да бъдеш родител? Каква съдбовна мисия е това? А може би много хора, които се замислят, съзнателно се отказват да имат деца?

В различен ключ, но също толкова критичен, само че на тема дигитална епоха, е френско-белгийският филм „Изтрий историята“ на Беноа Делфин и Густав Керверн, удостоен със Специална награда Сребърна мечка. Сатирична трагикомедия с абсурден хумор, в която обикновеният човек става жертва на технологиите. Героите са трима маргинали от малко градче – всеки сам със собствената си несрета и странни обсеии. Мари е изоставена от съпруга и сина си и едва свързва двата края. В отчаянието си се впуска в сексуално приключение с младеж, който снима еротичните им игри и я изнудва за пари. Бертран живее сам с дъщеря си, но е пристрастен към телефонен секс и е готов на всичко, за да се срещне с виртуалната си любов, която, уви, се оказва само виртуална. А Кристин е дотолкова луда по гледането на телевизионни сериали, че губи всичко. В своята



„Няма зло“
Германия, Чехия, Иран,
режисьор Мохамад Расулоф

безпомощност и стремеж да „изтрият“ online биографиите си тримата се сприятеляват и повеждат невъзможна борба с изкуствения интелект. Трима донкихотовци в неравна битка. Не липсва и модерна вятърна мелница – сребърен исполин, офис на хакера на хакерите, който също е безсилен „да изтрие историята“, защото „облакът“ е вездесъщ и нищо попаднало в дигиталното пространство не се заличава. Премеждията на героите са смешни и нелепи, сюрреалистични и по детски наивни. Всъщност едва когато се хващат на детската игра на телефон – две кутийки, свързани с канап, те успяват да върнат доброто си настроение и екзистенциално равновесие, а над цялата безгрижна идилия забръмчават хиляди и хиляди дроневи. Каква прекрасна перспектива?!

И за финал носителят на Златна мечка – иранският филм „Няма зло“ на Мохамад Расулоф. Свикнали сме с фината чувствителност, острата проблематика и изисквана естетика на иранското кино, което най-вероятно е причина за безбройните му награди по света. И въпреки това „Няма зло“ е изненадващо откритие. Някои могат да го определят като политически филм, но неговата значимост е в съчувствието и симпатията към човека, изправен пред моралната дилема: правото на избор и възможността да се противопоставиш на системата и нейната античужденна тоталитарна същност. Самият Расулоф е обвинен за пропаганда срещу системата, има присъда и е лишен от правото да напуска Иран. А филмът директно разисква казуса за смъртното наказание и за не/възможността на индивида да му се противопостави. Решен е в четири новели – първата е „Няма зло“ и разказва за живота на едно обикновено семейство. Всеки ден съпругът закарва жена си на работа,

а дъщеричката си на училище. След това и той отива на работа, акуратен, избръснат, добронамерен. Нищо особено, докато не става ясно, че работи в затвор и е ексекютор. С натискането на един лост няколко осъдени са обесени, а той е благодарен за скромната си заплата. Няма упрек, няма осъждане... Втората новела има заглавие „Можеш да го направиш“. Млад мъж по време на задължителната си военна служба е изпратен да работи в затвор като ексекютор за един ден. Младежът отказва да убие осъден и успява да избяга. На финала стои прегърнат с любимата си на един хълм, а от колата звучи въодушевяваща песен „Bella Ciao“. Наивно, но и оптимистично. „Рожден ден“ е третата новела и също разказва за войник, който, за да спечели седемдесет и два часа отпуск и да присъства на рождения ден на годеницата си, участва в екзекуция, убеден, че убива престъпник. Когато става ясно, че убитият е учител, почтен човек, но дисидент, младежът, освен че губи годеницата си, губи и почва под краката си, чувства се напълно безпомощен. Но дали ще се противопостави, или ще приеме статуквото? Четвъртата новела „Целуни ме“ се фокусира върху последствията от направения избор, цената, която всеки трябва да плати за постъпките си. Младо момиче от Великобритания посещава чичо си в Иран, за да разбере, че той е истинският ѝ баща, а в Лондон е отглеждана от чичо си. „Няма зло“ ни за момент не звучи обвиняващо, назидателно или дидактично, смекчен е от дълбока мъдрост, благородство, разбиране, но не и примирение...

А какво повече може да се иска от един фестивал – артистични филми, хуманност, категорична авторска позиция и различни творчески проекти.

БЕРЛИНАЛЕ 2020
МАРТИНА АПОСТОЛОВА
Изгряваща звезда



Internationale
Filmfestspiele
Berlin

■ Люгмила Дякова

INTERVIEW

► Програмата „Европейски изгряващи звезди“ е част от Берлинския международен филмов фестивал и има за цел млади актьори, които са направили първите си стъпки в киното на родните си страни, да бъдат видени, оценени и подкрепени за изяви на европейско ниво. Няколко са спонсорите на програмата, но основни сред тях са: „Творческа Европа“ – Програма Медиа и Немско-китайската културна фондация. От своето основаване преди двадесет и три години до сега в програмата „Изгряващи звезди“ са представени 312 участници. Петчленно международно жури избира сред номинираните от националните филмови институции актьори, които да бъдат наградени като „Изгряващи звезди“ и да бъдат представени на този форум. В журито тази година участва актрисата Весела Казакова – режисьор и продуцент, която беше първият ни участник в програмата. В едно от следващите издания на „Изгряващи звезди“ беше включен и актьорът Иван Бърнев, а Мартина

Апостолова бе нашият представител на 70-тото юбилейно Берлинале заедно с още девет млади актьори от Дания, Естония, Франция, Грузия, Германия, Нидерландия, Полша, Португалия и Швейцария.

Още в късометражния филм на Слава Дойчева „Брак“ Мартина Апостолова направи силно впечатление, но истинско признание ѝ донесе ролята на Ирина в едноименния филм на Надежда Косева. Освен „Златна роза“ за най-добра актриса от Националния фестивал във Варна тя е удостоена с награди за най-добра актриса и на фестивалите във Варшава, Хонконг, Тбилиси, Тирана, Котбус. Мартина има впечатляваща, необичайна визия, завладяващо излъчване и покорява публиката с дълбочината, нюансираността и зрелостта на своето изпълнение. А участието ѝ в програмата „Европейски изгряващи звезди“ е повод за нашата среща.

Бяхте ли изненадана от избора Ви за програ-

мата „Европейски изгряващи звезди“ на 70-тото юбилейно Берлинале, или след наградите с „Ирина“ за най-добра актриса на няколко авторитетни фестивала очаквахте да сте сред десетте избрани изгряващи европейски звезди?

И в най-смелите си мечти не съм си представяла, че някога ще бъда сред десетте избрани актьори. Да, когато пуснахме кандидатурата, разбира се, че в мен се роди една надежда, която редовно бе потискана от черногледството ми, но си мислех, че дори фактът, че имам право да пусна документи, да чуят за мен, да изгледат работата ми, беше достатъчен. Както и не съм очаквала нито една от спечелените досега награди. Аз съм от артистите, които работят за процеса, а не мислят за крайния резултат и последствията. Може би е безотговорно, но за мен това върши работа и ме държи на земята.

Как се чувствате сред младите си колеги в Берлин? От срещата с пресата, на която при-

съствах, останах с впечатление, че сте станали близки приятели, че имате сродни виждания за актьорската професия, за киното, за съвременния свят.

Да, точно това се случи. Във всеки един от нас открихме нов приятел, съмишленик, което за мен беше неочаквано. Културите ни са толкова различни, възрастите ни също, езиците..., но се оказа, че вижданията ни за изкуството са много сходни. Осем от десетимата сме театрални актьори, един танцьор и един с опит само в киното, който в момента учи актьорство за драматичен театър. Гражданските ни позиции също бяха сходни, будни. Споделихме помежду си, че след като сме изглеждали филмите на другите, всеки един от нас си е задал въпроса „Какво ще правя аз там с тези великолепни актьори?“. След това се смяхме, защото наистина всеки се беше усъмнил в присъствието си. Имахме изключително високо професионално мнение за останалите и съответно уважение. Когато се



срещнахме за първи път, се прегръщаме и целувахме – сякаш се познаваме. Впоследствие си дадох сметка, че това не беше от куртоазия. Както е модерно да се казва – „вибрирахме на една честота“. Бяхме наясно, че реално погледнато, ние не сме конкуренти, напротив – партньори сме. Организаторите и кастинг директорите, с които се срещнахме, споделиха същото накрая – че сме най-силната и сплотена група досега, освен че сме толкова различни и силни като актьори. Приятно ми е, че бях поставена под общ знаменател с такива таланти.

Разкажете как премина работата Ви през тези няколко дни, защото освен заразителната еуфорична атмосфера, която ви обграждаше, става дума за работа – напрегната и отговорна. Презентации и дискусии с пресата, социални контакти, срещи с водещи имена от световната филмова индустрия: директори на кастинг агенции, продуценти, режисьори.

Да, целият престой беше свързан с непрестанна работа – по всяко време на денонощието. Изискваше се една свръх концентрация и адекватност на ума и тялото. Да можеш във всеки един момент да откликнеш на молба за среща, интервю, разговор и да знаеш какво да говориш и как да се представиш. Дори как да изглеждаш. Защото в крайна сметка и това е важно. Особено тежък беше денят, в който имахме т.нар. скоростно срещане с кастинг директорите. Един-найсет маси с по шест-седем кастинг директори (режисьори) и десет минути за всяка маса. Още на третата маса забравяш какво си казал и дали не си го казал на предходната маса. Но се свиква, стягаш се, казваш си, че сега е моментът и се окопитваш. След това имахме срещи очи в очи, ако някой от директорите пожелае. Журито се постара да ни подготви много добре за тези срещи. През цялото време бяха с нас. Грижеха се за нас и им пукаше – да си свършим работата и да е успешен престоят ни, защото това щеше



да означава, че техният избор е бил правилен и успешен. Както за журито, така и за организаторите. Денят с представянето пред пресата също беше интересен – динамичен, странен, непривичен за мен. Първо имаше пресконференция пред всички медии – радио, телевизия, преса, електронни медии (Вие самата бяхте там и знаете за какво говоря). След пресконференцията ни отделиха и всеки журналист заявяваше на едно „гише“ персонални разговори с някои от нас. И така идваше човек и ни питаше „журналист от еди-кой си вестник, след 5 минути, ОК ли е?“ И ти преценяваш – ОК или не, нямам желание да разговарям с тази медия.

Всеки ден имаше срещи, официални вечери, на които общо взето не вечеряш, а разговаряш. Имаше презентации на всички важни приеми, които се организираха по време на фестивала. Бяхме там, бяхме на разположение и нямаше право да се уморим.

Какво означава за Вас всичко това? Какво Ви донесе участието в „Изгряващи звезди“? Каква е вашата равностметка и доколко и как ще се отрази на бъдещите ви творчески планове? Ще Ви видим ли скоро в нов филм?

Тъй като съм човек, чието самочувствие никога не е било високо и самоувереността ми – също,



това събитие и присъствието ми там ми дадох глътка въздух от самокритичността ми. За миг успях да си кажа „стига, спри се, виж, че го можеш“. Даже моят ментор – Цветана Манева, ми се обади и първият ѝ въпрос бе: „Сега малко поуспокои ли се? Повярва ли си най-накрая?“... Доказах си, че съм достойна да бъда там. Съумях да се съхраня в тези няколко дни, да се държа на ниво, да представя България и киното ни достойно. И да се чувствам на място. Сега вярвам, че мога малко повече от преди. Но все пак нищо не ни е гарантирано, а животът продължава. Това събитие със сигурност ще се отрази на развитието ми, мечтата ми да ра-

ботя извън границите на страната ни е на път да се осъществи. Имах много срещи с агенти. Разбира се, и предложения. Сега остава да съм разумна. Надявам се цялата ситуация, която ни заобикаля в момента, да се успокои скоро и да имаме възможност да практикуваме спокойно и както преди. Ако това се случи скоро, то със сигурност ще ме видите в нов филм. Но сега най-важното е да бъдем разумни и отговорни – качества, които се изразяват в самоизолация и мисъл повече за ближния, отколкото за самите себе си. Да се съхраним здрави – ментално и физически.



АНИМАК 2020 Паметта като артистично вдъхновение

Мариана Христова ■

► Международният фестивал за анимационно кино „Анимак“ в Лерида, столицата на една от четирите каталунски провинции, е най-значимият и почти единствен в Испания. Въпреки скромния си формат съумя да покаже голяма част от най-интересното в световната артхаус анимация през последната година. Впечатляващ е балансът между първокласна авторска анимация за ценители и внимателно подбрани заглавия за по-широка публика със специален акцент върху детската аудитория. Директорът и куратор на фестивала Каролина Лопес, която също така ръководи архива за експериментално кино Xcentric към Центъра за съвременна култура в Барселона, смело поставя акцент върху авангарда, без да обръща гръб на зрителите, което от една страна е предпоставка за присъствието на безкомпромисни артисти в програмата, а от друга пълни залите. И така инак невзрачната на фона на останалите големи каталунски градове Лерида за няколко дни се превръща в средоточие на таланти от полето на едно бутиково и неподчинено на пазарни норми изкуство, каквото всъщност е авторската анимация.

„Капсула на времето“ е тазгодишната тема на фестивала, под чиято шапка е селектирана по-

значителната част от програмата, включително ретроспективите. Вдъхновена от лайтмотива и „запечатващата“ енкаустична техника на Теодор Ушев във „Физика на тъгата“, на която той посвети голяма част от майсторския си клас, тази концептуална рамка обединява филми и автори, които, целенасочено или не, се гмуркат в дълбините на паметта, реконструират и фантазират неуловимите ѝ на практика измерения. Петте прожекции от секцията „Монография. Капсула на времето“ обединяват филми от различни автори, които своеобразно интерпретират сензитивната или колективната памет, лични спомени или групови травматични преживявания. Френският „Синьото на солта“ (2019) на Алис Бол например проследява пътуване с влак на млада жена в траур, която се опитва да намери покой в паметта си. Преливащите се акварелни нюанси на синьо, лилаво и розово в комбинация с поетичен диалог дават израз на полусънното ѝ състояние между мечта и реалност, между сковалата я тъга и надделяващото желание да продължи да живее. Чешкият „Разделени“ (2018) на студентката от ФАМУ Диана Цам Ван Нгуйен също се занимава с трудната тема – загуба на любим човек: документалните разкази на героите са визуално

опредметени от анимационни кадри, които реконструират болезнени ситуации и анализират мислите им.

Предимно на политически теми са филмите, засягащи колективната памет: немската изрезкова анимация „Въоръжена приспивна песен“ (2019) на грузинката Яна Угрекелидзе проследява начините, по които деца напускат родния си град, бягайки от етническо прочистване; или френският рисувано-документален „Надежда“ (2019) на Сесиле Русе, Жана Патурле и Бенджамин Сереро, който разказва историята на майка и дъщеря, бежанки във Франция по време на гражданската война в Ангола.

От сесията с подзаглавие „Семеен албум“ с филми на фамилни теми се откроява руският рисуван „Той не може да живее без космоса“ (2019) на Константин Бронзит – за подсъзнателната наследствена памет, която понякога ни подтиква да следваме сляпо, на всяка цена стъпките на родителите си. В рамките на „Монография. Капсула на времето“ бе показан и средномет-

ражният автобиографичен „Нарисувано по памет“ (1995) на американския аниматор от чешки произход Пол Фирлингер, който още в началото заявява, че неизследван живот не си заслужава да се живее, затова се обръща назад и го рисува по спомени. Филмът умело лавира между персонални рефлексии и историческата фактология, обхващаща периода от Втората световна война до 60-те години по време на Студената война, с наблюдения от двете страни на Желязната завеса. Това, което игралното кино в случая не би могло да предаде с такава свобода на въображението, са емоционалните авторови интерпретации на епохата, прокрадващи се в момчешките фантазии и страхове, в „адаптираните“ от паметта детайли от средата, които нямат претенция за достоверност, но пък изобразяват убедително сетивната фактура на спомените.

Още по-интересни бяха програмите, посветени на отделни автори. Основната ретроспектива бе отредена на естонския режисьор, продуцент

„Нарисувано по памет“ – САЩ, режисьор Пол Фирлингер



и теоретик Юло Пиков, който работи в областта на документалната анимация и съумява по оригинален начин да акцентира върху събития, лични или колективни преживявания. Киното му е рядко срещана комбинация от обемна анимация и живи фотографски изображения, документална фактология и предмети с историкографска стойност. Освен че видяхме почти пълната му филмография, включително колективния пълнометражен филм с хашлашки диалог и некоректен хумор „Франк и Уенди“ (2004, реж. Каспар Янцис, Юло Пиков, Прийт Тендер), Пиков изнесе и лекция, озаглавена „Памет в стоп-моушън“, в която разкри покъртителните действителни истории, вдъхновили филми като „Телесна памет“ (2011) и „Празно пространство“ (2016), и сподели, че избягва прекаленото „полиране“ на образа в дигиталната постпродукция, защото предпочита да не заличава следите от ръчния труд във филмите си. Усещането за тактиленост в изображенията

сякаш поддържа жива връзката с историите, преживени от героите му.

Друга вдъхновяваща среща бе с киното на френската авторка Флоранс Мияй, която също като Теодор Ушев започва кариерата си като художник (учила е гравюра) и впоследствие се ориентира към анимацията. Подготовката ѝ в декоративните изкуства се отразява в изобретателността на техниките, които прилага – анимира под обектива на камерата с текстилни материали, пастели, въглен, пяск. Във филмите си изследва чувствеността, еротиката, движенията на тялото: омайната сетивност в „Хамам“ (1995), „ароматната“ образност на хиляда и едната нощи в „Шехерезада“ (1998), лятната омара в „Първата неделя на август“ (2002), африканската екзотична приказност в „Бели птици, черни птици“ (2002). Режиьорката споделя, че по отношение на изобразителния стил е повлияна от френския авангард в живописата. И наистина киното ѝ напомня танцуващи картини

„Празно пространство“

Естония, режисьор Юло Пиков



на Анри Матис или Жорж Брак и представлява завладяваща сплав от митология и онирика, в която със самобитна екстравагантност са претворени част от универсалните наративи, оформили колективната средиземноморска памет. Графикът във фестивалната компания на художниците – аниматори е южноафриканецът Уилям Кентридж, удостоен с почетна награда за цялостно творчество на „Анимак“. Анимацията е само един аспект от творческите му изяви – познат е още като карикатурист, оперен режисьор и есеист, поради което Каролина Лопес го нарича „тотален артист“. Филми като „Йоханесбург, вторият най-велик град след Париж“ (1989) и „Монумент“ (1990) са дълбоко лични свидетелства и споделен опит по темите за апартейда и колониализма. Личната творческа интерпретация на политическите събития ги превръща в мощни поетични алегии. За Кентридж въплъщението на историята е „конструирано от пренаредени фрагменти, за да

достигне само едно колебливо разбиране за миналото“, с което намежда, че дори обявените за неоспорими факти винаги подлежат на субективна оценка. Отговорната му и честна позиция на търсещ, вместо на заявяващ и пропагандиращ го превръща в автор, на когото може да се вярва безрезервно.

Ако фотографската природа на игралното и документалното кино съумява да отрази или запечата „живота какъвто е“, то анимационното успява със свободата на въображението да „реставрира“ спомени за реални събития без риск да изпадне в бутафорност, но също сънища и мечтания с присъща живописна виталност. Условността му го освобождава от изискването за буквална достоверност и ни помага да погледнем на паметта не просто като на мозъчна функция за повторно прожектиране на минали мигове, но и като на сложен инструментариум, който съдържа ключа към тяхното тълкуване и разбиране.



„Телесна памет“
Естония, режисьор Юло Пиков

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. Иван Стефанов, доц. Калинка Стойновска,
Катерина Ламбринова,
Людмила Дякова (главен редактор),
проф. Светослав Овчаров, проф. Станислав Семерджиев

Дизайн: Ася Кованова, Румен Баросов

Печат: Печатна база „Симолини“

Адрес на редакцията:

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

За реклама: 02 946 1062,
e-mail: magazine.kino@gmail.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 – 5 лв.

Годишен абонамент – 30 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 идва при вас

списание
кино
абонамент 2020

Абонирайте се за списание **кино**
в **БЪЛГАРСКИ ПОЩИ**
каталожен номер **1402**
и чрез фирма **ДОБИ ПРЕС**

РЕДАКЦИЯТА НА СПИСАНИЕТО

София 1527, бул. ДОНДУКОВ 67

тел: **02 946 10 62**

e-mail: magazine.kino@gmail.com

6 броя – 30 лв. 3 броя – 15 лв.

съюз на българските филмови дейци

120

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