

списание **КИНО**

излиза от 1946 г. без прекъсване



© ПАВЕЛ КОЙЧЕВ



04/2021

РЕДАКЦИОННА КОЛЕГИЯ

ПРОФ. БОЖИДАР МАНОВ

ПРОФ. ВЕРА НАЙДЕНОВА

Д-Р ГЕНОВЕВА ДИМИТРОВА

ДИМИТЪР САРДЖЕВ

ПРОФ. ИВАН СТЕФАНОВ

ДОЦ. КАЛИНКА СТОЙНОВСКА

КАТЕРИНА ЛАМБРИНОВА

ЛЮДМИЛА ДЯКОВА – ГЛАВЕН РЕДАКТОР / 3 стр.

СПИСАНИЕ КИНО / СЕПТЕМВРИ 2021

СЪДЪРЖАНИЕ:

КОЛАЖ ЗА ПАРАДЖАНОВ – ЛИЗА БОЕВА / 5 стр.

РАЗКАЗВАЧ НА ИСТОРИИ – ЛЮДМИЛА ДЯКОВА / 28 стр.

ФИЛМОВАТА КРИТИКА. СПЕЦИФИКА, ПРЕДИЗВИКАТЕЛСТВА И ПРОБЛЕМИ – ИРИНА ИВАНОВА / 35 стр.

КУЛТУРЕН АФИШ: СЕПТЕМВРИ 2021 – АНАСТАС ПУНЕВ / 42 стр.

ВЕНЕЦИЯ 78' – САВИНА ПЕТКОВА / 48 стр.

КИНОЖИВОТЪТ В СОФИЯ ПРЕДИ 100 ГОДИНИ (II ЧАСТ) – ПЕТЪР КЪРДЖИЛОВ / 57 стр.

ЩРИХ ОТ НОВОТО БЪЛГАРСКО АНИМАЦИОННО КИНО – НАДЕЖДА МАРИНЧЕВСКА / 84 стр.

ВАЖНОТО Е ФИЛМЪТ КАКВО ИСКА – ВЕСЕЛИН ХРИСТОВ / 95 стр.

ТАЙНАТА НА ТВОРЧЕСТВОТО –АНДРЕЙ ЗВЯГИНЦЕВ / 106 стр.

СЦЕНАРНИ ЕСКИЗИ: НЕ СИ ОТИВАЙ / 111 стр.

ГАЛЕРИЯ: НЕ СИ ОТИВАЙ / 112 стр.

ОТ АРХИВА: СПИСАНИЕ „КИНОИЗКУСТВО“ 1 БРОЙ 1955 / 114 стр.

ПОЕМАТА СЕПТЕМВРИ / 115 стр.

списание
КИНО
излиза от 1946 г. без прекъсване



ОТ ГЛАВНИЯ РЕДАКТОР

СЕПТЕМВРИ/2021

Гео Милев – интелектуалец, публицист, поет – модернист, един от най-видните представители на експресионизма в българската и европейска литература. Арестуван на 15 май 1925 г. и безследно изчезнал, както мнозина видни личности – жертви на полицейския терор.

Какво по-подходящо време от това, през месец септември да си припомним (115 стр.) безсмъртната поема на Гео Милев „Септември“ – публикувана в книжка 7-8 на списание „Пламък“ през 1924 г.

Акцент поставям и върху това, че въвеждащата рисунка в септемврийския брой е фотос от неизлагана досега творба на Павел Койчев – един от най-признатите уникални и впечатляващи български скулптори. Неговите пространни композиции на открито: „Торният бръмбар“, „Стадото“, „Водна паша“, „Градежът“ носят нещо от наивитета и детския възторг и едновременно с това създават усещане за единение с природата, внушение за изначална мъдрост и космическа хармония. Освен с множеството самостоятелни изложби в България и по света, Павел Койчев участва в изложението „Световни художници на хилядолетието“ в Централата на ООН в Ню Йорк. За проекта си „Под масата“ скулпторът споделя: „В проекта има аналогия с всички нас, които сме под масата, всички които искаме да се скрием в свой собствен свят и да го създадем, както правят децата“.

Представяме на читателите и изключителния световен артист – сценарист, режисьор, художник – Сергей Параджанов, един от най-самобитните творци на XX век, за когото казват, че е: „от най-парадоксалните образи в съвременната култура“. Филмите му „Сенките на забравените прадеди“ (1965), а за мен особено, „Цветът на нара“ (1968) са извън границите на времето и удивляват с артистизма си и органично вплетените в структурата им арменска, грузинска, руска и украинска култури. Творци като Фелини, Висконти, Антониони, Жан-Люк Годар се възхищават на творчеството и таланта му, и когато през 70-те години Съветският режим по скалпени обвинения тиква Параджанов в затвора, се борят за неговото освобождаване.

В рубриката „Сценарни ескизи“ предлагаме на читателите сценария на филма „Не си отивай“ на писателя-драматург Георги Мишев, с чиято разнищваща сатира и детайлно познаване на българската народопсихология са свързани емблематични филми като абсурдния, сюрреалистичен „Преброяване на дивите зайци“ на режисьора Едуард Захариев, унищожителните като критика на менталитет и битност „Вилна зона“, също филм на Еди Захариев, „Самодивско хоро“ и „Дами канят“ на Иван Андонов, стоплените от човечност и доброта филми на Людмил Кирков: „Момчето си отива“, „Не си отивай“, „Матриархат“, „Селянинът с колелото“, телевизионните сериали „Дунав мост“, „Патриархат“ и още филми с биография в анализите на българското кино. Всички тези произведения дават основание да се говори за Георги Мишев като за „живият класик на българската сатира“.

Друг разказвач на истории, с когото читателите ще се срещнат, е Ивайло Христов. Забележителен актьор в киното и в театъра, филмов и театрален режисьор със свой стил, любим професор на студентите в НАТФИЗ, но най-вече – прекрасен човек.

„Хубен рисува пари“, ако мога да заимствам заглавието от едноименния филм на Георги Тенев, представя художника Хубен Черкелов, бунтар и участник в артистичния кръг ХХL през 90-те години, а след 2000 емигрирал в САЩ – творец със световна слава и успех, чиито творби са в и отвъд времето, а водеща в творчеството му е оста: власт – пари – наследство – икономика – изкуство.



Людмила Дякова



КОЛАЖ ЗА ПАРАДЖАНОВ

ЛИЗА БОЕВА

В юношеството си събирах в тефтер интересни случки – записвах си прочетени истории, изрязвах от вестници и списания кратки текстове, добавях фотографии и рисувах нескъпо онова, което не можех да опиша с думи. Да речем: чудатата картина в рамка – там бе Мона Лиза с няколко десни ръце и три полу-лица. Върху едно от лицата имаше око на челото, а главата бе обрамчена със залепени по повърхността перлички. На масата пред трите изображения на флорентинската дама бяха прикрепени две истински вилица и лъжица, покривката бе от плат, а рибата в прозрачна чиния бе нарисувана. Неизвестно защо там се мъдреше и фотография на една бяла птица, която изглеждаше така, сякаш ѝ е студено...

Не знаех думата колаж. Но знаех, че чудатите, прерисувани от мен многоръки Джоконди са дело на някой си Параджанов; знаех, че множество от странните истории в моя тефтер са истории на този Параджанов (у дома се говореше най-често за руска култура, носеха се отнякъде чуждестранни списания, вестници и самиздат материали). Още преди да съм гледала неговите филми, в юношеското ми въображение Параджанов бе най-вълнуващо зрелище.

Ето моят колаж за Параджанов, добавян в годините и сетне подреден хронологично.



Тайната вечеря

От серията *Няколко епизода от живота на Джокондата*, 1988 г.

Колаж. Картон, хартия, метал, стъкло, плат, раковини, пластмаса, перо.

43x58 см.

Сурен Параджанов^[1]:

Една от двете сестри на баща ми – леля Рузана, бе завеждащ катедра в Московския авиационен институт. Там изобретяваха горивото, с което ракетите летяха в космоса. От нея знам за Ничар Каримова. Баща ми бил студент във ВГИК, когато я срещнал – тя продавала парфюми в ЦУМ на „Красная Пресня“. Красавицата-татарка била от Монголия. Оженили се съвсем скоро, без да предупредят близките си, без да поискат благословията им. И ето, че в Москва пристигнали обидените братя на Ничар. Те поискали откуп от баща ми, ала той нямал пукнат грош, та само разперил безпомощно ръце и рекъл: „Вземете шубата ми, по-скъпа вещ от нея нямам“. Още същата нощ братята взели шубата. В нея увили Ничар, обвързали всичко със сизал и оставили товара на железопътните релси. Влакът премазал тялото. Леля Рузана казваше, че дълги години с баща ми търсили гроба ѝ.

- Но как ще го откриеш? – питала леля ми. – Всичко е буренясало, камъните не се виждат, надписите са се заличили...
- По миризмата! – отвърщал уверено баща ми. – От Ничар винаги се е носила миризмата на парфюма „Есенни листа, лежали дълго в мократа земя“.
- Че що за парфюм е това?!
- Нейният.



Рожденият ден на Андерсен, 1986 г.

Колаж. Картон, хартия, тюл, фолио, раковини, перли, пера.
45x55 см.

Григорий Чухрай^[2]:

В общежитието живеехме в стая трима – Алов^[3], Параджанов, Наумов^[4] и аз. Леглото на Параджанов бе най-голямо: бе го сковал сам, като под матрака имаше дървена двойна врата, взета без разрешение от богатшки дом. Той казваше, че ще върне вратата, щом се премести от общежитието, ето защо не откачаше ни пантите, ни дръжките.

Веднъж дойдоха мои роднини от Мелитопол и Параджанов им преотстъпи голямото си легло – там те всичките се побрах. Той ни увери, че има приятели със свободно място и не се върна, докато моите хора не заминаха. След време разбрах, че през тези нощи е спял на стол в един от многото тъмни коридори на общежитието, увит със знамето, което денем парадно се вееше от балкона на втория етаж.

Светлана Щербатюк^[5]:

От киностудията ни дадоха най-сетне едностайна квартира^[6] и животът трябваше да стане по-лек. Ала не бе. Нищо не правех така, както искаше Серьожа – ни ябълките белех с равномерни движения, ни чашите нареждах така, че да блестят на западното слънце... Поставяше ме, подобно на кукла, до прозореца, обкичваше ме с гердани, поправяше косите ми и настояваше тъй да чакам винаги, когато той идваше към къщи и гледаше от улицата към нашата стая. Добре, само че аз не знаех кога ще дойде! Понякога се връщаше след десет минути, а понякога – след два дни.

Но най-мъчително бе обличането. Ако трябваше да идем някъде, със Суренчик ни гиздеше като за цирк – цилиндър на главата, ръкавици, пера... На улицата хората се обръщаха след нас, мислеха, че някъде в града започва клоунада.



Ехото на войната, 1984 г.

Инсталация. Дърво, порцелан, метал, целофан, тъкан и др. материали.

174x100x32 см.



Ромул и Рем, 1988 г.

Инсталация. Дърво, метал, плат, пластмаса.

88x62x20 см.

Юрий Илиенко^[7]:

Снимаме сцената с погребението, местни бабички-оплаквачки са наредени около гроба, Параджанов казва: „Начало!“, ала те мълчат.

– Защо мълчите? – пита Параджанов.

– Гробът е пуст – отвърщат те.

– Андрюша – обръща се Параджанов към един от асистентите – скачай в гроба. Готово! Започваме! Начало!... Ама защо пак мълчите?

– Тоя не го познаваме.

– Андрюша, доведи някой старец от селото!

Андрюша доведе. Дядката легна в гроба и бабите така завиха!

Разнесоха се такива вопли, че дойдоха още хора, събра се тълпа – всички ридаят...

Обръщам се – Параджанов също плаче.

– Ама защо плачеш?! – питам го аз.

– Тоя не го познавам...



Ескиз на костюм към филма „Ашик-Кериб“, 1987 г.

Сергей Параджанов (разказва на актрисата Анаит Топчан^[8]):

Нужен ми бе един дядка, който да свири народна мелодия за един от епизодите^[9]. Той дойде с направен от него инструмент – дъсчица и струна.

– Какво да свиря? Тъжна или весела мелодия?

– Свири весела!

И дядото засвири: тин-тин-тин.

– Добре. А сега – тъжна мелодия.

Дядото пак: тин-тин-тин.

– Че каква е разликата?

– Не разбра ли? Добре, ето пак. Първо ще свиря тъжната мелодия: тин-тин-тин. А сетне – веселата: тин-тин-тин. Добре ли е така? Разбра ли?

– Не.

– Като не си разбрал, не снимай филм за Гуцулщината^[10]...



Портрет на Даниел Олбрихски, 1981 г.

Колаж. Дърво, хартия, метал, порцелан, стъкло, кварц, перли.

26x22x6 см.

Софико Чиаурели^[11]:

От студията^[12] не позволяваха на Параджанов да ме вземе във филма.

Ето защо на едно от заседанията той помъкна и мен. Облече ме с черна драпирана рокля, на главата ми постави диадема с рубини, а в ръка трябваше да държа клетка с голям папагал. Клетка намерихме, папагал – не. По пътя той се опитваше да хване някой гълъб, но не успя. Ето защо се явих пред комисията с празна клетка. Нямах понятие защо. Не попитах.

Като влязохме, никой не ми обърна внимание. Нахвърлиха се веднага върху Параджанов:

– Че къде се е чула и видяла подобна наглост? Великият арменски поет да бъде изигран от жена, при това – от грузинка? Да не сте полудял, Сергей Йосифович?

– Без нея няма да има филм.

– Но защо? Защо именно Чиаурели?

– Погледнете лицето ѝ! Това е сякаш лице от фреска! А на фреските мъжките и женските лица са еднакви! Няма разлика!

Спорът продължи безкрай и след няколко дни от студията обявиха, че приемат условията на Параджанов.



Бабиното сладко от орехи, 1986 г.

Колаж. Дърво, мрамор, метал, орехови черупки.

45x51x10 см.

Василий Катанян^[13]:

След развода със Светлана Параджанов живееше сам в стая, която бе и хол, и кухня, и коридор, и баня, и спалня, и ателие. Но най-вече приличаше на музей. В златна рамка на стената бе поставил писмо от Фелини, изпъстрено с комплименти, което започваше с думите „Скъпи мой приятелю!“. До него (в сребърна рамка) – писмо от Анджей Вайда, започващо с обръщението „Почитаеми Учителю!“. На тавана бе окачен изящен стол с дъното надолу, за да могат всички да прочетат надписа: „От колекцията на Негово Императорско Височество Николай Втори“.

Една съседка донесе вечеря – варено месо и картофи. Серьожа с царствен жест върна чинията. След няколко минути донесоха същата чиния, но яденето бе поръсено с магданоз, а по средата бе поставена... роза.

– Туй е вече друга работа! – кимна Параджанов.

Това бяха дни, в които той нямаше пукнат грош и най-често гладуваше...



Вариация на тема *Пинтурикио и Рафаело*, 1989 г.

Колаж. Хартия, стъкло, плат, раковини, пера.

53x43x2 см.

Лиля Брик^[14] (писмо до литератора Василий Алгарович Катанян^[15]):

От първата среща с Параджанов аз знаех – това е „мой“ човек, моя кръв. Всичко в него ме удивлява. Да речем: той никога не е чел Маяковски. В училище дори не е чувал за него!

„Разбирате ли – разказа ми веднъж Серьожа – аз няхах възможност да уча, често пропусках уроците. Не по моя вина! Нощем в дома ни се правеха обиски и родителите ми ме караха да гълтам фамилните брилянти, сапфири, изумруди и корали. Преглъщам... Преглъщам... докато милиционерите се качват по стълбите. А сутрин не ме пускат да отида на училище, докато не излязат от мен всички драгоценности. Половин ден седях на гърнето и по тази причина изоставах с уроците.“...

Светлана Щербатюк:

В съдебната зала Сергей бе необичайно красив. Отиваше му брадата. Върху бледното лице се открояваха огромните му блестящи очи. Мечтаех нашият син да има такива очи, но – колкото и да е странно – украинската кръв победи арменската. Когато ме видя, Сергей ми направи комплимент: каза, че много ми отива черната ретро шапка, килната на една страна. И изведнъж – като в лошо кино – нещо стана с електричеството. Чу се далечен гръм, лампите „премигнаха“. Бе огласено решението: пет години затвор! Ние очаквахме няколко месеца, най-много година. Очите на Сергей бяха очи на ранен елен. Той ме гледаше. Аз не издържах на този поглед, извърнах очи. Чуха се сподавени възмутени възгласи, силният плач на Рузана.

Разказват, че на първия пленум след съдебното заседание Шчербицки^[16] радостно възкликнал: „Най-сетне така нареченият поетически кинематограф е победен!“.

Юрий Рост^[17]:

В затвора здравето на Параджанов бе силно влошено. От време на време му даваха мляко или кефир. Бутилките се затваряха с алуминиеви капачки. Параджанов ги изравнявал и дали с лъжица, дали с пирон, дали с нокът оформял върху повърхността релефи. Дева Мария, Пушкин, Гогол, Петър Първи, светии...

Георгий Данелия^[18]:

В затвора Параджанов събирал капачки от алуминий, с които се затваряха бутилките с мляко. Той ги пресовал и с пирон оформял линии. Един от тези медальони той подарил на Тонино Гуера^[19]. Тонино отлял медальона в сребро и го подарил на Фелини. Фелини по това време бил вече тежко болен и лежал в болница. Казал на Тонино:

– Хайде от този медал да направим награда и да я наречем „Амаркорд“. Ще връчваме тази награда на фестивала в Римини – в града, в който сме израсли, където сме снимали „Амаркорд“. Това ще бъде нашата награда.

Тонино му разказал какви филми са включени в конкурсната програма на фестивала и кой от режисьорите е пристигнал. Като чул моето име, Фелини предложил на мен да ми бъде присъдена наградата.

– Ти не си видял новия филм на Данелия!

– Не съм. Но съм гледал „Не тъгувай!“ и това е достатъчно.

Така получих наградата „Амаркорд“ от Фелини, защото обичаше филма „Не тъгувай!“ и от Параджанов, който не харесваше филма „Не тъгувай!“.



Нощната птица на Тарковски, 1987 г.

Колаж. Фоторграфия, фолио.

18x25 см.

Сергей Параджанов (в беседа с Тарковски и Катанян):

В затвора видях Джокондата, която ту се усмихваше, ту се мръщеше, ту плачеше, ту се смееше... Разбрах, че тя е вечно жива и винаги друга, тя може да бъде всякаква – тази велика картина е неизчерпаема. Знаеш ли защо тя така гримасничеше? Бе нетърпима жега и свалихме ризите си. Работихме голи до кръста. Един от затворниците имаше на гърба татуировка – ликът на Джокондата. Когато той вдигаше ръце, кожата му се опъваше и Джокондата се смееше. Когато се навеждаше, тя помръкваше, а когато той се почесваше зад ухото, тя намигаше. През цялото време ни правеше физиономии!

Сергей Параджанов (из първото интервю, дадено след затвора):

Водещият (преди ефир): Слушателите очакват от Вас окуражителни думи: „Аз съм в родния Тбилиси, тук е топло, сега цъфтят прасковите...“. Разбирате, в този дух. Но на всяка цена да бъде на арменски! Две-три думи са достатъчни.

Параджанов (на руски език, в ефир): За моето освобождение помогнаха Лиля Брик и Луи Арагон. За благодарност искам да встъпя във Френската комунистическа партия!

Водещият (в уплах, към колегите в апаратната): Какво се случва тук?!

Параджанов (в микрофона): Мъртвите могат да възкръсват. За живите е трудно...

Василий Катанян:

Чат-пат Серьожа обядваше в ресторанчето на първия етаж на неговата кооперация. За благодарност той им бе направил стенно пано от начупени разноцветни плочки, прикрепени към стената с цимент. Това бяха вихрени испански танцорки и един черноок китарист.

– Днес трябва да нагостим нашия скъп приятел – посочи той към мен.

– Именно него съм изобразил тук. Ясно е, нали? (не, не беше ясно, китаристът никак не приличаше на мен). Приятелят ми идва директно от Барселона, не говори и дума на руски, ето защо са ни нужни двойни порции!

Кора Церетели^[20]:

Някой му бе оставил на масата голяма торта. Серьожа излезе на балкона, извика нещо и към нас се помъкнаха дечурлиги с чинии. Той на всеки даваше по парче торта, първаше го по тила и щастливецът с омазана с крем уста си тръгваше. Ала едно момченце, седемгодишно, той задържа. Докато детето преглъщаше слюнките си, гледайки тортата, Серьожа се обърна към мен:

– Да не си мислиш, че това е дете? Нищо подобно. Това е двајсет и две годишен младеж. Дават му специални таблетки, за да не расте. Той е мъничък, но всъщност съвсем не е. Пъхат го през малкото прозорче, той скача в квартирата, удушаваша с голи ръце кучета и отваря на крадците входната врата.

Всичко това се случваше в Тбилиси. Детето не знаеше руски, кимаше в знак на съгласие през цялото време, усмихвайки се мило.

Василий Катанян:

Гостуването при Параджанов винаги бе красиво, весело, вкусно, изящно, с приумици и игри. Да речем, в Киев очакваше френския министър на културата и съпругата му.

– Ето какво измислих! – разказваше ни той предварително. – В квартирата ще влезе първо гиздава гуцулка с ведре, пълни с ледено шампанско. Сетне един младеж ще поднесе печена гъска, обвита в хартиени рози и ленти, а в очите на гъската ще има изумрудите – това всъщност са обеци, които сетне ще подаря на министершата. В ъгъла на стаята ще свири бандурист, ще му залепя брада, за да заприлича на Черномор^[21]. Краят на тая брада ще виси на полилея, за да се получи полумрак, та дамата да не се досети веднага, че изумрудите са истински...

За срещата си с Алън Гинзбург^[22] в Тбилиси, Сергей бе поставил на главата си черна перука, обкичена с паунови пера. За да не се чувства гостът до него неловко, той му бе приготвил червена мантия и... трон.

А за първата си среща с Тарковски той измисли следното: влиза Андрей Арсениевич в квартирата и там го посреща клепоуха магаре. Сергей бе домъкнал на осмия етаж магаре! Само за тази среща!

За Плисецкая той направи истински спектакъл. Обсипа стълбището с цветя, а стените украси плътно със свои колажи, поставени в позлатени рамки. Тя трябваше да влезе в специална стая, отваряйки си вратата със старинен ключ, и там да види статуя на Антиной.

Статуята трябваше да оживее, да се поклони и да поднесе на скъпата гостенка златна роза на сребърен поднос и необикновена малка торта. Тази тортичка Сергей сам приготви и изумително украси. В ролята на Антиной бе едно съседско момче – Ило, юноша с божествено телосложение, който, както казваше Сергей, бе копие на Масимо Джироти^[23]. За да бъде кожата му бяла и блестяща, Сергей го бе покрил от глава до пети с брашно, а в косите му бе вплел чепки грозде и зелени листа. Плисецкая закъсня: публиката дълго не я пускаше, грузинците я обожаваха. А сетне тя тръгна по обсипаното с цветя стълбище и дълго разглежда картините по стените. Най-сетне тя получи ключ от тайнствената стая:

– Ето, скъпа Мая Михайловна, сега Ви очаква невиджана изненада!

Всички обкръжихме гостенката, взирахме се в лицето ѝ, за да видим ефекта. И видяхме – изненадата наистина бе голяма: в сумрака на стаята, на пода се бе свил Антиной. Той бе заспал (отдавна минаваше полунощ), а тортата наполовина бе изял...

Михаил Вартанов^[24]:

Серьожа ни покани на неговата вила. Наричала се „Нар“. Вила „Нар“. Глупости, мислех си аз, никаква вила няма. Поредната му фантазия. Или най-много да се окаже някаква барака наред полето... Обаче – на, стигаме до селото и хората от къщите излизат, махат радостно, приветстват го! Носят ни домати, плодове, вино... Всичко е заради веселия му нрав, от любов, а той ни намига: „Мислят си, че мога да устроя децата им в университета, затова тъй се стараят... А, какво е това?! Защо този домат е зелен от едната страна?!“. И момичето тича обратно към къщата и се връща с алени домати.

А за къщата – така и не разбрахме. И той не можа да ни обясни. Дали я беше купил, или наел от някой... Или най-вероятно му бяха предоставили част от огромен богаташки дом... просто така. Не стана ясно.

Серьожа бе украсил всичко – стените, таваните, двора. В една от залите се мъдреше дори гинекологически стол!

Дойдохме петима, а на масата седнахме двама души.

Ала Демидова^[25]:

Сергей казваше, че „Амадеус“ е слаб филм. Форман, казваше той, се интересува предимно от прерязаните вени на Салиери и шапките на съпругата на Моцарт.

– Инак трябваше да бъде, инак. Ето подходящ пролог: Моцарт и Салиери в детството си са близки приятели и...

– Ама как така?! – прекъсвам го аз. – Та те двамата имат огромна разлика във възрастта! Моцарт не е бил роден, когато Салиери...

– Че кой се интересува от това? Слушай нататък: веднъж двамата се разхождали в парка и се любували на лебедите в езерото. Наблизо един градинар подрязвал храстите. Изведнъж той сграбчил един лебед и му отрязал крилата. Момчетата били потресени! А години по-късно Салиери ще отреже крилата на Моцарт...

Сергей Параджанов (из интервю за киевското радио):

– Сергей Йосифович, как обяснявате това, че в „Ашик-Кериб“ керванът с камили върви по брега на морето, а в далечината се вижда съвременен кораб?

– Наистина? Може би...

– А защо одалиските държат автомати „Калашников“?

– Нима?! Кой би предположил, наистина...



Блудница, 1988 г.

От серията Няколко епизода от живота на Джокондата.

Колаж. Картон, хартия, раковини, стъкло.

46x37 см.

Василий Катанян:

Когато Тарковски идваше в Тбилиси, двамата не се отделяха един от друг. Ето, вървят по „Руставели“, всички поздравяват Параджанов, а той казва на познати и непознати: „Искаш ли за пет рубли да ти покажа живия Тарковски?“. А той е до него. Хората плащат и се смеят. „А искате ли за три рубли да видите и сина му?“ Дават му пари, а той им показва момчето на Тарковски, което също крачи с тях.

През зимата на 81-ва бе последната им среща. Бяхме в стаята на Серьожа, той нещо готвеше, а Тарковски тихо ни рече: „Той прави не колажи, кукли, шапки, рисунки или каквото и да е, което може да се нарече дизайн. Не, това е друго. Това е много по-талантливо, много по-голямо. Защо ли? Защото нищо не е планирано, не е конструирано, не е замислено да бъде „по-добре“ или „по-удачно“. Между идеята и изпълнението няма разлика: нищо не се губи, нищичко! Емоцията, с която започва, се влива в резултата, без да се разплиска. За всички нас той е недосегаем. Ние така не можем. Ние така не можем...“.

[1] Сурен Параджанов – единственият син на Сергей Параджанов, роден е през 1958 г. в Киев.

[2] Григорий Чухрай (1921 – 2001) – руски сценарист и режисьор.

[3] Александър Алов (1923 – 1983) – руски филмов режисьор.

[4] Владимир Наумов (р. 1927) – руски филмов режисьор, писател.

[5] Светлана Щербатюк (1938 – 2020) – втората съпруга на Параджанов, майка на Сурен.

[6] Действието се развива в Киев.

[7] Юрий Ильенко (1936 – 2010) – оператор, сценарист, политик. Оператор е на филма на Параджанов „Сенките на забравените прадеди“, 1964 г.

[8] Анаит Топчан (р. 1947) – актриса от арменски произход.

[9] Става дума за филма „Сенките на забравените прадеди“.

[10] Гуцулщина – земята на гуцулите, намираща се в Украинските Карпати.

[11] Софико Чиаурели (1937 – 2008) – актриса от грузински произход. Във филма от 1968 г. „Саят-Нова“/„Цветът на нара“ играе шест роли, една от които – поетът Саян-Нова в юношеските му години.

[12] Става дума за „Арменфилм“.

[13] Василий Катанян (1924 – 1999) – режисьор-документалист, мемоарист. През 1994 г. публикува книгата „Параджанов. Цена вечного праздника“; там са събрани множество чужди спомени, предадени от Катанян като лично негови спомени.

[14] Лиля Брик (1891 – 1978) – „музата на руския авангард“, собственичка на един от най-известните през XX век литературно-художествени салони. Много от стиховете си Маяковски посвещава на Лилля (включително поемата „Про это“). Нейна сестра е Елза Триоле (писател, съпруга на Луи Арагон). Първият ѝ съпруг е литературният критик Осип Брик – един от теоретичите на руския авангард.

[15] Василий Абгарович Катанян (1902 – 1980) – руски литературовед, писател, биограф на Маяковски. Баща на режисьора Василий Катанян; последният съпруг на Лилля Брик.

[16] Владимир Шчербитски (1918 – 1990) – от 1972 г. е първи секретар на Комунистическата партия на Украйна.

[17] Юрий Рост (р. 1939) – руски фотограф, журналист, писател.

[18] Георгий Данелия (1930 – 2019) – сценарист, режисьор, актьор от грузински произход.

[19] Тонино Гуера (1920 – 2019) – италиански сценарист, режисьор, поет, художник, скулптор.

[20] Кора Церетели (р. 1930) – изкуствовед, журналист, редактор в киното.

[21] Персонаж от поемата на Пушкин „Руслан и Людмила“, зъл магьосник.

[22] Алън Гинзбърг (1926 – 1997) – американски поет, икона на бийт-поколението от 60-те години на XX век.

[23] Масимо Джироти (1918 – 2003) – италиански актьор, сексимвол за своето поколение. Снима се при Висконти, Антониони, Пазолини, Бертолучи и др.

[24] Михаил Вартанов (1937 – 2009) – руски и американски оператор, кинорежисьор, сценарист.

[25] Ала Демидова (р. 1930) – руска актриса, педагог.

PS: Съвместно с Ицко Финци Лиза Боева основава образователната платформа по изкуства „Филизи 33“. От 4 октомври 2021 г. можете да закупите нейният авторски онлайн курс „Италиански и Северен Ренесанс“ на сайта на платформата: www.filizi33.com.





РАЗКАЗВАЧ НА ИСТОРИИ

ЛЮДМИЛА ДЯКОВА

Ивайло Христов е забележителен човек. Деликатен, мъдър, умерено скептичен и с прекрасно чувство за хумор. Увлечателен събеседник и добър слушател, той някак предразполага хората да му се доверят, да търсят неговото мнение, да се вслушват в съветите му. Да не говорим за блестящия му актьорски талант – екзистенциално отстранен по Брехт или тотално превъплътен по Станиславски. Достатъчно е да се споменат постановки като „Господин Пунтила и неговия слуга Мати“, „Носорози“, „В очакване на Годо“, „Хъшове“, „Престъпление и наказание“, „Вишнева градина“, „Секс, наркотици и рокендрол“, „Последният янки“, „Иванов“ и др. Но той е не по-малко вълнуващ и запомнящ се и с ролите си в киното: „Бягащи кучета“, „Парчета любов“, „Любовното лято на един лъохман“, „Нещо във въздуха“, „Приятелите на Емилия“, „Съдбата като плъх“, „Малки разговори“, „Цахес“, „Буферна зона“, „Жажда“, „Спомен за страха“, „Живи комини“ и др. Творческото му неспокойствие намира успешно поле за реализация и в театралната режисура: емблематичният „Секс, наркотици и рокендрол“ продължава да се играе вече десетилетия, както и „Времето е спряло“, „Заешка дупка“, „Човешки глас“, „Случайната

смърт на един анархист“, „Подземни тайни“, „Ножица трепач“, „Суматоха“, „Боклук“.

Но Ивайло е и пишещ човек. В киното влиза със сценария на „АкаТаМус“ (1988), за да продължи като сценарист и режисьор на филмите „Приятелите ме наричат Чичо“ (2006), „Стъпки в пясъка“ (2010), „Каръци“ (2015) – с награда „Златен Свети Георги“ от международния кинофестивал в Москва и Златна роза – Варна, „Страх“ (2020) – с награди на Златна роза – Варна, „Черни нощи“ от международния кинофестивал в Талин и др. Той е и любим професор на няколко випуска студенти в НАТФИЗ и връзката му с тях е много повече от отношенията преподавател-ученик.



СНИМКА ОТ РАБОТНИЯ ПРОЦЕС НА КАРЪЦИ (2015, РЕЖИСЬОР ИВАЙЛО ХРИСТОВ)

Иска ми се да те върна назад във времето, в края на 80-те и 90-те години – началото на нескончаемия Преход. Ти беше предпочитан актьор от режисьорите, които формираха „новото българско кино“ тогава. Иван Черкелов – „Парчета любов“; Людмил Тодоров – „Бягащи кучета“, „Любовното лято на един лъохман“, „Приятелите на Емилия“; Петър Попзлатев – „Нещо във въздуха“; Иван Павлов

– „Всичко от нула“. При някои от тях продължаваш да се снимаш и до днес, а Людмил Тодоров те изкуши към режисурата с „Емигранти“, на който сте сърежисьори. Атмосферата от онези години повлия ли и как на развитието ти като режисьор? Въпреки че според мен филмите ти се родят повече с тези на Людмил Кирков.

Разбира се, че работата ми в тези филми, срещите ми с тези режисьори, с които сме хора от едно поколение и сме приятели, атмосферата от края на 80-те, са оказали огромно влияние върху мен и като човек, и като творец! Във въздуха се усещаше промяната, имаше надежда, че нещо ще се случи, че ще дойде някаква свобода и ние ще можем да живеем свободно, да говорим онова, което мислим и ще бъдем част от „свободния свят“. Филмите им бяха честни, до болка откровени. Разказваха истории, които авторите по един или друг начин бяха преживели и бяха валидни за всеки един от моето поколение. Когато за първи път прочетох сценариите на „Бягащи кучета“ и „Парчета любов“, имах чувството, че са писани специално за мен. На първата ми среща с Людмил той ме попита: „Пич, имаш ли някакви въпроси?“, отговорих: „Не, пич, всичко е ясно!“ и започнахме да си говорим за други неща. С Иван дори не си говорихме. Седяхме на терасата у тях, пиехме ракия, гледахме едно странно дърво и слушахме Deer Purple. Интересно, сега се сещам, че докато снимахме „Бягащи кучета“ и „Парчета любов“, репетирах и „В очакване на Годо“. Не дойде! Има нещо символично, нали?!

Признавам, че ми е трудно да разгранича актьора от театъра, превъплътил се в десетки персонажи, актьора от киното с повече от четиридесет роли, театралния режисьор, сценариста, филмовия режисьор, професора с няколко прекрасни актьорски класа.

Само докато пиша всичко това, се задъхвам, а ти как успяваш да се справяш, и то успешно?

Така написано, и на мен ми се вижда много. Истината е, че не усещам тежест от всичките си ангажименти, защото много хора ми помагат. В Академията имам трима прекрасни асистенти, на които винаги мога да разчитам. Когато режисирам в театъра, каня добри актьори и половината работа е свършена. За сценариите ми помагат Асен (Владимиров) и Емил (Христов). Давам им да четат и започват мъките. Те не ги харесват, спорим, караме се, те дават предложения, аз

поправям, пак им давам да четат, те пак не харесват, пак поправям, пак четат и така, докато мълчаливо изпиваме по една ракия, което значи, че може би са доволни. Поне да бяха казали една добра дума! Когато снимам филм, работя с едни и същи хора. Този екип е „железен“! А когато играя на сцената или пред камерата, се забавлявам. Вече имам само няколко представления. От време на време снимам и тази работа ми доставя истинско удоволствие. Щастлив съм, че работя това, което обичам!

Как и доколко заниманията ти се допълват? Каква е симбиозата между тях и случвало ли се е да си пречат? Имаш ли приоритети?

През четиригодишния курс на обучение със студентите се занимаваме с автори като Шекспир, Чехов, Брехт, Бекет... Анализираме пиесите им, говорим за взаимоотношенията между героите, учим се да изграждаме образ, проследяваме как се развиват отделните сюжетни линии – важни неща, без които не може! Срещата с такива драматурзи страшно дисциплинира и много помага при писането на сценарии. Като произлизащ от „даскалско“ семейство мисля, че човек непрекъснато се учи и гледам да спазвам този принцип. В дългогодишната си актьорска практика съм имал шанса да срещна такива режисьори-учители като Леон Даниел, Крикор Азарян, Юлия Огнянова, Слави Шкаров; в киното – Георги Дюлгеров, Людмил Тодоров, Иван Павлов, Иван Черкелов – списъкът е дълъг и от всички тях съм взел много, ама много! Сега, когато режисирам, опитът, придобит от работата ми с тях, е безценен. Актьорската ми практика помага и при работата с актьори, независимо дали поставям в театъра или снимам филм. Прекрасно познавам актьорската психика и винаги мога да дам съвет или да помогна с предложение. Всъщност не гледам на работата си в Академията, в театъра и в киното като на различни професии, професията е една – разказвач на истории!

Създаваш усещането за човек, на който всичко му се отдава с лекота. Няма съмнение, че е свързано с твърда дисциплина и невероятна работоспособност, но откъде идва това усещане за лекота?

Аз не работя, аз се забавлявам! Когато пиша сценарии, нямам представа как ще се развие историята. Случвало ми се е да бързам, да се прибера вкъщи, да седна пред компютъра, за да видя какво ще се стане в следващия епизод. Точно като човек, който чете

криминален роман и няма търпение да разбере кой е убиецът! Когато започвам филм, нямам търпение да уточним локациите, да изберем актьорите, костюмите, гледните точки... Нямам търпение да видя суровия материал, да монтирам филма, да чуя музиката... Нямам търпение! Понякога се чувствам като малко дете, преди да разопакова подаръка, който са му подарили за Коледа. Да не забравя, много обичам да създавам „несериозна“ атмосфера по време на снимки. „Майтапите“ са задължителни! Истината е, че всичко планирам много точно и се подготвям далеч преди да започна работа.

Филмите ти излъчват позитивизъм, особено „Приятелите ме наричат Чичо“ и „Стъпки в пясъка“. В по-малка степен го има в „Каръци“ и в още по-малка в „Страх“, но симпатията към героите е осезаема. А и все пак става дума за любов?

Естествено! Имам се за позитивен човек, въпреки всички неприятности, раздели и разочарования, характерни за „преклонната ми възраст“. Неминуемо това си личи и във филмите ми. Чувството за хумор също не е за пренебрегване. Много пъти съм побеснявал за нещо (кой не е?), а след ден гледам с ирония и на случката, и най-вече на себе си. Може би точно чувството за хумор ме е предпазило да не се превърна в „жабата е мрачно животно“. В България на смешното се гледа като на нещо леко, евтино и несериозно, не знам защо?! Всъщност знам, всички знаем. Това се получава, когато смешното се използва, за да се предизвика тъп, „корремен“ смях. А аз говоря за сериозното-смешно. Смешното като интуиция на абсурдното! А що се отнася до героите ми, разбира се, че им симпатизирам, аз съм им и майката, и таткото! Кой си мрази децата?!



СНИМКА ОТ РАБОТНИЯ ПРОЦЕС НА СТРАХ (2021, РЕЖИСЬОР ИВАЙЛО ХРИСТОВ)

Финалът на филмите ти е отворен. Например ж.п. линията в „Каръци“ или заснеженият горски път в „Страх“. Не звучи оптимистично – всъщност изход ли е или безизходица?

Много интересно! Андрей Кулев ме поздрави за „Страх“, завършвайки с думите: „Най-сетне да гледам български филм с оптимистичен финал!“. А сега, де! Не знам какви са финалите на „Каръци“ и на „Страх“. Това си зависи от героите как ще продължат живота си след финалните надписи. Ако малкото момиченце успее да се пребори с влака, който идва срещу нея, ще бъде много горд, ако Бамба и Светла стигнат до Африка – какво по-хубаво от това?! Стискам им палци! Хубавото в изкуството е, че човек може да задава въпроси, които го вълнуват, а отговорите са дело на „самите давещи се“.

Преди време каза, че живеем в Абсурдистан. Абсурдна ли е и ситуацията в българското кино, в българската култура?

Новината е, че ние напуснахме границите на Абсурдистан и вече откриваме непознати земи! Примери много! И разбирането на управляващите, че културата е забавление, и бюджетът на държавата за култура, и реформата в театъра, и новият закон за киноиндустрията, който беше гласуван с пълно болшинство от всички

партии, и писмото на над триста кинодейци до президента, които не получиха никакъв отговор, и т.н., и т.н. Но върхът беше, когато назначиха човек, който стана известен с това, че лансира прочутата реплика „Най-добре Станко да дойде!“, за активен борец против корупцията! В България Бекет и Йонеско са жалки графомани!

Новото българско кино се заявява категорично и успява, въпреки и независимо от условията. Какви са твоите наблюдения?

Дотам съм се докарал, че ме радва всеки нов български филм, защото знам през какви „иглени уши“ са минали хората, които са го направили. Убеден съм, че ако в киното имаше нормални условия за работа, успехите щяха да са много повече и много по-категорични!

Работиш с млади хора. Би ли ги мотивирал да останат, да работят, да се развиват в България?

Моята работа с младите хора е много по-скромна. Мога да им помогна да развият таланта, който носят в себе си, а какъв път ще хванат, е работа на Господ! Много искам да останат тук, но ако ми зададат въпроса „Защо?“, няма как да им отговоря. Сещам се за една реплика от пиесата на Иван Радоев „Човекоядката“: „Бъдещето е на младите, но настоящето – никога!“.





ФИЛМОВАТА КРИТИКА. СПЕЦИФИКА, ПРЕДИЗВИКАТЕЛСТВА И ПРОБЛЕМИ

ИРИНА ИВАНОВА

Не вярвам в това, че днес няма място под слънцето за професионалната критика. Не само в киното, но и в театъра, в литературата, в останалите изкуства. Вярвам в обратното – че точно сега има огромна необходимост от професионалната критика, по-голяма от когато и да било. Само че тази професионална критика според мен освен ерудирана, талантлива, може би с по-изострена сетивност към своята аудитория, трябва да бъде и малко... фанатична (понеже във фанатизма винаги присъства доза идеализъм). Или хайде, ако не съвсем фанатична, поне с пристъпи на фанатизъм. Горда, но не високомерна. Служеща, но не обслужваща. Служеща, но не обслужваща – нарочно го повтарям. Преди няколко години на среща със студенти по специалността „Екранни изследвания и журналистика“ (настоящото наименование на специалността „Кинознание“ в НАТФИЗ „Кръстьо Сарафов“) режисьорът Милко Лазаров каза на присъстващите нещо точно в този смисъл: „Трябва да бъдете като камикадзета!“. Така е, трябва. От самодоволство и самоприспиване никой няма полза. Човек понякога трябва да е безмилостен към себе си, недоволен. Това се отнася и за критиците, но и за творците. Прави ми впечатление, че върлува епидемия от самохвалство из социалните мрежи. Всички са адски доволни от това, което са направили и очакват, и изискват похвали. Ама направо на живот и смърт! Ние поне

свикнахме да ни плюят, обиждат, отричат, зачеркват, сравняват със земята. Това си е добър старт на едно ново начало. Нямах какво да губиш. В настоящия текст ще се опитам да отговоря на въпроса защо мисля, че днес повече от всякога има нужда от филмова критика. Както и защо професионалният критик има своето място в комерсиалните медии, независимо дали са дигитални или традиционни, и това място е важно.

Принципите, които професионалният критик, който осъзнава мястото си като посредник между твореца и зрителя, преводач, интерпретатор, разказвач, а също и гид, водач, трябва да следва в работата си, не са се променили особено във века на онлайн медиите. Те са формулирани отдавна, но преди време ги намерих добре синтезирани в един текст на американския филмов критик, изследовател и анализатор Дейвид Бордуел. Не са чак толкова много и е хубаво да си го припомним от време на време, особено сега, когато най-честият масов коментар по повод мнението на критик за даден филм може да се обобщи с израза: „Ти ли ще ми кажеш!“. Да не говорим, че има и много такива, които мислят, че е достатъчно да гледат много филми. Ами не, не е.

Принципите са: **историчност**, т.е. разглеждането на филма не само като отделна творба, единично явление, а като част от един цялостен процес или етап от развитието на киното, като част от някаква по-мощна традиция или тенденция, школа или направление, както и поставянето му в определен исторически, естетически или социален контекст; **аналитичност**, т.е. изследване на специфичните взаимоотношения и взаимодействия между отделните компоненти на филма в рамките на цялостната система на творбата, стиловите му характеристики и механизмите, които ги раждат. Всеки може да каже „филмът ми хареса“ или „филмът не ми хареса“, но отговорът на въпроса „защо“ не е толкова прост и в крайна сметка изисква анализ на това как функционира филмът, оценката не е достатъчна; **интерпретация**, тоест критикът предлага своя версия за непървосигналния смисъл на филма. Интерпретацията предполага, че компонентите на филма – стилът, структурата, диалогът и сюжетът – работят като единен механизъм; **систематичен подход** – професионалната критика би следвало да прилага именно такъв подход, следвайки гореупоменатите си основни задачи, а не да се плъзга само по сюжета и актьорите например, което може да се открие

дори в най-клишираното журналистическо ревю. И разбира се – даването на информация за филма и аргументираната лична оценка също са сред основните принципи на филмовата критика.

Наистина си мисля, че не е зле да си припомним от време на време принципите на професията, защото в последните години често попадам на текстове в уж реномирани издания, в които авторът просто преразказва сюжета на филма. Това обаче няма нищо общо с критиката.

Още малко Бордуел. Мисля, че е по темата и е интересно. За да се противопостави на набиращата през последните години популярност теория, че живеем във време на тотално развенчаване на авторитетите и пълно недоверие в тяхната компетентност и най-вече в правото им да претендират, че тяхното мнение е в по-голяма степен валидно от това на... всички останали, американският критик посвещава цяла своя статия на темата – *Never the Twain Shall Meet* (идиом, който означава, че две неща са толкова различни, че никога няма да се срещнат), има я онлайн. Става въпрос за академичната филмова критика и, да я наречем, журналистическата критика или по-скоро киножурналистика.

Бордуел, който принадлежи към първите, т.е. по-скоро е филмов учен, т.е. академичен тип филмов критик, цитира свой колега, също много известен отвъд Океана – Дейвид Кер, дългогодишен филмов критик на издания като Chicago Tribune и The New York Times, а в момента – куратор на филмовия отдел в Музея за модерно изкуство в Ню Йорк. Кер, който цял живот е бил филмов журналист, открито заявява отвращението си от, както той я нарича, абсолютно досадната академична общност с нейните непривлекателни и заплетени теоретични разсъждения. Тоест дори сред професионалните филмови изследователи съществува взаимно отхвърляне и отричане. Според Бордуел това е депресиращо и той смята, че академичните филмови критици са незаменими за здравето на филмовата култура, защото те привличат вниманието на аудиторията към нов или пренебрегван автор, който не е „модерен“ и за когото не се пише и не се говори, но пък който с работата си открива нови форми, нови хоризонти за филмовото изкуство. „Те търсят творците с нови идеи за киното“ – казва Бордуел и добавя, че далеч не всички „академици“ във филмовата критика пренебрегват популярното кино и задушават

живото, зрителско кино под похлупака на Великата теория. Разбира се, той е прав. Без този научно-изследователски подход, който винаги граничи с теорията, кинокритиката би била по-ограничена, по-бедна, по-скупна. Да имаш свободата да пишеш за кино и от такава гледна точка е изключително важно и ценно. Към свободата бих прибавила и „мястото“. Защото, без никакво съмнение, това място няма да бъде нито най-четеното, нито най-посещаваното и съответно за него ще е абсолютно невъзможно да просъществува на пазарен принцип. В настоящия момент такава място е да кажем онлайн платформата на Института по изкуствознание към БАН и може би университетските сайтове.

Надявам се, че и в новия дигитален формат на списание КИНО ще има такава секция. Защото именно този формат – вече без ограниченията на материалното хартиено тяло – би следвало да предложи цялата палитра от различни форми на филмова критика, без да изключва нито една. По този повод само ще спомена един от моите идеали за кинокритически текст – текстът „Всичко тече“ в бр. 7-8/2017 г. на руското издание „Искусство кино“, посветен на филма „Формата на водата“ на Гийермо дел Торо. Авторът Антон Долин прави едно красиво пътешествие из магичния свят в творчеството на мексиканеца, поставя новия му филм в контекста на мотива за водата и неговото присъствие в историята на изкуството, като през цялото време дори за миг не губи фокус върху филма. Великолепен текст, написан с респектираща ерудиция, без авторът да се затваря в недостъпна кула от термини и понятия, но и без да ни лишава от удоволствието на поразителния изказ и наистина доброто писане. Това не е текст за комерсиална мейнстрийм медия, но категорично не е и академичен, научен текст. По-скоро е хибрид, съчетаващ елементи и от двете, а днес хибридите са особено актуални. Мисля, че в момента в България издание, което да публикува точно такъв хибрид, няма и отново призовавам списание КИНО да заеме тази ниша.

Малко лична история (все пак така ни учат в комерсиалните медии). Отлично разбирам думите на Бордуел: *Never the Twain Shall Meet*. Още когато получих дипломата си по Кинознание от НАТФИЗ през 2001 г., вече бях опитала по малко и от двете начала. В академията бяхме правили различни типове филмов анализ, включително и сложния семиотичен, който е игра за напреднали, изискваща научен апарат, терминология, определен подход, превключване към друг начин на

мислене за киното и за филма. Бях започнала да пиша и доктората си, като за целта ми се наложи да изчета доста научни текстове. И разбрах, че не са много тези от тях, които съумяват да съхранят в крайна сметка пъпната връв, свързваща ги с „живото“ кино, за което говорят. За много автори най-важното е да направят нещо като аутопсия на филма и за целта бързо-бързо го задушаваха със суха, смъртоносна и в много случаи напълно излишна терминология, или го удавяха в поток от всевъзможна информация, нужна и ненужна. Тези текстове, признавам, не успяха да ме съблазнят. Може би защото вече бях съблазнена. От „Егоист“. Чисто комерсиално списание, разбира се.

Преди години в този незабравим „Егоист“ имаше превъзходни кратки ревюта за филми от седмичния кинорепертоар. Сравнявах ги с някои дълги четири-пет страници, вяли, посредствено написани анализи, публикувани в някои специализирани издания за изкуство и култура и така и не разбрах по каква причина трябва да ценя няколкостраничния псевдопрофесионален текст повече от талантливото и ерудирано, макар и журналистическо, ревю от два-сет-три-сет изречения. Пък и познайте кое от двете издания повече се четеше. Така че вече бях съблазнена не само от формата на журналистическото ревю, но и от опцията да бъде четена.

Бях писала в продължение на година седмичния киноафиш във в-к „Демокрация“ и бях усетила поне малко какво означава да те четат, да имаш аудитория. Пък и в крайна сметка истината е, че винаги съм искала да пиша за филмите, които всички гледат, а не само за онези, които са достъпни единствено за ограничен кръг професионалисти, предимно на фестивали. Нищо не може да се сравни със суетното удоволствие да те четат много хора. Избрах това.

Когато започнах работа в едно от най-големите лайфстайл и модни списания в България, си казах: „Ето ти аудитория“. Някой от екипа ми подхвърли: „Виж какво, няма да станеш велика критичка тук“. И беше прав – една, най-много две страници за кино в месечно списание, кратки текстове, повече снимки, език на писане, който да кореспондира с читателите на списанието, което определено не е посветено на изкуство и култура и е комерсиално, тоест разчита на продажби и рекламодатели. Да, можеш да вкараш малко по-висок стил, една щипка само, колкото да залъжеш глада на по-претенциозните и знаещите, но пък да не отблъснеш... ами всички

останали. Нужно е да си кратък в изказа си, ударен, емоционален, но пък е добре и да е с чувство за хумор, с парадоксална мисъл, с игра на думи – това винаги е магнит в един кратък текст. В същото време – така и така си учил пет години кинознание – е хубаво да покажеш все пак това, което знаеш, да дадеш по-широк контекст, какъвто да кажем някой, който не е професионалист, не може да предложи. И всичко това – в петнайсет изречения. Ето така се пише филмово ревю за лайфстайл и модно списание, за комерсиална медия.

Смея да твърдя, че съм минала през всичко – „истински“ интелектуалци, които пишат само за специализирани издания, четат само такива и не припарват до комерсиални, за да не си развалят вкуса (очевидно се страхуват, че това не е никак трудно да се случи и затова не им се рискува), не пропуснаха да ме осведомят, че понякога ме четат, докато са на фризьор. В същото време, когато си позволих да напиша в списанието по-дълъг текст за „Нимфоманка“ на Ларс фон Триер, получих няколко също толкова снобски коментари от читатели от типа: „Вие си гледайте „Сексът и градът“, не се занимавайте с Триер“. Гордост и предразсъдъци от всякакъв порядък, нищо ново под слънцето. Обаче по-важното от коментарите и хейта е, че текстовете се четат.

Филмовата критика в онлайн медиите и социалните мрежи, при това точно в комерсиалните, има много по-голям шанс да стигне до повече хора, до разнородна като образование, познания, възраст, социално положение аудитория. Стига да го иска, стига да се бори за това, а да не се затваря в кулата си от слонова кост. Има огромния шанс да генерира една нова аудитория, да я подготви и насочи и към друг тип филми, извън сферата на комерсиалното кино – авторски, по-сложни като форма, авангардни като режисьорски решения. Според мен това е голямото предизвикателство пред критиката в мейнстрийм медиите днес – да възпита аудитория, която да пожелае да гледа кино, различно от масовия показ, от жанровите холивудски продукции, от технологичните зрелища, аудитория с малко по-широк хоризонт. Да се опита поне. Стъпка по стъпка, по пътя на съблазняването, а не на наизиданието и високомерието. Защото никога няма да стане, ако презираш публиката си, читателите си, за които пишеш, или си равнодушен към тях. Дори ей толкова малко да я подценяваш, тя ще усети. Колкото и парадоксално да звучи, именно в най-комерсиалните медии имаш успех само ако не работиш просто за пари. Ако си малко

фанатик. Е, да, някои ще те „лайкват“, други ще те „хейтят“, но има и такива, дори и да са малко, които ще пожелаят отново да бъдете заедно.

Само че трябва да ги съблазниш. И да продължиш да го правиш.





КУЛТУРЕН АФИШ: СЕПТЕМВРИ 2021

АНАСТАС ПУНЕВ

Най-значимото киносъбитие през септември ще е есенното издание на София Филм Фест, което обещава да е „като София Филм Фест, но през септември“, тоест актуално и безкомпромисно. Основен принос този път ще имат и гостите на фестивала, като сред тях изпъкват имената на Корнел Мундруцо и Иля Хржановски.

Последният филм на Мундруцо, „Фрагменти от живота на една жена“, заслужава преживяването на голям екран най-малкото заради двете съвършено конструирани дълги сцени, заснети в един кадър. И ако за началната – моментът на раждането и изгубването на детето от героинята на Ванеса Кърби – световната критика вече изказа всички възможни суперлативи, втората е дори още по-въздействаща.

Разположена спокойно в центъра на филма, в нея има наглед безсмислени семейни разговори и постоянна смяна на гледни точки, но всичко това нагнетява една непосилна безнадеждност и тъкмо тя е ключ към целия филм.



ФРАГМЕНТИ ОТ ЖИВОТА НА ЕДНА ЖЕНА (2020, РЕЖИСЬОР КОРНЕЛ МУНДРУЦО)

Връхлитащото начало е само по себе си капан. Да сложиш емоционалната и сюжетна кулминация толкова рано крие очевидни рискове, но за унгарския режисьор този подход води както до пълна емпатия на зрителя, така и до разгръщане на особена наративна система: всички следващи събития изглеждат като ехо от големия взрив, но в действителност са пътят към неговото обяснение. Случайността, която се крие зад моментната трагедия, всъщност отключва напълно неслучайните механизми на отчуждение между партньорите, а зад тях неминуемо стоят не само лични слабости, но и семейни травми. До такава степен, че във въпросната втора дълга сцена да се чуе нещо по-стряскащо и от представата за изгубеното дете: репликата на майката на главната героиня, че ако я беше слушала, нямаше да го изгуби.

На „Фрагменти от живота на една жена“ може да се гледа и като на филм с терапевтична цел, най-малкото защото историята му е вдъхновена от спонтанния аборт на Ката Вебер – партньорка на Мундруцо както в живота, така и в киното, и сценаристка на филма. Думите на Вебер, че в дните след аборта е чувствала, че собственото ѝ тяло вече не ѝ принадлежи, тъй като мнението на всички хора за случката са ѝ го взели, придобиват плътност в играта на Кърби. Неутешима както в депресията си, така и в скандалите, които

провокира, тя е всичко онова, което на английски се нарича *unapologetic*. Докато редица филми, заявени като „феминистки“, се надпреварват да показват колко силни могат да бъдат жените, тук женската сила се съдържа преди всичко в слабостта и нейното приемане.

Особено интересно е съчетанието на типично европейски вкус към метафорите (нещо, характерно за Мундруцо) с класическа холивудска мелодрама. На моменти това запраща „Фрагменти от живота на една жена“ в прекалено очевиден символизъм, включително във финалните му кадри, но в крайна сметка показва, че експортът на континентална тревожност към Щатите е все още напълно постижим.

Колкото до Хржановски, неговият „Дау. Наташа“ е не по-малко любопитен поглед върху женската психика, но без мелодрама и без сценарните „обезопасители“ на „Фрагменти от живота на една жена“. Напротив – идеята на Хржановски със сигурност ще срещне сериозни подозрения в експлоатация, спекулация и мегаломания. Той самият я нарича „перфектна историческа симулация“. Целият проект е посветен на живота на съветския физик Лев Ландау и включва не само над дузина филми, които предстои да бъдат показани, но и изолиране на екипа в нарочно създаден „институт“, където живеят и снимат общо седемстотинте часа материал при пълна историческа реконструкция.



ДАУ. НАТАША (2020, РЕЖИСЬОР ИЛЯ ХРЖАНОВСКИ)

Тази фактология не би била споменавана, ако не рефлектиреше както върху посланието на филма, така и върху крайния резултат. „Дау. Наташа“ е творение на изолирани хора и е поразяващо самодостатъчен в създаването на паралелна реалност. В нея се случват разни банални неща – хората пият, пеят и спорят, но въпреки това остава едно тревожно усещане, че това е всичко, че няма нищо повече, достигната е границата на зрителното поле. Когато най-накрая се случва нещо – безумен кошмар за Наташа (Наталия Бережная), този кошмар зашлевява силно, само защото преди това са сложени няколко слоя клаустрофобия. Да покажеш два часа от самия живот явно изисква хиляди часове отстраняване.

Свикнали сме с всевъзможни образи на тоталитарната система в киното, но малко от тях залагат толкова много на атмосферата, както „Дау. Наташа“. Като резултат зрителят губи дистанция от филма и се пренася мислено в 1938 г. – в пика на сталинизма. Толкова е истинско, че ексцесиите се усещат физически: след като всеки от нас е там, как да не вярва на очите си? За режисьора това е повод да нарече актьорите си герои, докато за група руски критици, протестирали срещу премиерата на филма в Берлин, той е натоварен с недопустимо емоционално и физическо насилие. Самата идея, че има насилие, което все още може да събуди нечие недоволство, е показателна за успеха на симулацията.

Наред със София Филм Фест през септември ще бъдат прожектирани и филми от фестивала Master of Art като например класическия „Смърт във Венеция“ на Лукино Висконти по новелата на Томас Ман.



СМЪРТ ВЪВ ВЕНЕЦИЯ (1971, РЕЖИСЬОР ЛУКИНО ВИСКОНТИ)

Филмът получава разнообразни критики през годините. Някои са недоволни, че Висконти бяга твърде много от първообраза, в който главният герой Густав фон Ашенбах (изигран от Дърк Богард) е писател, а не музикант; други го обвиняват в педофилия, трети – в твърде много импресионизъм. Забележителното е, че всичко това е донякъде вярно, но не пречи на ефекта на филма.

Без известно отплаване от литературната основа, филмът нямаше как да има собствено канонично място. А то се дължи на оригиналния му поглед към желанието като нещо колкото продуктивно, толкова и разрушително, но най-вече – напълно чуждо на света и неговото движение, даже сред загниващата Венеция. Този поглед не би бил същият, ако се лиши от флиртуване с табуто, но също и от визуалния език, който на моменти може да изглежда досаден и репетитивен.

Фон Ашенбах в тялото на Богард прилича умишлено на Малер и през дълги периоди от филма е заобиколен от лукс и класа, а градът е картичка с красиви хотели и плажове. Накрая обаче е един болен и беззащитен човек, гротескно намазан с грим и с боядисана коса, който ще загине от собствените си забранени желания. Такава рязка метаморфоза се нуждае от образа на нечовешки красивия и

непостижим Тадзио (Бьорн Андерсен). Само с помощта на мълчанието, той издава не само как има всичко, от което фон Ашенбах вече е лишен – младост и красота, но и съвършенството, което убягва на композитора в изкуството.

Що се отнася до импресионизма, въпреки известната му самоцелност, „Смърт във Венеция“ е образец за съноподобен филм. Сцени като тази, в която фон Ашенбах докосва момчето по главата като забранен плод, са на ръба на фантазията, видението и реалността, също както покосената от чума Венеция. В нея има нещо зловещо, но то е разлято през очите на отдавна мъртвия двойник на Малер, чийто порив към абсолюта е едновременно възвишен и жалък.

„Фрагменти от живота на една жена“ и „Дау. Наташа“ могат да бъдат гледани в програмата на София Филм Фест.

„Смърт във Венеция“ може да бъде гледан на 1 септември в Дом на киното, 9 септември в кино Люмиер и 12 септември в кино Одеон.





ВЕНЕЦИЯ 78'

САВИНА ПЕТКОВА

Венецианското Биенале беше единственото голямо събитие от европейския кино календар, което успя да се състои през пълната с несигурности 2020 г. Миналогодишната Венеция бе безупречна в това отношение: маските бяха задължителни не само в киносалоните, но и на открито; системата за предварителна резервация елиминира струпванията на опашки, а задължително разпределените места с необходимата дистанция по време на прожекциите допринесе за усещането, че всичко е под контрол. Разбира се, ограденият червен килим и отсъствието на камери и светкавици отне (напълно оправдано) от блясъка на събитията; партита и коктейли също не се състояха. 77-то издание на фестивала беше значително по-скромно, с умалена селекция и много по-малко присъстващи. От обичайните 5-6 хиляди журналисти, Лидото посрещна едва 1000 – нямаше представители на много държави извън Европа. Осезателно беше и отсъствието на американски продукции и звездни гости – запазена марка за комерсиално-ориентираната част от фестивалния профил.

Алберто Барбера бързаше да открие тазгодишната фестивална пресконференция с апломб и задоволство от завръщането на големите студия с големите заглавия в официалната селекция. Благодарение на находчивото програмиране на фестивалния директор вече десета година Венеция се слави като почти задължително стъпало към номинация за Оскар. Филми като „Рома“, „Фаворитката“, „Жокера“ и

тазгодишният победител „Земя на номади“ направиха своя дебют именно в залите на Лидото. През октомври Барбера беше преизбран за трети път на водещата позиция Директор на фестивала, което обяснява както ентузиазма, така и убедеността му в успеха на 78-мото издание.

През 2020 г. конкурсната програма включва осемнайсет филма, а сега те бяха двайсет и един. На пръв поглед, действително присъствието на големи американски продукции (осем на брой) е компенсация за миналогодишните две. Това, което обаче изобилната селекция скрива, е липсата на разнообразие от режисьорски гледни точки. Макар и миналата година Барбера да обещавахе „едно бъдещо кино, лишено от предразсъдъци и дискриминация“, броят на жените-режисьори сега е забележимо по-малък (от 44% на 29%). В пресконференцията директорът си позволи да сподели подозрението, че пандемията се е отразила по-рестриктиращо на продукциите, ръководени от жени, отколкото тези, чиито режисьори са мъже. Тази спекулация обаче не беше подобаващо адресирана, особено в година, в която Кан успя да се похвали не само с добри статистики за равнопоставяне в селекциите, а и в административните дела на фестивала. За сметка на това, тазгодишното жури във Венеция е с най-разнообразна етническа принадлежност в историята на фестивала. Също така, четири жени и трима мъже ще определят носителя на „Златния лъв“.

Президент на тазгодишното жури е южнокореецът Пон Джун-хо, който ще остане в историята като режисьора на първия чуждоезичен филм, носител на Оскар – „Паразит“. Компания му прави документалистът Александър Нанау. Роден в Букурещ, Нанау се числи към културното малцинство на трансилванските саксонци – след като семейството му емигрира в Германия, той записва кинорежисура в престижната Немска академия за кино и телевизия (DFFB). Последният му филм „Колектив“, който тази година спечели голямата награда LUX и номинация за Оскар, имаше премиера именно във Венеция през 2019 г. Италианското присъствие в журито се поддържа от режисьора Саверио Костанцо, който е и сценарист, и режисьор на сериали. Жената-режисьор в журито е Клои Джао, която с третия си пълнометражен филм обра оваците и отбеляза историческа победа, ставайки втората жена, носителка на Оскар за най-добър филм в историята на Академията. Виржини Ефира е актриса от белгийски произход, чиито роли са предимно във френски продукции, с

изключение на колаборациите ѝ с Пол Верховен. Тя участва както в психосексуалния трилър „Тя“ (2016), така и в най-новия филм на нидерландеца „Бенедета“. Сара Гадон също е актриса, родом от Торонто, и името ѝ също е свързано с това на провокативен режисьор – Дейвид Кроненбърг. Освен в негови три филма, Гадон е работила с Ксавие Долан и Дени Вилньов. Седмият член на журито е британската актриса Синтия Ериво, която има зад гърба си роли на Бродуей, участия в наградени театрални постановки и мюзикъли, както и номинация за Оскар за поддържаща женска роля през 2019 г. за филма „Хариет“. Жури в подобен състав може да прецени добре съотношението между киноспектакъл и въздействащо независимо кино.



ДЮН (2021, РЕЖИСЬОР ДЕНИ ВИЛНЬОВ)

Що се отнася до студийното богатство на Венеция 78', Барбера не се шегува. Първо, Уорнър Брос идва с дългоотлагания „Дюн“, най-новата екранизация по едноименния роман на Франк Хърбърт, режисирана от майстора на жанра Дени Вилньов. Световната премиера на научнофантастичния епос ще се състои на 3 септември в добре познатата главна зала Дарсена, а актьорският състав наброява високопрофилни имена като Тимъти Шаламе (в главната роля), Ребека Фъргюсън, Оскар Айзък, Шарлот Рамплинг и Зендая. Уорнър ще представи предпремиерно и новия сериал на НВО – „Сцени от един семеен живот“ по Ингмар Бергман, като в ролите, поверени на Лив Улман и Ерланд Йозефсон през 1974 г., ще бъдат възплътени от Оскар Айзък и Джесика Частейн. Дисни от своя страна ще предложи на зрителите историческата драма „Последният дуел“ с режисьор Ридли

Скот. Филмът разказва рицарска история от Средновековна Франция, и по-точно – последния законен рицарски дуел в историята на държавата, с участието на Мат Деймън и Адам Драйвър, а сценаристи са Бен Афлек и Никол Холофсенър.

С най-много заглавия в конкурсната програма се очертава Юнивърсъл. Студиото участва с три филма: два (макар и много различни) хоръра и един трилър. Първият (филм на ужасите) ни среща за дванайсети път с Джейсън и неговата бейзболна маска. „Хелоуин убива“ започва точно там, където свършва предшественикът му от 2018 г. Дейвид Гордън Грийн отново се завръща като режисьор, а Джейми Лий Къртис е в главната роля. Освен това, Къртис е носителка на тазгодишния „Златен лъв“ за цялостен актьорски принос. Британският режисьор Едгар Райт (известен с динамичната жанрова сатира „Шон от мъртвите“) ще отпразнува премиерата на втория си филм за годината „Снощи в Сохо“, след премиерата в Сънданс на документалния „Братята Спаркс“. Действието се развива в Лондон през 1966 г. и очакваме пътуване във времето, превъплъщения и мистериозни развръзки с участието на Ана Тейлър Джой („Дамски гамбит“) и Томасин Макензи („Заекът Джоджо“). „Броячът на карти“ на Пол Шрейдър също ще се бори за „Златен лъв“ в официалната селекция. Три години след „Първа реформирана“, провокативният Шрейдър се завръща във Венеция с криминален разказ за моралните дилеми на бивш военен следовател-комарджия. По традиция сме склонни да очакваме безмилостен портрет на човек, изправен срещу вътрешните си демони, поднесен ни от сценариста на „Шофьор на такси“ и специалист по трансцендентното кино.



МОЩТА НА КУЧЕТО (2021, РЕЖИСЬОР ДЖЕЙН КЕМПИЪН)

В последните години Нетфликс се превърна в обичаен заподозрян на Лидото. След „Рома“ и „Брачна история“, стрийминг студиото ще отговаря за новия филм на Паоло Сорентино „Божията ръка“, за който се знае, че е заснет в родния за Сорентино Неапол, че главната роля е поверена (разбира се) на Тони Сервилло и че заглавието препраща към гола, който Диего Марадона отбелязва в полуфинала на Световното по футбол през 1986 г. Последният факт си спечели заплаха със съд от страната на Марадона, но правните представители са потвърдили, че филмът е по-скоро лична история и няма общо със спортната звезда. По-интересният филм под шапката на Нетфликс носи енигматичното заглавие „Мощта на кучето“, от първата в историята носителка на Оскар за най-добър филм Джейн Кемпиън. Новият ѝ филм ще бъде прожектиран и на фестивалите в Торонто и Ню Йорк. Сценарият е адаптиран по роман на Томас Севидж, известен с интереса си към жанра на уестърна, действието се развива през XX в. в западния американски щат Монтана. Участват Кирстен Дънст и Бенедикт Къмбърбач. От режисьорката на „Пианото“ очакваме емоция и резервираност, тактилна операторска работа от Елен Лувар, която е работила с Аньес Варда, Аличе Рорвахер, Елайза Хитман и мнозина други.

Името на Барбера като фестивален директор се свързва с „разтварянето“ на европейското кино към холивудски хоризонти. Той не крие гордостта си, че Венеция се е превърнала в трамплин за Оскарите и очевидно завръщането към тези възможности за него означава възвръщане към „нормалното“, дори в една още по-непредвидима Ковид година.

Самочувствието на фестивала беше непоклатимо през 2020 г., безкомпромисно е и сега. Символният капитал на „големите“ заглавия, с които Венеция предхожда (макар и да не превъзхожда) фестивалите в Торонто и Ню Йорк, все пак се оказва малко или много смален, благодарение на интегрираните продуцентско-разпространителски модели на студиата. Така всички студийни продукции вече имат осигурен стрийминг прозорец до края на годината, където те ще бъдат достъпни за зрители от целия свят.

Освен множеството англоезични филми, в селекцията се подвизават още (очаквано) пет италиански филма и три френски продукции.

Същинското разнообразие от национални кинематографии обаче е разпределено в програмата, заделена за нови, обещаващи имена в киноизкуството, Хоризонти (Orrizonti) и новото ѝ продължение Хоризонти Екстра (Orrizonti Extra). В тази селекция фестивалът приветства филми от всякакъв жанр, формат и дължина, с което се осигурява повече възможност за видимост на млади таланти. Нова е и наградата, чийто носител ще бъде определен от публиката. В тази секция, за разлика от конкурсната програма, изобилстват географски региони (общо 59 държави). За първи път виждаме филм от Косово („Вера сънува морето“ на Калтрина Красники). Други забележителни заглавия са „Амира“ на Мохамед Диаб – едно от имената, с които се свързва новото поколение египетско кино, и камбоджанецът Кавич Неанг, който ще представи новия си филм за урбанизацията в Пном Пен „Бяла сграда“. Закриващият селекцията филм е „Носорог“ на режисьора и активист Олег Сенцов, който след анекса на Крим от Русия беше осъден на затвор заради (изфабрикувани) обвинения в тероризъм. Сенцов започва работата си по „Носорог“ още през 2013 г. като наративен филм, чиито герои са замесени с украинската мафия, а първата финансова подкрепа филмът получава още през 2012 г. на Sofia Meetings.



СПЕНСЪР (2021, РЕЖИСЬОР ПАБЛО ЛАРАИН)

От независимите продукции, сред най-дългоочакваните заглавия са „Спенсър“ на Пабло Лараин (чиято „Ема“ ожари Лидото преди две години). Почитателите на чилиеца очакват с нетърпение поредния биографичен филм след неконвенционалните „Неруда“ и „Джаки“. С Кристен Стюард в главната роля, „Спенсър“ се очертава като филм-събитие на 2021, годината, маркираща шейсетия юбилей от рождението на Диана, принцесата на Уелс, с моминско име Спенсър. Сюжетът проследява последните години от турбулентния ѝ живот, като започва с деня, в който тя решава да поиска развод от принц Чарлз. Миналата година мексиканецът Мишел Франко спечели Наградата на журито с „Нов ред“, а тази година ще представи новия си филм „Залез“ с участието на Тим Рот и Шарлот Генсбур. „Изгубената сестра“ пък е режисьорски дебют на актрисата Маги Джиленхол по едноименния роман на нашумялата авторка под псевдоним Елена Феранте. Във филма участват носителката на Оскар Оливия Колман, Джеси Бъкли и едно добре познато за Венеция лице – Алба Рорвахер.

През 2010 г. италианецът Микеланджело Фрамартини остави отпечатък в европейското анти-антропоцентрично кино със своя филм „Четири пъти“, който в дълги епизоди и без никаква човешка реч изследва питагорейската теория за преселението на душата и трансформацията на материята. Дългоочакваното му завръщане най-сетне предстои с филм с красноречивото заглавие „Дупката“, който

е заснет в калабрийската планина Полино. Филмът ще се гмурне заедно с млади спелеолози във втората по дълбочина пещера в света, а фактът, че Фрамартино е поверил операторската работа на швейцареца Ренато Берта, който е работил с Годар, Рене, Амос Гитай и Маноел де Оливейра, предполага класически и изпипан стил, отговарящ на перфекционизма, с който се слави самият италианец.

Извън конкурсната си програма, фестивалът предлага селекция от три късометражни филма на утвърдени режисьорски имена – Радуга Жуде, Цай Мин Лиан и мианмарския псевдонимен артист Васили.

Традиционните награди за цялостен принос ще бъдат връчени пред публиката на фестивала за пореден път: освен Джейми Лий Къртис, която ще наследи приза от Тилда Суинтън, наградата за режисьорско творчество се връчва на обичния италианец Роберто Бенини.



ПАРАЛЕЛНИ МАЙКИ (2021, РЕЖИСЬОР ПЕДРО АЛМОДОВАР)

Откриващият филм на фестивала тази година е на Педро Алмодовар „Паралелни майки“ (Madres Paralelas). Испанецът никога не е крил, че Венеция заема специално място в неговото сърце, тъй като през 1988 г. на Лидото печели Наградата за най-добър сценарий с впечатляващия си филм „Жени на ръба на нервна криза“. През 2019 г. Алмодовар получава Златен лъв за цялостно творчество и неслучайно повери късометражния си филм „Човешкият глас“, заснет с помощта на Тилда Суинтън по време на локдауна в Мадрид, на първия европейски присъствен фестивал за 2020 г. С „Паралелни майки“

Алмодовар се завръща към темите, които са негова запазена марка: травма, междупоколенчески различия, психологизация на женските персонажи и ненакърнимите връзки, които хората създават помежду си.

Иронично или не, закриващият филм на фестивала се казва „Скритото дете“ и сценарият му е базиран на едноименния роман на Роберто Андо, който е и режисьор на филма. Като цяло, темата за майчинството и трудностите, свързани с него, изглежда като лайтмотив на тазгодишния Венециански фестивал.

Дори един типично фройдистки прочит обаче може да забележи проблем във факта, че всички тези филми за майки всъщност са разказани от мъже. Дали Венеция 78' ще изобилства от Едипови фиксации, тепърва предстои да разберем.





КИНОЖИВОТЪТ В СОФИЯ ПРЕДИ 100 ГОДИНИ (II ЧАСТ)

ПЕТЪР КЪРДЖИЛОВ

Филмопроизводство. Кинохроники

Кинематографичният живот у нас през 1921 не се изчерпва единствено с дейността в сферата на филморазпространението, с постигнатото в полето на кинообразованието или с опитите да бъдат осъществени амбициозните снимачни намерения на възникналите по това време учебни „кино-студии“ – „Диана“, „Витофилм“ и тази при „фабриката“ на Акционерно дружество „Луна“ (виж сп. КИНО, юли/2021). Упоменатите в първата част на статията филмови проекти на трите киношколи са само индикация за активизирането в продуцентската област, което, от своя страна, довежда до сътворяването на десетки филми – хроникално-документални и игрални. За ускоряването на този процес допринасят още и актуалната вътрешнополитическа обстановка, и „международното положение“...

Стодневната обиколка на Европа

След Първата световна война (1914 – 1918) Царство България изпада в международна политическа изолация, от която тогавашният министър-председател Александър Стамболийски се опитва да извади страната, като предприема стопдневна обиколка из Европа – Англия, Франция,

Италия, Белгия, Чехословакия, Полша и Румъния. В някои от тези страни той бива заснет на филм – със сигурност това става във френската столица. „Няколко от апаратъорите на „Гомон“, „Еклипс“ и „Замбели-филм“ – твърди сп. „Кинопреглед“ (№ 10, 1921) – са кинематографирали цяла серия от изгледи с нашия пръв министър, при разните му посещения в Париж, околностите и забележителностите му, в Ньой, Марсилия и другаде. Надяваме се, че в скоро време ще видим тия изгледи върху екрана на българските кина!“ Три години след това – в средата на март 1924, когато правителството на Българския земеделски народен съюз (БЗНС) вече е свалено от власт чрез преврата от 9 юни 1923, а Александър Стамболийски – садистично убит, сп. „Кинозвезда“ (№ 14) потвърждава, че споменатите кинохроники наистина са били дело на чуждестранни, а не на наши кинооператори, придружавали премиера: „По настоящем в Германия в някои кинотеатри са представени цяла серия от изгледи с бившия министър-председател Стамболийски, при разните му посещения в Париж и околностите му, в Ньой, Марсилия и другаде“.

Стамболийски в Париж. Известно е, че нашия премиер — българският министър-председател, посети френската столица. Няколко от апаратистите на „Гомон“, „Експрес“ и „Замбел-фильм“ са кинематографирани цяла серия от изгледы с нашия пръв министър, при разнито му посещения в Париж, околностите и забавлявателността му, въ Нюй, Марселия и другад. Надяваме се, че въ скоро ще видим тия изгледы вълну екрана на българските кина!

Стамболийски в Германия. По изстоящем в Германия в някои кинотеатри са представени цяла серия от изгледи с бившия министър-председател Стамболийски, при разните му посещения в Париж и околностите му, в Ньой, Марсилия и другаде.

От стодневната си обиколка Александър Стамболийски се завръща със „специален влак“, който пристига в 10 часа на 15.I.1921 (събота) на софийската Централна гара. Там премиерът бива „причакан“ от своите министри, „дипломатическото тяло“, офицери, „делегации на селските дружби с 9 знамена“... В тази „особна среща“ се включват още държавни чиновници, „напуснали учрежденията си“; една рота от Шести полк, която отдава военни почести на премиера; ученици, „наредени по тротоара на улиците“; музиките на Втора и Трета гимназии... „От гарата – отбелязва в. „Мир“ – г. Стамболийски се отправи за външното министерство, гдето от балкона държа едночасова реч.“ Това посрещане, охарактеризирано в част от печата

като ентусиазирано и спонтанно, очевидно е било предварително подготвено. Толкова добре, че организаторите му са съумели да осигурят дори двама кинооператори, които да увековечат събитието. Те пък най-вероятно са били служители на „Луна“ АД.

В края на 1925 това кинематографично дружество вече е обявило своята несъстоятелност и е престанало да съществува. Затова неговите ликвидатори предлагат част от продукцията му за продажба на Държавния ученически кинематограф (ДУК). Ето защо Министерството на народното просвещение (МНП) сформира петчленна комисия, чиято задача е да изгледа, оцени и евентуално одобри закупуването на предоставените хроникално-документални филми. Двудневната дейност (18 и 19 ноември 1925) на „петчленката“ ражда протокол, в който фигурират цели 24 заглавия, зад две от които най-вероятно надничат репортажите, отразили на 15.I.1921 споменатата „особна среща“: „Завръщането на Стамболийски от Европа“ и „Речта на Стамболийски от балкона на външното министерство“ („в негатив“). Допускам, че първата кинохроника е идентична с тази, заведена в Българската национална филмотека (БНФ) под титла „Посрещане на Александър Стамболийски“. Втората не е регистрирана като самостоятелно заглавие, но и нейните кадри оцеляват до наши дни, благодарение на това, че биват включени в монтажния документален филм „Националната революция в България“ („Die Nationale Revolution in Bulgarien“) – продукция на немското кинематографическо дружество „Урания“, реализирана след Деветоюнския преврат от 1923 (от съхранената във фонда на БНФ картина се вижда, че епизодът е дело на двама кинооператори, единият от които снима от балкона).



КАДРИ ОТ ДОКУМЕНТАЛНИЯ ФИЛМ НАЦИОНАЛНАТА РЕВОЛЮЦИЯ В БЪЛГАРИЯ

Две тежки сватби

В протокола на комисията са вписани заглавията и на два „семеини“ филма – „Свадбата на дъщерята на Стамболийски“ и „Свадбата на сина на А. Димитров“. Относно първото събитие всичко е ясно – сватба е имало и тя е била заснета върху целулоидна лента. Надежда Стамболийска и Иван Бояджиев, синът на „оранжевия“ депутат Григор Бояджиев, се женят на 17 юли 1921 (неделя). Ден по-рано от всички краища на страната към плевенското село Български Караагач (от 1934 – Тотлебен), откъдето са Бояджиеви, започва да се стича „отбран свят“. От столицата пристигат министри, депутати, генерали, дипломати, но не и цар Борис III, макар монархът да е поканен лично от тъста. Организацията е отлична, с помощта на военните е осигурен редовен транспорт, за около 4000-те гости бива въздигнат палатков лагер. Медийното отразяване на „мероприятието“ също е на висота – в селото е открита телеграфно-пощенска станция, присъства директорът на печата Дечев, поканени са журналисти, фотографи, кинооператори... Венчалният обред, извършен по обяд в двора на Бояджиевата къща, бива съпроводен от песнопенията на хора на софийската църква „Света Неделя“. Три военни музика, десетки гайдари и кавалджии веселят сватбарите. **„Два кинематографически апарата направиха снимки на церемонията“** – свидетелства на 20 юли плевенският в. „Северно ехо“.

— *днес* после обяд министри с семействата си и множество депутати и гости заминават за с. Караагач, плевенско, за да присъствуват на свадбата на г-ца Стамболийска с г. Бояджиев.

Свадбата на г-ца Стамболийска. — Утре, неделя, 17 юли, в Караагач, родното село на младоженците, ще се извърши венчалния обред на дъщерята на министър-председателя г-ца Надежда со г. Григор Бояджиев, син на народния представител Бояджиев. Довечера заминават за Караагач министрите, множество народни представители и гости. Едно официозно съобщение казва, че свадбата изглежда да стане много великолепна по броя на гостите и че щело да се събере много отбран свят, от всички краища на Царството.

— *Министрите*, които бежа заминали за Караагач, Плевенско, за да присъствуват на свадбата на дъщерята на министър-председателя, днес се завърнаха в столицата.



ВЕНЧАВКА. На 17 юли, в село Б. Караагач се извърши венчалния обред на г-ца Стамболийска с г. Иван Гр. Бояджиев. На венчавката присъстваха: м.р. председателя, м.р. Димитров, Битов, гл. секретар Бръмбарев, генерал Георгиев, нар. представители: Недялко Георгиев, Ив. Пандов и др., плевенския Окр. управител Дафинов, директора на печата Дечев, двама представители на чуждестранни легации, Ат. Николов (телефончето) и др. около 4000 души народ. Венчавката се извърши по 11 ч., до 12 ч. пр. об. во двора на г. Бояджиев. През време на обряда певчески хор на Софийската църква св. Неделя след обед свиреха гайди, кавали и бившата военна музика на 2 доп. дружина от Русе. Булката получи много подаръци. Два кинематографически апарата направиха снимки на церемония. Пиршеството продължи до късна вечер.

СВАТБАТА НА ДЪЩЕРЯТА НА АЛЕКСАНДЪР СТАМБОЛИЙСКИ – 17 ЮЛИ 1921

В хранилищата на БНФ се пази 130-метрова хроника, заглавието на която бива изписано върху лентата и на френски – „Le ministre pour les affaires intérieures A. Dimitroff assiste à une fête de noces dans une village“, и на английски – „The minister of the intern offices A. Dimitroff assists to a country-wedding in a village“. Протагонист на филма очевидно е Александър Димитров – политик от БЗНС, водач на радикалното крило в партията, дясна ръка на Александър Стамболийски. Освен с преводното си заглавие – „Министърът на вътрешните работи Александър Димитров присъства на селска сватба“, този репортаж е заведен във фонда на БНФ и като „Александър Димитров кумува на селска сватба“ – титул, подчертаващ прякото и сравнително активното участие на министъра в тържеството, което обаче от картината не се разбира. В този ред на мисли не е изключено тъкмо този филм, съхранил образите и на височайшите сватбари от София, и на местните участници в хората и ръчениците, да е бил обявен за „семеен“ и наименуван „Сватбата на сина на А. Димитров“.





КАДРИ ОТ РЕПОРТАЖА „МИНИСТЪРЪТ НА ВЪТРЕШНИТЕ РАБОТИ АЛЕКСАНДЪР ДИМИТРОВ ПРИСЪСТВА НА СЕЛСКА СВАТБА“

И на друг репортаж биват поставени заглавни двуезични надписи: „M. Al. Stamboliisky, président du conseil bulgare, assiste à une fête militaire à Sofia“ и „M. Al. Stamboliisky, the Bulgarian Prime Minister, attends a military festival at Sofia“ („Г-н Ал. Стамболийски, министър-председателят на България, присъства на военно тържество в София“). И той бива запазен във фонда на БНФ – под наименованието „Посещението на Стамболийски в казармите на VI полк“. Неговите 80 метра, заснети най-вероятно през 1921, показват Александър Стамболийски, Цанко Бакалов – политик от БЗНС, известен повече с псевдонима си Цанко Церковски, официални цивилни лица и висши военни на посещение в казармите на 1-ви и 6-и полк, завършило с тържествен марш на войската. Любопитна подробност е фактът, че в протокола на комисията на МНП се споменава заглавието „Парад на Софийския гарнизон“, чиято основна единица е именно 1-ви пехотен софийски полк. Всъщност по това време „славните 1 и 6 пехотни полкове“ са разформировани съгласно клаузите на Ньойския договор, тъй че върху плаца на поделението (на чието място днес се възвисява НДК) дефилират техните „остатъци“ – 1-ва и 6-а пехотни дружини (в. „Мир“, № 6417, 24.X.1921).



ПОСЕЩЕНИЕ НА АЛЕКСАНДЪР СТАМБОЛИЙСКИ В КАЗАРМИТЕ НА 1-ВИ И 6-И ПОЛК

Наличието на цитираните разноезични титулни надписи бива донякъде обяснено от кратко съобщение, появило се през лятото на 1922 в „Кинозвезда“ (№ 7): „Акц. Д-во „Луна“ е назначено за кореспондент на „Пате Журнал“ и вече е изпратил филмите актуалетите [актуалитета] „Земледелческия конгрес в София“ и „Розовата индустрия в България“.

Информацията е доказателство както за авторитета на дружеството, така и за качествата на неговата продукция. Получаваните в Париж материали са били включвани в световните седмични кинопрегледи на френската компания и по този начин „българската тема“ е ставала достояние на милиони зрители.



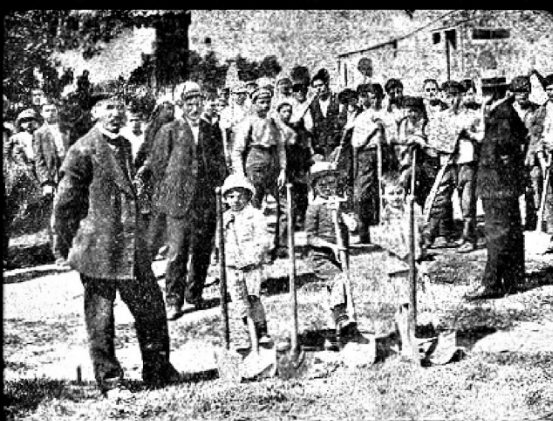
САМО ТЕЗИ ШЕСТ ТИТУЛНИ НАДПИСА НА КИНОХРОНИКИ НА „ЛУНА“ СА СЪХРАНЕНИ ДО НАШИ ДНИ.

Упоменатите кинохроники са част от филмопроизводствен процес, който набира сили тъкмо в началото на „бурните 20 години“ и то благодарение най-вече на „кино-къща“ „Луна“. По този повод сп. „Киносвят“ (№ 2) още в края на април 1921 отбелязва, че „докато в миналото „Луна“ почти не даваше признаци на живот“, то с дейността, „която проявява напоследък“, прави „отрадно впечатление“. Според изданието „импулсът“ за тази „трескава и ползотворна дейност“ е даден от „смяната на управителното тяло“. „По инициативата на младият и енергичен административен директор г. Алберт Давидов и вещото ръководство на г. Александър Гарибов – техническия директор, се изработиха в едно кратко време хиляди метра филм, из нашия обществен живот и хубавата българска природа, които далеч надминават всички изработени досега и по нищо не отстъпват на чуждите, внасяни в нас.“ Анонимният автор на антрефилето дори изрежда „по-важните“ от тези хроникално-документални филми,

подчертавайки, че те „понастоящем се копират“: „Ученическата трудова повинност в с. Бяла черква (Търновско), с присъствието на министрите г. г. Цанко Бакалов и Н. Атанасов“, „Първият празник на българската жандармерия в София“, „Изглед на Варна и пристанището“, „Прокопаването на канала между Дервенското [Девненското] и Гебедженското [Белославското] езера с параходо-машина „Драга“ и „Изгледи от шосето за Самоков, с двете инсталации при Панчарево“.

Трудовата повинност

Законът за Трудовата повинност (14.VI.1920) въвежда задължителното полагане на обществен труд в полза на държавата за ограничен период от време. От 1920 до 1929 през тегобата преминават 154 540 души – ученици и студенти, мъже и жени, работници и селяни, дори актьорите от Народния театър се включват в ремонта на своята сграда... „Луна“ откликва на този опит на правителството да преодолее финансово-икономическата криза, обхванала страната след войната, като осъществява цяла „трудовашка“ поредица от кинохроники. Една от които очевидно е била заснета в Бяла черква – родното място на министъра на обществените сгради, пътищата и благоустройството Цанко Церковски, който ще да се е мярвал във филма, „поддържан“ от своя колега Недялко Атанасов, министъра на железниците, пощите и телеграфите.



СЦЕНИ ОТ УЧЕНИЧЕСКАТА ТРУДОВА ПОВИННОСТ, ОТ РАБОТАТА НА ПОЛЕТО, ОТ ДЪРВОДОБИВА В ПЛАНИНАТА

В своите мемоари, озаглавени „Принос към историята на българската кинематография“, дългогодишният кинодеятел Кирил Петров твърди, че „освен първите културни и документални филми, дружество „Луна“ реализира и няколко пропагандни филми в защита на въведената тогава за пръв път ТРУДОВА ПОВИННОСТ, които бяха откупени от Министерството на Вътрешните работи и поверени да се изнесат и прожектират извън границата на България“. Тази информация бива допълнена от Васил Грозев, служител на „Луна“ и директор на киното

й в Стара Загора от 1920 до 1923: „През 1921 година – свидетелства той в писмото си до Държавния киноархив от 8.III.1961, – по нареждане на министъра на Вътрешните работи Александър Димитров, двама души от „Луна-филм“, а именно: Тодор Василев и Димитър Панчев, заминаха за Виена, Прага и Варшава, където да прожектират с пропагандна цел нарочно създадените тогава у нас филми на тема „Трудова повинност“. Сеансите не само са популяризирали осъвременения вариант на средновековната „ангария“, но и са допринесли (според Кирил Петров) за промяна на световното обществено мнение към България. „Същият филм, за трудовите войски, изигра важна роля за намаляване репарациите“ – уверява той, сравнявайки агитационната целулоидната акция из Европа със „стодневната обиколка на Александър Стамболийски, която размрази леда, който беше опасал нашата страна“.

Празникът на жандармерията

На 26 юли 1881 княз Александър I Батенберг издава указ за устройството на българската жандармерия. Впоследствие служителите в тези военни сили, натоварени с полицейски функции, определят датата за свой професионален празник, честван и в наши дни. Затова и не би трябвало да прозвучи изненадващо фактът, че през лятото на 1921 „Кинопреглед“ (№ 18) известява: „Акц. Д-во „Луна“ е снело отпразнувания на 26 тог патронен празник на Жандарм[ерийската]. Техническа Дружина. Присътствували са на това празненство и били снети г. г. министрите Н[едялко]. Атанасов и Радолов [Александър Радолов – министър на правосъдието], началникът на жандармерията Генерал Георгиев [генерал-майор Михаил Георгиев], полковник Мустаков и други офицери от жандармерията. След молебена е била сервирана закуска. Снимките са излезли сполучливи и наскоро ще бъдат представени в София“. Но пък е изненадващо, че „Киносвят“ озаглавява репортажа „Първият празник на българската жандармерия в София“. Основание за тази характеристика е възможно да са дали извършваните по това време трансформации в институцията – съгласно указ № 96 от 19.XII.1920 например Първи конен полк е реорганизиран в Първи жандармерийски конен полк.

Стопански филми

„Също са били направени снимки – продължава да изброява обектите, привлекли вниманието на кинооператорите на дружеството, текстът във вече цитирания брой на сп. „Кинопреглед“ – от освещаването на тютюневата фабрика „Енидже“, на което е присъствувал и г. министър Торлаков, и от електрическата юзина в Панчарево. Тия дни „Луна“ възнамерява да снее трудоваците, както и да направи снимки от околностите на Рилския манастир.“ „Енидже Вардар“ е търговско дружество за производство на цигари, чиято фабрика в Плевен бива открита на 19.VI.1921 в 10 часа сутринта – най-вероятно от споменатия политик Марко Турлаков, който по същото време е министър на финансите. Така „Кинопреглед“ допълва списъка на стопански филми, наченат от „Киносвят“ със заглавията: „Изглед на Варна и пристанището“, „Прокопаването на канала между Девненското и Гебедженското езера с парахода-машина „Драга“ и „Изгледи от шосето за Самоков, с двете инсталации при Панчарево“.



АКО НЯКОЙ ОТ СТОПАНСКИТЕ ФИЛМИ НА „ЛУНА“ БЕ СЪХРАНЕН ДО НАШИ ДНИ, ТОЙ НАЙ-ВЕРОЯТНО ЩЕШЕ ДА СЪДЪРЖА ИЗОБРАЖЕНИЯ, ПОДОБНИ НА ТЕЗИ ОТ НАСТОЯЩИТЕ ФОТОГРАФИИ.

Под ръководството на Алберт Давидов

В края на октомври и „Кинопреглед“ споменава името на Алберт Давидов, охарактеризирайки го също като „младия и енергичен директор“ на „Луна“. Добавяйки, че под неговото ръководство дружеството „изглежда е оставило на заден план филмонаемната

търговия и се е заело сериозно с производството на филми“, изданието подчертава, че „редица филми, изобразяващи изгледи от нашия край, тържества и пр. са снети сполучливо“.

В следващия брой (№ 28) списанието отпечатва обширна статия на самия Алберт Давидов, озаглавена „Министра на народното просвещение г-н Ст. Омарчевски и младата филмова индустрия у нас“. След като уверява, че Стоян Омарчевски (оглавявал институцията от 22.V.1920 до 9.VI.1923) е първият български държавник, осъзнал „грамадното значение на кинематографа“; след като припомня неговите усилия, положени за въздигането и закрепването на „националната филмова индустрия“, а и приноса му към сегашното „завидно положение“ на „Луна“ в „техническо отношение“, авторът привежда конкретни примери в защита на своето изложение: „Все благодарение на г. Министър Омарчевски бидоха снети погребението на благородния англичанин Сър Джеймс Баучер, посредством който филм ще се види в странство, как се обичат и уважават приятелите на България. Юбилеите на Ив. Вазов и Цанко Церковски ще послужат като паметник за възхищението и адмирацията, които признателния народ указва на заслужилите свои синове. Снети са също сцени от трудовата повинност, празнуването на Св. Св. Кирил и Методи, погребението на зверски убития Министър на Войната Ал. Димитров и много други красиви изгледи от хубавото ни отечество“.

Погребението на Джеймс Баучер

Ирландският журналист Джеймс Баучер, дългогодишен кореспондент на лондонския в. „Таймс“ за Балканите, умира на 30.XII.1920 в София и бива погребан на 6.I.1921 край Рилския манастир – това свое желание той изразява още приживе. Траурната церемония е подробно описана в столичния печат. Само един негов представител обаче обръща внимание на факта, че **„погребението на Баучера от София до Рилския манастир включително, е снето на кинематографичен филм“** („Вестник на вестниците“, 8.I.1921).

Юбилеят на Иван Вазов

Иван Вазов е роден на 9 юли 1850, но 70-годишнината му бива чествана на 24.X.1920. Тогава е заснет и филм, който впоследствие самият поет има възможността да види – за което свидетелства в края на 1920 „Кинопреглед“ (№ 7): „Миналата неделя се състоя един кинематографически сеанс в д-во „Луна“, на който присъствуваха поетите г. Иван Вазов, К. Христов, министър Омарчевски с съпругата си, секретаря на Вътрешното министерство и др. **Били представени между другото и „Тържествата по случай юбилея на Ив. Вазов“.** Присъствието на патриарха на българската литература, на друг голям поет като Кирил Христов (член от юбилейния комитет „Ив. Вазов“) и на министъра на просвещението на закрыта прожекция на дружеството недвусмислено говори за авторитета, връзките и влиянието на „Луна“.

Отбелязването на 70-годишнината от рождението на твореца е било добре организирано, всенародно и повсеместно – „при отразяването на [...] Тържествата в Пловдив в чест на Ив. Вазов участвахме още: Алб. Давидов и аз“ – уверява Васил Грозев. В инициативата ще да се е включил и екип на кино „Модерен театър“, чиято управа още в началото на октомври 1920 уведомява „комитета за отпразднуване“, „че в юбилейния ден и в близките други, ще представи сцени из живота на поета. Чистият приход от представленията на 24 октомври ще бъде предаден на комитета за най-целесъобразно използване“ (в. „Мир“, 7.X.1920).



СП. „СЪВРЕМЕННА ИЛЮСТРАЦИЯ“ ОТПЕЧАТВА ПЕТ ФОТОГРАФИИ, ОТРАЗИЛИ МИГОВЕ ОТ ЧЕСТВАНЕТО НА ВАЗОВИЯ ЮБИЛЕЙ – 24.X.1920 Г.

Юбилеят на Цанко Церковски

Освен политик, радетел за учредяването на БЗНС, депутат, министър – на обществените сгради, пътищата и благоустройството (1918–1920), на народното просвещение (1919 – 1920) и на железниците, пощите и телеграфите (1918 – 1919, 1923), Цанко Церковски е поет, белетрист и драматург. Началото на неговата „непрекъсната писателска дейност“ ще да е положено през 1891, когато той завършва педагогическо училище в Силистра, защото 30-годишнината ѝ бива отбелязана (след няколкократно отлагания) на 16.X.1921 (неделя) в Бяла черква. Тогава и там се събират „хиляди гости, придошли от цяла България“, група писатели и журналисти пристига със специален влак от София...

Юбилеят се открива „сутринта на полето“ с реч на самия Стамболийски, след когото говори Омарчевски... От 18:00 ч. под открито небе артисти от Народния театър представят с успех (според печата) пиесата на Церковски „Под старото небе“ (1921), по която през 1922 бива заснет едноименен игрален филм. Ето защо в годините на социализма кино „Модерен театър“ носеше неговия псевдоним. Когато спектакълът свършва, тържеството продължава с вечеря, след която официалните лица лягат да спят. Тогава, към 23 часа, групата писатели, журналисти и артисти, предвождани от юбиляра и придружавани от музиката, започват да обикалят селото – „от къща на къща“, във всяка от които биват посрещани с „котли вино, хляб и грозде“. Обиколката продължава до 7 часа сутринта (в. „Развигор“, № 42). Според сп. „Нова Комедия“ (№ 33) имало е и последствия – Народният театър отлага обявеното за вторник представление на комедията „Добре скроеният фрак“, „понеже повечето от участващите артисти се чувствуваха изморени“ от пътуването до Бяла черква.

Върви, народе възродени...

В своите мемоари Васил Бакърджиев, един от пионерите на родното кино, уверява, че той и Жан Парнак са кинооператорите, заснели честването на Солунските двама братя на 24 май 1921, когато провокатор анархо-комунист хвърля бомба в редиците на традиционната ученическа манифестация, ранявайки няколко деца. Актът провокира софийския печат, който подробно проследява

случилото се през деня. Словесното описание на празника и по-специално на онази негова част, провела се на площада пред храма „Св. Александър Невски“ – молебена, в който вземат участие цар Борис III, министрите Цанко Церковски и Стоян Омарчевски, произнесъл пламенна реч, описваща „значението и заслугите на Св. Кирил и Методи за българския народ и за славянството въобще“, изпълнението на „химна на равноапостолите“ от „хор от няколко стотин души“, напълно съответства на визуалното съдържание на един от епизодите, изграждащи филма „Националната революция в България“.



ТЪРЖЕСТВОТО В ЧЕСТ НА СВЕТИТЕ БРАТЯ КИРИЛ И МЕТОДИЙ – 24 МАЙ 1921 Г.

Погребението на министър Александър Димитров

Като най-близък и фанатично предан съратник на Стамболийски, Александър Димитров оглавява „силовите“ министерства в правителството на БЗНС – на вътрешните работи (7.X.1919-27.VI.1921) и на войната (24.VI.1921-22.X.1921). Не одобрявайки въоръжените действия на Вътрешната македонска революционна организация (ВМРО), той се опитва да ги обуздае (особено в граничните райони). Затова и бива убит – на 22 октомври 1921 в Конявската планина от чета на организацията и по нареждане на Тодор Александров. Александър Димитров бива изпроводен в отвъдното на 26 октомври, когато в катедралната църква „Св. Неделя“ е отслужено опело, на което присъстват цар Борис III, премиерът, министрите от кабинета... След това от храма потегля траурно шествие, което прекосява централната част на София и стига до Централна гара, където тленните останки на покойника са качени във влак, за да бъдат отнесени в Кюстендил (погребението се извършва в родното му село Горна Козница, Дупнишко). Част от церемониала е заснета на филм, който въпреки историческите превратности, които „преживява“, оцелява до наши дни (БНФ съхранява 310 м. от него). Оцелява и оригиналното му заглавие, изписано върху филмовата лента: „Погребението на министъра на войната г-н Александър Димитров, паднал убит на 22 октомври т. г. от злодейска ръка при село Конйово [Коняво], Кюстендилско“.



ВЪВЕДЕНИЕТО КЪМ ФИЛМА „ПОГРЕБЕНИЕТО НА МИНИСТЪРА НА ВОЙНАТА Г-Н АЛЕКСАНДЪР ДИМИТРОВ“

Съществуването на репортажа се удостоверява и от три реда, поместени в средата на ноември в „Кинопреглед“ (№ 30): „Акц. Д-во „Луна“ е привършило филма „Погребението на М-р Димитров“. Филма има около 320 метра. Фотографията е добра“.

През юни 1922 „Кинозвезда“ (№ 6) пък изнася подробности относно екранния живот на хрониката: „В дните, когато е заседавал земеделския конгрес в София [28.V.1922], в театър „Ренесанс“ са представени филми из земеделския живот. Представленията са били препълнени от делегатите на конгреса, **между другото било е представено и погребението на покойния министър Димитров**“.



КАДРИ ОТ ФИЛМА „ПОГРЕБЕНИЕТО НА МИНИСТЪРА НА ВОЙНАТА Г-Н АЛЕКСАНДЪР ДИМИТРОВ“

Ето така „Луна“ натрупва приличен запас от своя целулоидна продукция, а с това и продуцентско самочувствие, което позволява на „единствената у нас филмова къща“ още през май 1921 да огласи в рекламno каре, отпечатано в „Кинопреглед“ (№ 23), че притежава богат щок (наличност, на склад) не само от „отбрани модерни кино-пиеси“ (нови чуждестранни игрални филми), но и от **„български журнали“**. По същото време дружеството смогва не само да прожектира някои от своите кинохроники в чужбина, но и да осъществи киноснимки там.

На земеделска изложба в Прага

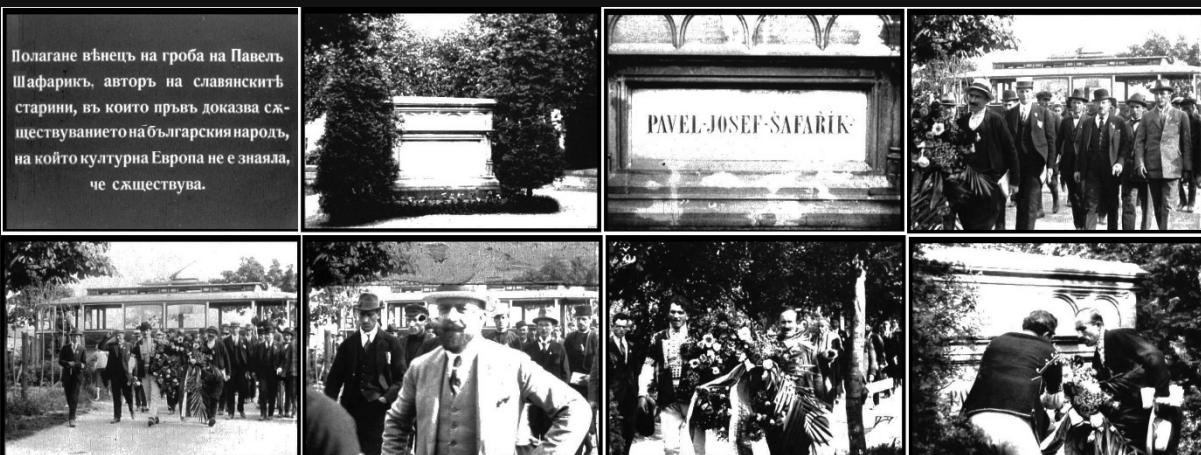
Всичко започва на 29 април 1921, когато в „Зора“ обявява, че от 12 до 17 май в Прага ще се състои изложба, „уредена от чехословашките земеделски дружества“. На 14 май за там заминава „група“ депутати – „43 екскурзианти-земеделци и 10 народни представители“, водени от Александър Оббов, министър на земеделието и държавните имоти. Макар и да биват наричани „земеделци екскурзианти“, тези мъже представляват официална „българска делегация“, „посрещната сърдечно“, приета „радушно от чехите“, станала „предмет на особено внимание от страна на властите и населението“... На 19 май в нейна чест е дадена „вечеря с прием“, а на 21 май – **„кинематографическо представление с снимки от задължителната трудова повинност в България“**, уважено от „министри, сенатори, депутати, професори и журналисти“. В Прага българската делегация смогва да посети Земеделското изложение, а и да положи венец на гроба на словашкия филолог, етнограф и поет Павел Шафарик (1795 – 1861), автора на книгата „Славянски древности“ (1837), в която той отделя значително място и на българите. Така се раждат оцелелите до наши дни кинорепортажи „Посещението на Земеделската изложба от българските делегати начело с м-ра на вътр. работи г. Ал. Димитров и м-ра на земеделието г. Ал. Обов“ и „Полагане венец на гроба на Павел Шафарик, автор на Славянските старини, в които пръв доказва съществуването на българския народ, за който културна Европа не е знаела, че съществува“.

Посъщението на Земледѣлческата
Изложба отъ българскитѣ делегати
на чело съ М-ра на Вѣтр. Работи
Ал. Димитровъ и М-ра на Земле-
дѣлието г. Ал. Обовъ.



**НА ЗЕМЕДЕЛСКА ИЗЛОЖБА В ПРАГА – БЪЛГАРСКИТЕ ДЕЛЕГАТИ, МИНИСТРИТЕ
АЛЕКСАНДЪР ДИМИТРОВ И АЛЕКСАНДЪР ОББОВ**

Без да изключвам възможността двата пражки репортажа да са били заснети от чешки камерамен, смятам за по-вероятно те да са били дело на кинооператор на „Луна“, придружавал нашата земеделска делегация. Основание за това допускане ми дава фактът, че титулните им надписи, които и днес могат да се прочетат върху лентата, съхранявана в БНФ, са на български език. Двете заглавия не фигурират в протокола на комисията на МНП, но въпреки това едното от тях попада сред програмите на ДУК. На 1.X.1926 сп. „Нашето кино“ (№ 71) помещава статия, популяризираща започналата „от месец насам“ дейност на „пътующите кинематографи“ при МНП. Проследявайки пътя им, списанието подробно изрежда заглавията на прожектираните филми, като измежду тях на два пъти споменава „Земеделската изложба в Прага“.



КАДРИ ОТ ФИЛМА

Под патронажа на правителството

Повече от топлите взаимоотношения, които очевидно са царели между „висшия ешелон“ на БЗНС и управата на „Луна“, довеждат в крайна сметка до акт, огласен за първи път в края на март или началото на април 1921 от „Кинопреглед“ (№ 17): „Цялата продукция на Акц. Д-во „Луна“ е откупена от Държавата с цел за пропаганда. Измежду филмите има доста ценни документи из нашия политически и обществен живот“. През лятото в. „Зора“ (24.VII.1921) отново повдига темата: **„Назначена е от М-ския съвет специална комисия, да приеме поръчаните от държавата филми на д-во „Луна“.** Колкото и лаконична да е информацията, тя впечатлява с две неща: първо, че споменатата „специална комисия“ е „назначена“ директно от министерския съвет, и второ, че самата държава е поръчала филмите! В края на октомври пак „Кинопреглед“ потвърждава, че „държавата, която най-после успя да съзнае ползата, която могат да ѝ допринесат филмите, е откупила цялото производство на споменатото дружество“. „Според наша преценка – уверява списанието, – откупени са повече от 10,000 метра филми. С тия филми правителството урежда в странство кино-представления с цел на пропаганда. Идеята, не ще съмнение, е повече от отлична. Може да бъдем уверени, че филма ще изпълни най-добросъвестно това, което се очаква от него. Правителството с това е подало ръка на младата българска кино-индустрия. Това е голямо насърчение. Основния камък е поставен, остава да се доизгради колосалното здание.“

Вестта стига чак до страниците на специализираното лондонско издание „Биоскоп“ („списанието на британската кинематографическа индустрия“), което на 1 декември 1921 публикува в постоянната си рубрика „Новини и писма от чужбина“ кратка информация за нашата страна, предшествана от подзаглавието „Бум на филмовото производство в България“: „Филмовата компания „Луна“ от София започна производствени дейности в значителни мащаби под патронажа на правителството, което гарантира изкупуването на копия от цялата продукция на фирмата за разпространение в чужбина като пропаганда“.

И „Кинопреглед“ (№ 27), и „Биоскоп“ (№ 790) огласяват този факт, когато той отдавна е престанал да бъде новина – вече бе изтъкнато, че „[кино]снимки от задължителната трудова повинност в България“ са показвани в Прага още на 21 май – несъмнено „с цел на пропаганда“. Не изключвам възможността ръководството на БЗНС да е осъществило задгранична киноагитационна дейност дори цяла година по-рано – по време на стодневната обиколка на Александър Стамболийски през 1920.

Цялата продукция на Аки. Дво „Луна“ е откупена от Държавата с цел за пропаганда. Измежду филмите има доста ценни документи из нашия политически и обществен живот. Сяко е откупена и българската кино драма „Лидия“. Както се научаваме, този филм е занесен в Прага, за да се копира, и вероятно е, че ще бъде представен за пръв път там. Съ това младата българска филмова индустрия, в лицето на „Луна“, прави една голяма крачка напред. За пръв път български филм ще се покаже на чуждестранните екрани. Тук, в София, очакват с трепет отзивите на чуждестранния печат. Филмът ще бъде представен не само в Чехо Словашко, но и в цяла Европа, па даже и Америка. Съ този филм се цели опознаване на чужди земи в България. Дано филмът постигне целта си!	BULGARIA. The Luna Film Company, of Sophia, has commenced producing activities on a considerable scale, under the patronage of the Government, which has guaranteed to buy copies of its entire output for distribution, as propaganda, in foreign countries. The pictures to be produced will aim at displaying the charms of Bulgarian life, and scenery. The company has engaged as director of productions Mr. N. Latrine, founder of the well-known Russian concern, Ermolief Films. Besides opening a school of cinema art, Mr. Latrine has already retained the services of nearly 100 Bulgarian and Russian artists. His first picture will be a five-reel story of a young Bulgarian country girl, with Mme. Nabokova in the leading rôle.	Аки. Дво „Луна“, София, под ръководството на младия и енергичен директор г. Давидов, изглежда, че е оставило на заден план филмовенната търговия и се е зело сериозно с производството на филми. Редица филми, изобразяващи изгледи от нашия край, тържество и пр. са състи сполучливо. Държавата, която най-после успя да си вземе ползата, която могат да й допринесат филмите, е откупила цялото производство на споменатото дружество. Според нашия преглед, откупени са повече от 10,000 метра филм. С този филм правителството уредило в странство кино-представления с цел на пропаганда. Идеята, не ще сжмнение, е по-вече от отлична. Може да бъдем уверени, че филма ще изпълни най-добросъвестно това, което се очаква от него. — Празни-телството с това е поддало ръка на младата българска кино-индустрия. Това е голямо насърчение. Основния каваж е поставен, остава да се доизгради колосалното здание.
---	---	---

СЪОБЩЕНИЯТА В „КИНОПРЕГЛЕД“ (№ 17), „БИОСКОП“ (№ 790) И „КИНОПРЕГЛЕД“ (№ 27)

Критични гласове

Цитираните дотук текстове, поместени в българския специализиран периодичен печат и отнасящи се до дейността и продукцията на „Луна“, най-вероятно са не само откровено рекламни, но и добре платени. Затова и в тях преобладава хвалебствената информация. Не тъй оптимистично и приповдигнато обаче звучи написаното във в. „Развигор“ – седмичен „литературен лист“, редактиран от критично настроени интелектуалци като филолога Александър Балабанов и писателя Елин Пелин. В края на септември 1922 вестникът отпечатва

антрефилето „Кинематографа у нас“, чийто автор, скрит зад инициалите С. Я., прави аналитичен преглед на дотогавашното отечествено филмопроизводство, започвайки недвусмислено с думите: „У нас, в България, не е направено почти нищо в това направление“. „След няколко слаби опити, които се направиха преди години – продължава съчинителят на този първи обзор на развитието на родното кино – в 1919 г. се оказва в столицата Акц. д-во „Луна“, което, между другите си многобройни задачи, беше си поставило за цел, може би доста претенциозно, и да произвежда филми. И действително произведе, доста изобилно, няколко журнала, които, кой знае защо, представи с голям шум, винаги пред правителството, а почти никога пред обществото [...] Акц. д-во „Луна“ се зае с специализацията на фотографически снимки на президента: министър Стамболийски ан фас, Стамболийски в профил, пак Стамболийски в гръб – това, което виждаме, в последно време, от дейността на „Луна“.“

Още по-злъчен е сътрудникът на софийския информационен независим вестник „Последна поща“, който пет месеца след Деветоюнския преврат припомня, че „бившите управници на страната имаха една особена слабост към кинематографа“. „Жадни за слава – уверява откровено антизеделското издание, – те го използваха като реклама в всички случаи, гдето трябва и не трябва. Читателите ни си спомнят, че не мина нито едно празненство, което да е свързано с управлението, било с живота на зеделските водачи, което да не бъде удостоено с присъствието на кинематографически апарат, който заемаше първо и най-почетно място в тържеството. Паради, сватби, юбилеи, шествия... всичко се фиксираше от кинематографическия апарат.“ Въпреки ехидния тон на материала, неговият неизвестен автор все пак признава, че кинематографът е бил използван и „гдето трябва“. Журналистът посочва точно и обектите, към които зеделското кино е насочвало своето внимание – празненства, тържества, „паради, сватби, юбилеи, шествия“, определя и мястото, което кинокамерата е заемала – „първо и най-почетно“. Относно филмите „Последна поща“ (№ 22) твърди, че на новата власт ѝ „дошло на ум да ги потърси“. „Търсени тук и там – те не са се оказали на лице... Търсените други филми, като сватбата на щерката на Стамболийски, също не са се оказали.“

Красиви изгледи от хубавото ни отечество

Предавайки съдържанието на онези „хиляди метра филм“, изработени от „Луна“, някои издания подхвърлят за наличието всред тях на кадри, „изобразяващи изгледи от нашия край“, от „хубавата българска природа“, „много други красиви изгледи от хубавото ни отечество“, каквито без съмнение са „околностите на Рилския манастир“. За съжаление, до наши дни не е запазена дори педя лента с „географско съдържание“, заснета от оператор на дружеството. Оскъдни сведения за подобни филми предлага единствено Васил Бакърджиев, който в неиздадената си мемоарна книга „Случки, спомени и преживелици около нашето кино“, чийто ръкопис се съхранява в БНФ, уверява, че се е запознал с Николай Ларин, след като постъпва в ръководената от белоемигранта киношкола при „Луна“ (виж сп. КИНО, юли/2021). Възкресявайки една от срещите си с руския режисьор, Бакърджиев предава част от разговора, отнасящ се за предстоящото екранизиране на пиесата „Под старото небе“. „Описвайки на дълго и задълбочено основната идея на сюжета – пише българинът, – възложи ми [Н. Ларин] да заснема пейзажи, необходими за бъдещия филм. С Парнак трябваше да пропътуваме Искърското дефиле и за няколко дни да заснемем исканите пейзажи.“ Бакърджиев уточнява и мястото – Лакатник, Черепишките скали, и времето на заснемането на тези пейзажи – след убийството на Александър Димитров (края на октомври 1921). „Следващата седмица (след пътуването по дефилето) заминах с Парнак за Локорско – продължава разказа си мемоаристът – да донесем няколко пейзажа.“

Има вероятност тези кадри, заснети за бъдещия игрален филм, да са използвани за направата на един или няколко късометражни филма, показващи някои все още девствени кътчета на отечеството ни. Тази хипотеза се подхранва от данните, изложени от самия Бакърджиев във филмографията на неговото творчество, в която фигурира документалният филм „Искърското дефиле“ (1 част, 200 м.).

Авторът! Авторът!

За съжаление, и тогавашният периодичен печат – иначе всезнаещ и словоохотлив, и специализираните киноиздания, не проронват и дума относно създателите на хрониките на „Луна“. Кои са били те? „В началото документалните филми биваха снимани от Жан Парнак, а така също и от Куюмджиян – спомня си Васил Грозев, – а след това от руския кино-оператор Кьонеке“ (виж сп. КИНО, юли/2021). При отразяването на „разни тържества и случаи – заявява Грозев, – като например откриването на линията Раковски – Хасково [1923], Посещението на Розовата долина [1922], Тържествата в Пловдив в чест на Ив. Вазов и пр., участвувахме още: Алб. Давидов и аз.“

Кеворк Куюмджиян не само е притежавал „собствен снимачен апарат“, но и е разполагал с „всичко за обзавеждане на една кинолаборатория“ – твърди в мемоарите си Кирил Петров, който квалифицира арменеца като „киноснимач-оператор“. Но Куюмджиян се оказал „с малка любителска практика“ и след една негова „издънка“ работата била поета „изцяло“ от Жан Парнак. „При това положение“ се наложило (според Кирил Петров) да бъдат назначени още двама души: Кочо Петров като „пом. оператор“ и фотографът Иван Плачков, отговарящ за изработката на титулните и междукадровите надписи.

В споменатата вече филмография на Васил Бакърджиев, публикувана през 1973 в алманах „Кино и време“ (№ 4), той се самоопределя като сценарист и режисьор на три от хроникално-документалните филми на „Луна“: „Празникът Кирил и Методи“ (1921), „Искърското дефиле“ (1921) и „Александър Стамболийски открива дековилната линия Хасково – Раковски“ (1923). За техен оператор Бакърджиев посочва Жан Парнак, който очевидно е бил водещата фигура в сътрудничеството между двамата. Киноисторикът Александър Александров пък уверява, че репортажът „Тържествата по случай юбилея на Ив. Вазов“ е заснет от Иван Плачков.

Продукцията на „Модерен театър“

През 1921 свои филми заснема и софийското кино „Модерен театър“, макар по това време то да не е сериозният киноцентър, като какъвто функционира през второто десетилетие на XX век. „МОДЕРЕН ТЕАТЪР, СОФИЯ – рапортува „Кинопреглед“ (№ 20) – е снел на 11 т. г. [април] около 200 метра филм[ови] **сцени из дейността на трудоваците** в София. Благодарение хубавото време снимките са излезли сполучливи.“ „Киносвят“ (№ 2) потвърждава информацията: „Софийските трудоваци бяха кинематографирани от „Модерен Театр“. Благодарение опитността на аператьора г. Райфлер и хубавото време, снимките излязоха сполучливи. **Изгледът от тия снимки, се представиха в салона на същото дружество**“.

Йосиф (Мешулам) Райфлер е немец (от еврейски произход), живял дълги години у нас. Започнал като „часовникар“, той става прожекционист, но и кинооператор на „Модерен театър“, за който заснема игралния филм „Любовта е лудост“ (1917) на Васил Гендов. През 1920 е един от основателите на Съюза на кинопрожекционистите в България. Дело най-вероятно и на Райфлер, и на „Модерен театър“ е сборната лента „Сцени из живота на поета“, посветена на Иван Вазов, осъществена и демонстрирана през 1920, както и репортажите „Празникът на Първи конен полк“ и „Погребението на Иван Вазов“ (народният поет умира на 22 септември 1921, а е погребан на 28 септември), прожектирани в киното на извънредно киноутро за Димитровден (8 ноември 1921).



ФОТОСИ, ЗАПЕЧАТАЛИ МИГОВЕ ОТ ПОГРЕБЕНИЕТО НА ИВАН ВАЗОВ – 28.IX.1921 г.

Такава е информацията за кинохрониките, заснети през 1921 – оскъдна. Не се знае много и за игралните филми, заснети през същата година. Но за тях ще стане дума в третата част на статията...





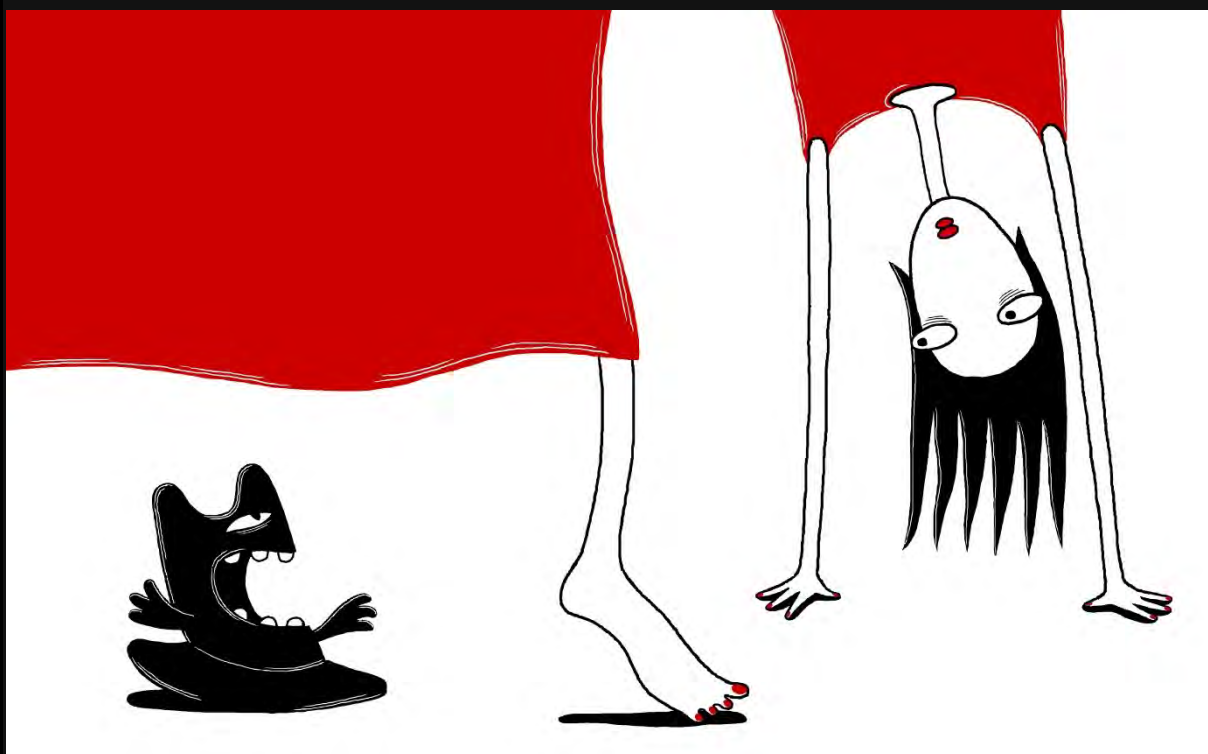
ЩРИХ ОТ НОВОТО БЪЛГАРСКО АНИМАЦИОННО КИНО

НАДЕЖДА МАРИНЧЕВСКА

След падането на Берлинската стена изминаха вече повече от тридесет години. Те дават основание да погледнем на този период като на история, в която се редуват възходи и спадове, кризи и успехи, постижения и провали.

90-те години на XX век бележат своеобразно дъно в развитието на българския анимационен филм – както в количествено, така и в качествено отношение (с някои редки изключения). Известно време продължава инерцията за довършване на започнатите в държавната студия „София“ филми, но като че ли кардинално нови идеи, които да се появят в условията на свободата на словото и липсата на цензура, почти липсват. Икономическата, финансовата, продуцентската кризи, но най-вече кризата на идентичността на българския творец, го поставиха в междинно, колебаещо се положение, което като че ли не успяваше да роди новите послания на времето. Старите модели на социалната сатира с нейния „езоповски език“ изглеждаха напълно непригодни да се впишат в яростния полемичен и антагонистичен дискурс на обществото на 90-те. На тяхно място не се появиха нови модели, които да оформят някаква ясна тенденция. Отделни филми („Горгоната“ на Анри Кулев (1993), „Жмичка“ на Николай Тодоров (1993), „Шок“ на Златин Радев (1996), „Десетият кръг“ на Анна Харалампиева (1998) и други) опитваха да направят своите сюжетни и стилистични пробиви.

Но цялостният процес на развитие на идеите в анимационното ни кино като че ли беше замръзнал и затворен по-скоро в параметрите на традицията; изглеждаше някак размит и не можеше да бъде центриран около обединяваща идея или около обобщение, което да осмива, приема или съпоставя националните ценности на българина с други, нови стойности.



АННА БЛУМЕ (2009, РЕЖИСЬОР ВЕСЕЛА ДАНЧЕВА)

И като че ли чак след две десетилетия, през 2009 г., беше отбелязан качествен и решителен обрат в развитието на българския анимационен филм. На националния фестивал на документалния и анимационен филм „Златен ритон“ в Пловдив едновременно и внезапно се появиха цели четири (!) изключително различни по своя характер, но етапни филми, които пометоха съществуващата до този момент практика на кротко придържане към статуквото с тук-там индивидуални прояви на радикално мислене, оспорващо старата и уважавана традиция. „**Анна Блуме**“ на Весела Данчева, „**Три сестри и Андрей**“ на Борис Десподов и Андрей Паунов, „**Фелиничита**“ на Андрей Цветков и „**Фарът**“ на Велислава Господинова се оказаха филми, които

промениха цялостния дискурс в българското анимационно кино с авангардното си мислене, свободното вграждане на радикално-модерни мотиви, естетика и стилистични акценти в български филмови произведения и особен тип експресивност^[1]. При това го направиха с лекота, неприсъща досега за анимацията ни. Лекота, произтичаща от мисленето на авторите, че са граждани на света и съкровищницата на цялата световна култура е естествен вдъхновител за творчеството им. С това нямам намерение да кажа, че традицията на анимационната ни школа е нещо лошо или некачествено. Напротив – тя носи своите стойности, които са непреходни и съдържат съществена културна ценност и в новите си варианти от 90-те години на XX и началото на XXI век. Тук се съгласявам с интерпретацията на Ингеборг Братоева-Даракчиева: „По-скоро схващам това обществено състояние (кризата на идентичността и последиците за творческия процес – Н.М.) в неговата амбивалентност, едновременно като болезнено разрушаване на привични структури на самоидентификация и като период на пречистване, като момент на скок към нови развития и възможности. Промяната на идентичността е процес на преоценка на ценностите и социалната реинтеграция“^[2]. След 2009 г. процесът на търсене и оформяне на нови тенденции продължи да се развива с филмите на „Компот колектив“, на Андрей Кулев и Ася Кованова, Сотир Гелев, Димитър Димитров, Господин Неделчев и много други. Творчеството на автори от по-възрастната генерация като Анри Кулев, Николай Тодоров, Иван Веселинов и други също започна да отбелязва поврат към нови стилистични и тематични територии.

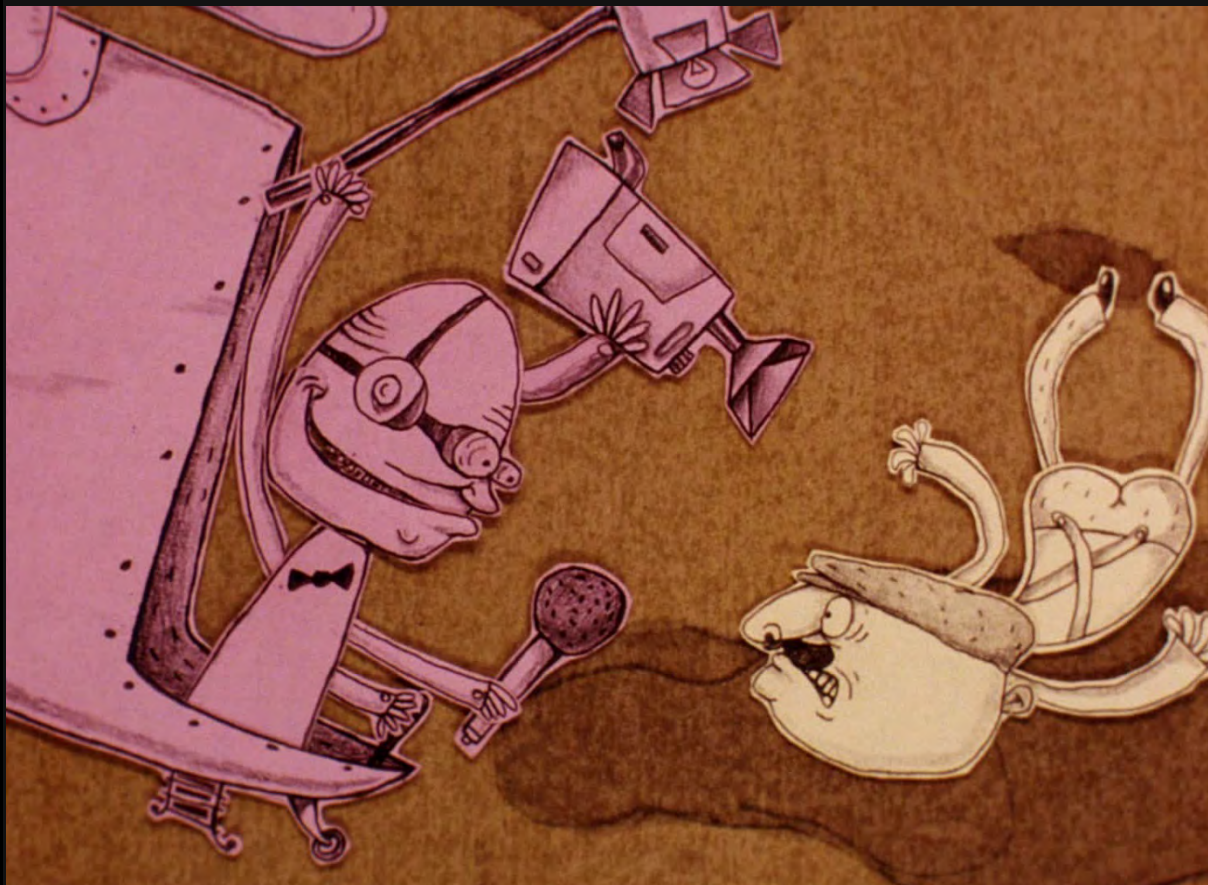


КУ-КУ (1983, РЕЖИСЬОР ВЕЛИСЛАВ КАЗАКОВ)

Тук обаче искам да се върна към едно явление, което вече започнахме да забравяме – студентската анимация. В края на 90-те години и началото на новото хилядолетие се отбелязва един парадокс. Художественият процес в анимационното кино се оформя не толкова от филмите на професионалистите, колкото от студентската продукция. Филмите от НАТФИЗ „Кръстьо Сарафов“ и Нов български университет започват да привличат вниманието на критици и професионалисти с интересните си нови идеи и стилове. Именно студентските анимационни филми от 90-те (въпреки скромните технически средства на университетите) внасят известно оживление и нов естетически заряд в анимационното ни кино. „Невероятните приключения на Симбад мореплавателя“ на Георги Димитров („Златен ритон“, Награда на Съюза на филмовите дейци, 1998), „Отражение“ (1993) на Димитър Коцев и Андрей Кулев (награда за дебют от фестивала на българското кино във Варна), „Понеделнишки“ (1993) на Мина Милева, „Кацнал бръмбар на трънка“ (1997) на Христо Стамболиев, „Стаята“ на Борика Малева (1999) и др. са само част от сериозните заявки на най-младото поколение. Това е интересен обрат в развитието на анимационното ни кино. Той има исторически аналог от предходните години, когато „Ку-ку“ и „Либида“ на Велислав Казаков, „Консервфилм“ на Златин Радев, „Фигури и форми“ на Владимир Шомов и много други също получават наши и международни награди. Разликата обаче е съществена. Студентските филми от времето на тоталитарния период се произвеждаха в САФ „София“, наред с редовната студийна продукция, ползвайки всички професионални екстри, включително и помощ от страна на опитни аниматори, монтажисти, композитори, звукорежисьори и т.н. Това бяха филми, включени в годишния план на студията и само в надписите им фигурираше фактът, че са студентски. А филмите на студентите от 90-те разчитаха изцяло на „мускулите“ и таланта на авторите си, създавайки очевиден дисбаланс между парите и количеството продукция. През следващото десетилетие се стига дори до студентска „инвазия“.

Само за осем години – от 2000 до 2007 – именно студентите от НАТФИЗ „Кръстьо Сарафов“, НБУ и Артколежа създават повече от 300 (!) филма, финансирани от авторите си. В това число, разбира се, се включват и една-две минутни миниатюри, създадени като курсови

работи, но процесът е много бурен. И като количество, а често и като качество, през първите години на новото хилядолетие именно студентската продукция е определяща за процеса.



ЖЪЛТО (2001, РЕЖИСЬОР ИВАН РУСЕВ)

Искам да се фокусирам върху един показателен студентски филм, който по нов начин предефинира традиционния сатиричен модел, характерен за българското анимационно кино – дипломният филм на Иван Русев „Жълто“ (2001). Той е вдъхновен от авангардната проза на руския абсурдист Даниил Хармс, който е изселван, арестуван и затворен в лудница, и чието творчество е абсурдистки отговор на бруталността на тоталитарното време. Творбата е метафора на обществото, което се саморазпада от абсурдите на битието си, не без участието на медиите и жълтата сензация. Черният хумор и изрезковите гротескови персонажи на младия автор са достижение в жанра.

Дипломният филм на Иван Русев е основан на сатиричния абсурд, доведен до неговата крайна фаза. Познавам работата върху проекта, която премина през много етапи и голямо количество варианти. В самото начало идеята на дипломанта беше да осъществи филм по два разказа на Хармс. Сама по себе си тази задача е достатъчно сложна и заслужаваща уважение, тъй като прозата на прочутия авангардист от 30-те години се основава на словесния нонсенс и е изключително наситена със символи и метафори. Търсенето и намирането на неин визуален адекват (особено ако липсва подкрепящ текст) е трудно. В крайния резултат Иван Русев се отказа от директното екранизиране на текстовете на писателя и предложи собствена авторска история, която обаче съхранява абсурдния дух на разказите, без да ги копира буквално. Катастрофалният резултат и черният хумор са водещи акценти и във филма. А всичко започва от няколко фрази:

„Една баба се надвеси от прозореца и от прекомерно любопитство падна и се преби.

От прозореца се подаде друга баба и се загледа в размазаната долу, но от прекалено любопитство също се изхлузи от прозореца, падна и се преби.

После от прозореца се изтърси трета баба, след нея четвърта, след нея пета.

Когато и шестата се прекатури, ми омръзна да ги гледам и отидох на Малцевския пазар, където, казват, на един слепец му подарили плетен шал.“^[3]

„Жълто“ е иронична реплика към Хармс, но същевременно е и оригинална авторска творба. Иван Русев успява да прехвърли посланието през годините и да прокара собствена сатирична линия, която визира маниакалната страст към жълтата сензация (която е изведена и в заглавието). „Жълто“ е метафора на обществото, което се разпада в резултат на собствената си абсурдност, подпомогнато от медиите в преследването на зрителски успех, както и от болезнената пристрастеност на обитателите на жилищен блок, които наблюдават с извратен интерес как един работник пада от висока сграда, а телевизионен екип заснема събитието с хеликоптер и го излъчва директно в ефир. Невероятното избавление на жертвата предизвиква

всеобщо недоволство, но все пак (удовлетворявайки правилата на жанра) всичко завършва с всеобща трагедия – целият блок се срутва под тежестта на зяпачите.

Иван Русев успешно разнообразява линейното развитие на историята чрез въвеждането на поредица гротескови персонажи, образуващи един микросвят на неадекватността. Бавната панорама по жилищния блок последователно показва ужасяващо момиченце и две баби, склонни към садистично поведение, раздвояващ се самоубиец, страстни любовници с тяхната подслушваща съседка, телевизионен маниак. В този паноптикум на абсурда единствено плъхът спокойно пуши лулата си и, разбира се, успява навреме да напусне „потъващия кораб“ (срутващия се жилищен блок). Определено качество на драматургията е в това, че авторът е успял да спази тънката мяра, балансираща на границата между битовото поведение и абсурда. Именно напипването на узнаваеми и ежедневни битови детайли, които да създадат невъзможна и невероятна ситуация, поражда особено въздействаща метафора на обществото, обладано от манията си за зрелище.

„Воайорството е централна тема на филма – пише Михаела Михайлова. – От самото начало на „Жълто“ аудиторията е включена като близък наблюдател на ежедневието на жителите на жилищната сграда. (...) Патологичното любопитство на хората е причина за тяхното (съвсем буквално) падение: старата дама, пробивайки дупка в стената (вероятно за да наблюдава съседната двойка), създава пукнатина в основата на сградата, което води до разпадане, заедно с всички вътре. Метафората на пукнатината е всичко друго, но не и фина; тя обявява воайорския манталитет за сила, разрушаваща основите на обществото, като унищожава съпричастността и подкопава основното разбиране на хората за срам или вина.“^[4]

Филмът „Жълто“ е реализиран с изрезкова техника. „Неорганичността“ на движението в плоскост допълнително подчертава неадекватния свят на персонажите. Иван Русев използва изрезка от цветна хартия, нарисувана с моливен контур и светлосянка. Гротесковите му, подчертано уродливи, типажи са много изразителни и създават тревожна атмосфера. Художникът е успял да постигне единна стилистика в изображението и същевременно да придаде отчетлива индивидуалност на героите си, които се различават един от друг и по

основния си цвят. Ситният моливен детайл върху изрезките създава деформирани образи, които съдържат явен визуален (черен) хумор в себе си. Диспропорцията „глава-тяло“ в някои случаи намерва ненатрапчиво за олигофрения. Огъващите се безразборно и неориентирано крайници (а в случая с любовника – липсата на крайници) създават усещането за тотална ирационалност на поведението и подчиняването му единствено на първични импулси. Езикът на формата, цвета и текстурите допълва режисьорската концепция за моралния разпад на българското общество, от който остава горчив привкус.

Анимацията на Иван Русев подчертава, а не прикрива, избраната изрезкова техника. Отделните части – глави, торсове, ръце и крака – живеят самостоятелен живот, почти независими едни от други. Това създава комичен ефект и придава на филма допълнителна изразителност. Същевременно авторът използва достатъчно много подменящи се изрезки при различните движения, които предизвикват усещане за огъване на крайниците. „Плуването“ на падащия работник във въздуха или любовният акт създават отделни негови моменти именно чрез раздвижването на типажите. Като цяло филмът „Жълто“ показва овладяната и осмислена художническа и режисьорска култура на автора си и говори за високи професионални качества и талант. Добре реализираните панорами и стегнатият монтаж само потвърждават впечатлението.

„Жълто“ е филм, озаглавен именно по този начин, за да се превърне самото заглавие в метафора на българския социален живот, в който всички сме подложени на бомбардировката от жълти вестници и списания, риалити формати, фалшиви новини и безброй още начини за промиване на мозъци. Краят на XX век задълбочи кризата на творците и поради факта, че присъщата на анимацията метафоричност и образност не успя да се впише в агресивната реторика на медийното говорене, където преобладаваха директния сблъсък, яростните обвинения и жълтите компромати.

В този смисъл филмът на Иван Русев е своеобразно продължение (но и опровержение) на дългогодишната традиция на българската анимация и по-специално – на нейния социално-сатиричен модел. Това не е добродушното и дори безгрижно чувство за хумор, например в „Умно село“ на Доньо Донеv (1972) или на незлобливото надсмиване

над националния характер, типично за поредицата „Тримата глупаци“. Дори не е по-острата сатира на „Веселяци“ на Пенчо Богданов (1969), на „Дупката“ на Зденка Дойчева (1966) или на „Пасторал“ на Слав Бакалов (1980). Тук гневът към обществените нрави вече не се предлага във вариант на разбиране и приемане, а е съкрушителен и разрушителен. Сатирата при Иван Русев придобива горчив, циничен тон, безкомпромисен към преобладаващата в обществото вулгарност.



СИВО (2005, РЕЖИСЬОР ИВАН РУСЕВ)

„Старите“ мишени на българската анимация – ирационално поведение, склонност към безсмислени действия, догматично късогледство и т.н. – преди години като че ли описваха националните стереотипи по един малко по-безобиден начин. Новото поколение автори, сред които е и Иван Русев, са значително по-безпощадни. Самият факт, че Русев се обръща към чужд литературен източник и към абсурдизма като концепция, вече е показателен за това, че навлизащите в анимацията в началото на новото хилядолетие автори мислят извън рамките на Балканския полуостров, имат като естествен коректив в себе си глобалното мислене и не мислят, че българинът трябва да си прощава фатални недостатъци само заради факта, че е „нашенец“.

Поколението автори, които създадоха още в средата на 60-те години „сатиричния модел“ на българското анимационно кино (Тодор Динов, Зденка Дойчева, Доньо Донеv, Пенчо Богданов, Стоян Дуков и др.),

също широко се опираха върху абсурда. Но той беше някак мек. Доньо Донеv, описвайки авторския си подход, дори обичаше да казва: „Във филма трябва да има нещо по-така, по-абсурдничко...“. Именно това „по-абсурдничко“ се различава радикално от концептуалния абсурдизъм на Иван Русев. Младият автор подхожда към социалното живеене със значително по-голяма степен горчивина и в следващия си филм „Сиво“ (2005), дори задълбочава мизантропския си възглед. Очевидната му нетърпимост към тоталната агресия на всекидневието вече дори изсмуква цвета от творбата. Двата филма на Иван Русев отиват отвъд идеята за „критика към обществото“, както беше разбрана тя в предходния исторически период. В тях има силна доза политическа ангажираност, усещане за необратима порочност на живеенето в България и, за съжаление, някакво усещане за дистанция. В този смисъл филмите на Русев са констативни, изобличаващи най-грозните аспекти от живота на нацията ни, но и не намиращи в него какъвто и да било изход към възможна промяна. Неслучайно авторът почти веднага след реализацията на „Сиво“ емигрира в Канада.

Отделям толкова голямо внимание на филмите на Иван Русев, защото ги намирам за показателни за начина, по който най-младите творци от началото на новото хилядолетие усещат вакуума, образуван от тоталното погазване на всякакви морални ценности в реалния ни живот по времето на прехода. Това са поколенията, родени в началото на 80-те. Били са твърде малки (8-9 годишни), за да изпитат или помнят от личен опит тоталитарния режим, но обучението им е свързано с познаването на традицията в българската анимационна школа и, разбира се, с познаването на сатирично-критичната линия в нея. Очевидно, че обществената и политическата ситуация в България след падането на Берлинската стена става за тях по-скоро травматично преживяване, отколкото дава надежда за истинска промяна в живеенето на българина.

В края на 90-те и през първите години на новото хилядолетие най-ярките артистични творби в анимацията ни са свързани с радикално отхвърляне на българските обществени, политически и социални практики. При по-младите поколения това води не толкова до криза на идентичността, колкото по-скоро – до изграждане на алтернативни психо и творчески реалности, свързани с естественото потапяне и живеене на младите поколения в глобалния свят, подкрепен с бурното развитие на глобалната мрежа и естествения достъп до всякакъв тип

информация. През новото хилядолетие младите възпитаници на анимационните специалности частично успяха да се справят и с останалите кризи в професията – продуцентски, финансови и т.н., като приложиха уменията си в рекламата, в компютърните игри и дори в анимацията в хазартния бизнес. А глобалистичното мислене в края на първото десетилетие на XXI век доведе до разширяването на радикални идеи и стилистични похвати като тенденция в цялата българска анимация.

^[1] Вж. и Попова, Невелина. Драматургичното пространство на анимацията. НБУ, С., 2016, с. 155.

^[2] Братоева-Даракчиева, Ингеборг. Българско игрално кино. От „Калин Орелът“ до „Мисия Лондон“. ИИИЗк, С., 2013, с. 16.

^[3] Хармс, Даниил. Вываливающиеся старухи (1936). В: Илф, Иля, Евгений Петров, Даниил Хармс. Падащи баби. С., 2001.

^[4] Mihailova, Mihaela. In Search of a New Identity: Bulgarian Animation 1990-2010. Yale University, 2010, dissertation.





ВАЖНОТО Е ФИЛМЪТ КАКВО ИСКА

ВЕСЕЛИН ХРИСТОВ

Преди време попаднах на интервю на един американски оператор, в което на въпросите на журналиста кои са филмите, които са му повлияли най-много, той слага на първо място „Иваново детство“ на Тарковски.

Това ме върна в годините на моето обучение. В един момент в Академията бях решил да гледам всички филми на Тарковски и първият филм, който изгледах, беше „Иваново детство“. Страшно се впечатлих. Тогава за мен той се превърна в учебник какво трябва да прави един оператор, когато снима филм. Как операторската работа може да помогне да бъде разказан един филм комплексно – през емоцията, през разказа... всякак. В следващите години го гледах още няколко пъти.

Гледал съм много филми, но този ми въздейства изключително силно. Още от първия кадър. Дотогава разбиранията ми по отношение на мизансцен, на движение на камерата, са били малко или много формални, свързани повече с техническото изпълнение, отколкото със смисъла. „Иваново детство“ е един от филмите, който най-много ми е помогнал да осъзная, че движението на камерата е съвсем различно нещо (а също и всички останали операторски изразни средства).

Наскоро пак гледах филма и си спомних някои бележки, които си водих и които са важни за мен.



Едно от нещата, което ме е впечатлило най-много в операторската работа на филма, е как камерата сякаш разказва и те води през действието. Изключително добрият вътрешнокадров монтаж, в който сякаш всичко се случва естествено... Героите и камерата в движението си сякаш случайно се озовават на точно определените места и това изглежда напълно естествено и не нагласено. Камерата тръгва от нещо, което задава действието, после минава през разгръщането на това действие и накрая стига до неговото осмисляне, и това в един кадър. Всеки кадър е като завършено изречение.



Няма кадър, който да е пасажен. Всичко е подчинено на това, че кадърът те води, движи те напред. Води те през вътрешнокадровия монтаж, през движението на камерата, през всички компоненти на заснемането на кадъра... Всичко е подчинено на това, да те заведе от едно място на друго... Води те емоционално, логически, всякак... Например при лейтенанта – започваме от близък план на Иван, той се е събудил и се притеснява, че е говорил насън, ние сме в неговия свят, влиза лейтенант Холин, той става и тръгва, и кадърът става общ... Там Иван скача, прегръщат се с лейтенанта и така застават, че кадърът вече е в среден план и те говорят за опасността, която Иван е успял да избегне, въпреки че е изложил на риск един от войниците. После лейтенантът дава водка на Иван, Иван отпива и през усещането от водката, която това дете пие, виждаме лицето му и осъзнаването на опасността, на която е изложил своя приятел – камерата идва отново на близък план на Иван и ние сме пак в неговия свят – невероятна метаморфоза отвътре-навън и пак навътре. Превръщане от едно в

друго. Много добре тук се вижда и многоплановостта, с която Тарковски и операторът работят – много често имаме единия от героите в близък план, на втори план е друг от персонажите в по-отворена крупност, а често на трети план е композиран важен елемент от фона. В развитие на кадъра героите почти винаги променят мястото си в пространството, така че на първи план се озовава героят, който е важен в момента или който има най-силно емоционално преживяване, и е важен за ситуацията. И това се случва съвсем органично в действието и в диалога, без да се натрапва.

Кадърът не е просто информация, а води през друг разказ, различен от сюжета. Кадърът не е формално средство – той те води през действие, емоция и накрая те кара да осмислиш това, което си видял. Нещо като малък фрагмент и което е най-странно, че стои съвсем естествено, сякаш случайно...

Впечатли ме също и осветлението... Използвано е по различен начин в различните сцени, според това какво психологическо и емоционално въздействие е търсено. Има моменти, в които е силно драматично, когато например водят Иван при лейтенанта, стоята е с черни фонове, лицата са със светлосенчесто осветление, контрастно, всичко е на петна. Актьорът влиза в едно осветление, минава, излиза, застава на друго осветление, построено картинно и всичко това през един много сложен мизансцен.

Очевидно е точно прецизирано, а изглежда съвсем естествено.

След това отиваме с фелдшерката в брезовата гора. Там е точно обратното – меко, или пък в последния епизод с Иван – връщането на другия бряг на реката – снимано на режим. Черните силуети на дърветата разсичат кадъра постоянно и единственият източник на светлина са сигналните ракети.

Да можеш да внушиш драматизма през светлината и в екстериора, и в интериора?! Усещането за тревога е постигнато на свръх сетивно ниво.

Интересен е и начинът, по-който работят с оптиката и крупностите. Почти целият филм е заснет с предимно по-широка оптика. Камерата сякаш влиза в героя, дори и повечето от близките планове са заснети с по-широки обективи – имаш усещането, че влизаш в човека. Камерата винаги е близо до героя, понякога почти в лицето, все едно нарушава пространството и навлиза в преживяванията, чувствата, мислите му. Именно близките планове са най-силният емоционален момент от един дълъг кадър. В общия план ти разбираш действието, но в близкия план влизаш в проблема на героя. Те действат като осмисляне на ситуацията.



Като например сцената с целувката в гората – изключително силна и въздействаща. Започва от брезовата гора, камерата слиза надолу в рова, увисва заедно с актьорите и стои така дълго, докато трае целувката в общ план, после се прехвърля от другия край на рова, тя тръгва да бяга и камерата спира на близък план на фелдшерката, и ние разбираме какво означава за нея всичко това. Този близък план е като коментар на онова, което сме видели до този момент... и сетивен, и рационален. Виртуозна работа.



Близките планове не се използват като монтажно средство, те работят на друго ниво. Те са емоционално изразно средство. И осветлението на героинята е почти като в някаква китайска гравюра.

Обратно на Иван, докато се събужда в землянката – лицето му е разсечено от светлината – контраст, постигнат отвъд Рембранд.

Има и още един много успешен визуален подход във филма. Разделянето на реалността от спомените и сънищата на Иван. През цялото време се смесват пасторалното усещане в съня, визиона, (сияйна слънчева светлина) и експресионистичната фактура на войната (сива и мрачна).

Изключително интересно е как операторът използва един прост лабораторен трик, за да постигне мощно усещане за напрежение в съня на Иван. Всичко започва с един дъжд. В далечината се вижда

камионът, който се приближава към камерата, става все по-голям, все по-голям. Минава се през една фраза от светкавици и гръмотевици и всичко става на позитив-негатив. И в следващата фраза, когато сме в камиона, имаме комбинирани снимки – едно слънчево осветление, вали дъжд, а дърветата на фона са бели на черно небе – негатив. Бели дървета, дъжд, слънчева светлина, това създава особено усещане за съня, което хем е приказно, хем страшно, хем поражда предчувствие за онова, което ще се случи с Иван, усещане на някаква голяма тревога. Юсов и Тарковски провокират фантазията на зрителя. Не градят изображението еднозначно, напротив, смесват елементи от противоположни естества.

В слънцето вали дъжд. Тръпки те побиват. Бели дървета на черен фон. Въздействието е точно обратно на епизода с белите брези в гората... И всичко е постигнато чрез един прост лабораторен трик и поредица от комбинирани снимки. И финалът му – изсипването на ябълките от камиона, търкулването им по плажа. Камерата от много общ и красив кадър слиза надолу до детайл, муцуната на коня, който яде ябълка и копитото, което стъпква друга ябълка. От света... в микросвета на Иван – в един кадър. Смяна на мащаба, пред очите ни, чрез движението на камерата, преминаваме от тоталното усещане за света в един микро свят на Иван. Така е и в епизода, когато съобщават на Иван, че ще бъде изпратен в суворовско училище. От един близък план в интериора на негодуващото момче, камерата, следвайки естествено движенията на героите, излиза през прозореца и ни пренася в цялото усещане за треската на подготовката за бойните действия – коне, танкове, кал ни заливат по най-сетивен начин. Като смяна на оптиката и пространство в реално време. В един кадър, в реално време, започваш да виждаш нещата с други очи.



Сънят с кладенеца...

Иван заспива. Детайл – капят капки, камерата се движи по масата, купата, в която се събира водата, леглото, стигаме до ръката му, по която се стича вода... На пръв поглед описателен кадър... После в същия кадър камерата панорамира и те извежда в общ план към кладенеца, към небето. Отгоре капят капки вода. Визуално много магичен преход. Там са Иван и майка му и говорят за звездите, които можеш да видиш посред бял ден в дълбокия кладенец. От землянката с цялата ѝ реална фактура в един кадър отиваме към небето, към разговора за звездите, към съня, за да се скъса кофата накрая и падайки, пак да ни върне обратно там, откъдето сме тръгнали – в землянката.

Към финала на филма е една от най-въздействащите сцени – тази, в която водят обратно Иван на другия бряг...

Всичко е заснето на режим, камерата не ги следи с панорама, тя се движи по строго определена траектория заедно с лодката, на преден

план се появява силует на разбит самолет, след това силуети на голи черни дървета, които разсичат кадъра, а лодката с тримата се движи бавно през цялата тази зловеща картина... Единствената светлина е от падащите сигнални ракети и водата на реката, отразяваща полутъмното небе. Лодката се движи съвсем бавно в някаква тишина... Технически доста сложни за изпълнение кадри. Да се построи толкова дълъг фарт с кран на такова трудно проходимо място, да се заснеме всичко това в режим, да се синхронизира с моментите, в които падат сигнални ракети и се отразяват във водата. Но в случая всичко това е било абсолютно необходимо, за да се постигне изключително силното въздействие на този епизод – последното заминаване на Иван, преди да го убият. Сложното техническо изпълнение на тези кадри не е самоцелно. Всичко това те кара да усетиш тревога, през цялото време имаш усещането за страх и напрежение. Малко след това идва и репликата на Иван: „Не мога да се успокоя, нервно ми е“. В по-голямата част от епизода няма небе в кадъра, небето е отразено във водата – трите фигури са на силует, лодката е на силует, черните дървета на преден план са на силует и от време на време като някакви падащи звезди проблясва светлината от падащите сигнални ракети. Като контрапункт. Това въздейства на най-високо ниво.

Вадим Юсов казва: „Тарковски не познаваше техниката и затова ми поставяше невъзможни на пръв поглед задачи. Това ни помогна да открием езика на тези филми“.

Случвало ми се и на мен в работата с някои режисьори. Да стоиш като човек, който не знае всичко, но който не бърза да казва: „Не, това е невъзможно, няма как да стане!“. Така можеш да направиш откритие, да намериш много нови неща, които да помогнат на филма.

Чел съм да казват за работата на Юсов: „Кадри, които говорят“. Точно това е усещането от всеки един кадър на филма.

Интересно е, че Вадим Юсов е снимал освен първите филми на Тарковски и филми като „Не тъгувай“, „Юлия Вревская“, „Борис Годунов“ и др., филми, които са много различни от „Иваново детство“. Изображението в тях въздейства по съвсем различен начин. И е показателно за това, че добрата операторска работа е различна за различните филми.

Мисля, че едно от най-важните неща в работата на оператора е заедно с режисьора да успеят да намерят най-точните изразни средства, за да се разкаже конкретната история.

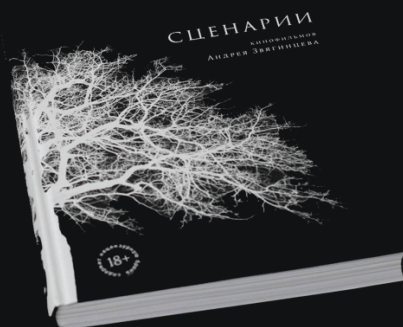


Когато чета сценарий, винаги мисля за това кое е изразното средство, с което най-добре ще се разкаже тази сцена във филма. Защото невинаги е нужно да има сложно изразно средство... Ето и тук... Иван се облича... фраза от няколко детайла на обличането – или пък обратното; финалът на епизода в гората – камерата се откача от статива и побягва с Маша, светът се завърта – това е събудила в Маша целувката в гората. Едно толкова ефектно решение, което ти не отбелязваш, защото то е абсолютно органично на емоцията в сцената... на това, което се е случило.

Всъщност всяко изразно средство трябва да се използва така, че то да може да разкаже най-важното в епизода, в сцената, във филма, да се усети емоцията. Изразното средство се осмисля и придобива плът,

ако то въздейства за конкретния епизод или кадър във филма...
Използването на изразните средства по всякакъв друг начин е
претенциозно, формално и самоцелно. Всеки филм има заложен свой
стил на разказ и няма значение какво е на мода, какво много ти се
иска. Важното е филмът какво иска.





ТАЙНАТА НА ТВОРЧЕСТВОТО

АНДРЕЙ ЗВЯГИНЦЕВ

В Русия излезе книгата „Сценариите на филмите на Андрей Звягинцев“ (издателство „Альпина нон-фикшн“). В нея са включени авторските варианти на сценариите на петте филма на Звягинцев с цифровизирани ръкописни коментари на съавторите. Препечатваме увода към книгата от самия Звягинцев, публикуван в списание **ИСКУССТВО КИНО**, което любезно ни предостави тази възможност.

На срещи с публиката доста често ме питат: „Какъв трябва да бъде сценарият, за да ви заинтригува?“. Може да се предположи, че това е любопитно най-вече за професионалистите – писатели и сценаристи, но срещнах подобен интерес и сред най-широка аудитория, не само в майсторските класове. Това обстоятелство ми дава основание да предположа, че въпросът занимава не само специалистите.

Трябва да подчертая, че става дума за това как възприемам сценария именно аз, а по-нашироко – как го възприемаме с постоянния ми съавтор Олег Негин. Съществуват разни мнения какво трябва да има в един сценарий, за да се „продаде за милион“; какви истории се харесват на продуцентите и защо; как трябва да се построи

драматичното повествование и какво не бива да бъде при никакви обстоятелства. Всичките тези мнения и спорове ми се струват напразни. Не можеш да научиш никого да разказва истории, ако не е призван да прави това. Максим Горки не е учил в института, който сега носи неговото име. Ако авторът има талант на разказвач, той чувства как трябва да се конструира сюжетът, усеща, че трябва да се разруши този или онзи канон, за да намери нов израз. Той чувства със сърцето – средоточието на неговия талант – как и за какво трябва да говори.

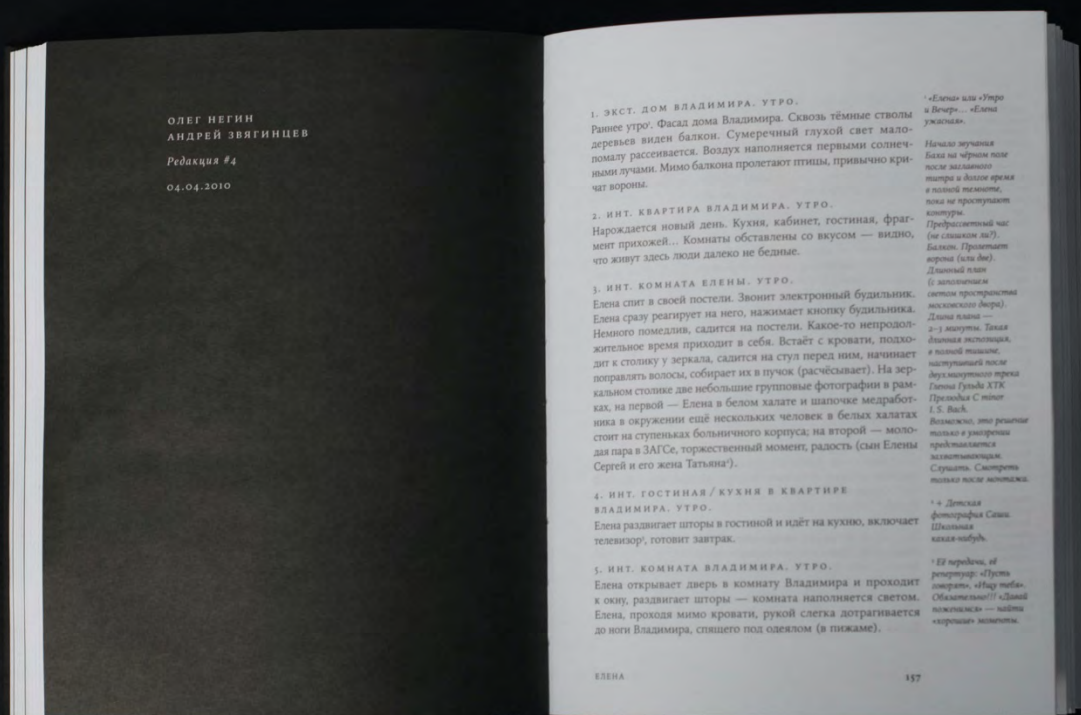
Занаятът може да се изучава и навярно е необходимо. Който се интересува, моля. Само че по този начин могат да се научат занаятчийски „начини“, „трикове“ и разни други глупости, които имат място в индустрията, но не там, където е изкуството. Уверен съм, че сценарият може да бъде всякакъв. На Годар не му е бил необходим сценарий, той се е „пръквал“ в главата му. Спомням си, че по негов завет излязох да снимам първата си късометражка „Избор“ с две страници формат А4 и боязливи бележки, написани на ръка. Всички, които твърдят, че сценарият би трябвало непременно да бъде такъв и онакъв, ви водят за носа, продават това, което сами не знаят. Сценарият е нужен: на продуцента, за да знае в какво влага пари; на режисьора, за да контролира на терен и да помни ясно кое е заснето и кое предстои да се снима.

Казаното по-горе само на думи звучи радикално. На практика всичко е така: текстът на сценария е написан на хартия: а) за да могат актьорите да научат репликите си предварително и б) за да може снимачният екип да се подготви за необходимостта да има на терен нужния реквизит, костюм и другите елементи на кадъра. По-леко работят всички звена, когато в ръцете на целия екип е един текст, в който предварително са съгласувани детайлите на материалния свят.

Това все пак не означава, че не ценя огромната вътрешна работа над замисъла и общата конструкция на сценария, изцяло извършена от автора, имам предвид само начина на запис на този труд, аз предпочитам да държа в ръцете си текст, който бих нарекъл технически запис.

Такова отношение към предмета може да се нарече странно, но за мен не е задължително сценарият да притежава достоинства, характерни за

добрата литература. В това с моя съратник и приятел Олег Нагин сме солидарни и може да се каже, че отдавна и заедно сме си измислили общ език – той е написал четири от петте сценария. Ние възприемаме текста като принципно важно и първостепенно, но все пак междинно звено по пътя към екрана. Съгласуваме само общата канава на сюжета, драматическите възли, някакви значителни или незначителни детайли. Останалата работа Олег върши самостоятелно. Това е правилно, и защото дори да сме обсъдили предварително плана, знаейки предварително сюжетната схема, винаги чета първия вариант като сюрприз, за мен това неизменно е нова реалност и неизменно – вълнуваща. Стабилността на нашите творчески отношения се дължи на немаловажния факт, че се отнасяме с доверие към идеите на другия и без недомлъвки смело разглеждаме предложенията за съкращения или изменения в диалозите или в общата композиция. И обикновено месец преди снимки настъпва моментът, когато двамата се захващаме с текста окончателно, правейки корекции или дори значителни промени.



СНИМКА: © РОДИОН ГУБЕР

Не желая да споря с други мнения, защото знам, че има хора, на които им е нужен текст, близък до висотите на големия литературен стил. Нечия творческа фантазия и режисьорска мисъл се възпламеняват от подробното описание, включващо множество прилагателни, описващи случващото се или атмосферата на събитията, подробни ремарки, детайлизиращи вътрешните преживявания или състояния на героите. Олег страни от тези елементи на писането, защото нямаме нужда от тях. Имена, съществителни, глаголни форми и, разбира се, диалози – това е материята и плътта на нашите текстове.

Персонажите ни „стават“ или „сядат“, „влизат“ или „излизат“, „затварят“ или „отварят“ и все по-рядко „гледат строго“, „смутено обръщат поглед“ или „меланхолично поклащат крак“.

Защо засягам тук темата за свойствата или достойнствата именно на литературното качество на сценарния текст и не намирам за себе си необходимост от него? Просто защото в крайна сметка завършващите нюанси на характерите или обстановката, състоянието на персонажите или ландшафта с цялата неизбежност ще бъдат продиктувани от самата натура – дали това ще бъде природният талант на актьора, цветовото или светлинното изпълване на интериора, мизансценното решение на епизода, силата и пълнотата на вятъра... Накратко, всичко, което е по силите на литературната дарба на автора, в крайния резултат ще бъде вписано върху бялото платно на екрана не с перото на писателя, а от самата реалност, събрана в ръката на автора на филма. И това не означава, че за такъв обявявам режисьора. Всички, направили филма възможен, са негови съавтори: сценаристът, операторът, художникът, художникът по костюмите, композиторът, актьорът, гримьорът, монтажистът – всички те са пълноправни автори на това, което с вас виждаме на екрана.

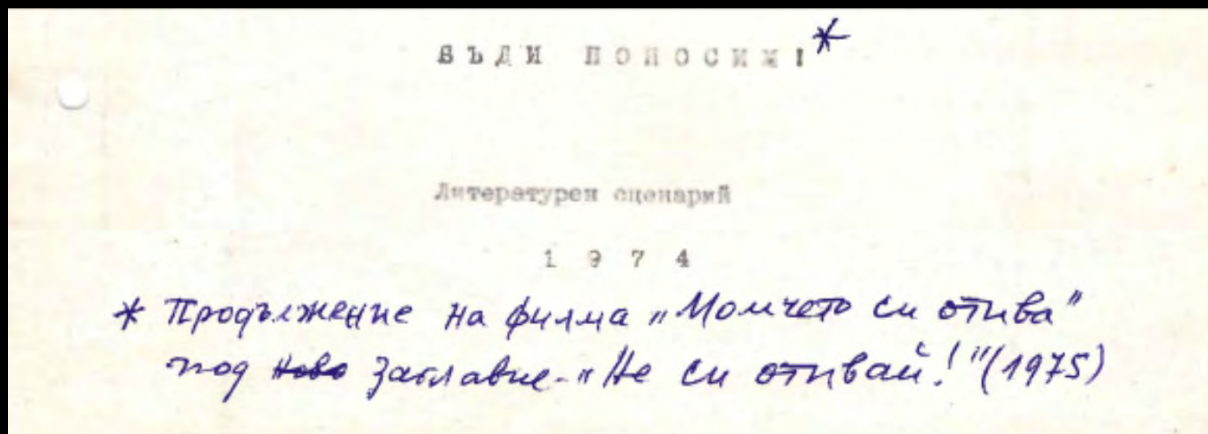
Защо не говоря за главното? Какво е замисълът? Какво е идеята? Откъде, от какви емпирии се спуска този неочакван, но така жадно призоваван гост? С какъв огън гори тази сила, че те принуждава да се изкажеш?... Работата е там, че именно това е главното, с което започва всеки филм, всеки творчески акт: това, на което никога никой няма да те научи, което няма как да се изрази, защото е поезия. Има само творчески факт, той винаги се изживява вътрешно като сън, който е неизразим – никой няма да го види такъв, какъвто ти се е явил

на теб. Това е онзи зов, който просветва между редовете на текста, онази божествена глина, от която е слепен скелетът на сюжета. С други думи, тайната на творчеството, за която е невъзможно да се каже нищо освен това, че съществува.

Превод: Геновева Димитрова

P.S. След като в Русия се оказа невъзможно финансирането на нов филм на Андрей Звягинцев, той ще снима на английски език семейната драма *What Happens*. Това съобщи на пресконференция в Кан продуцентът му Александър Роднянски, с когото Звягинцев направи „Елена“ (2011), „Левиатан“ (2014) и „Нелюбов“ (2017). „Наскоро на Андрей му хрумна идеята следващия си филм да снима на английски. Подкрепих го, защото съм уверен, че талантът му, удивителното му разбиране на човешката природа му дават възможност да общува с всякаква аудитория – и руска, и глобална“, сподели Роднянски.





СЦЕНАРНИ ЕСКИЗИ: НЕ СИ ОТИВАЙ

В рубриката „Сценарни ескизи“ публикуваме сценария на Георги Мишев за филма на Людмил Кирков от 1976 г. „Не си отивай“.

За да прочетете двата текста, кликнете върху заглавната страница. ↓





ГАЛЕРИЯ: НЕ СИ ОТИВАЙ

СНИМКИТЕ ОТ ФИЛМА НА ЛЮДМИЛ КИРКОВ *НЕ СИ ОТИВАЙ* (1976) ПО СЦЕНАРИЙ НА ГЕОРГИ МИШЕВ СА СПЕЦИАЛНО ПРЕДОСТАВЕНИ НА СП. КИНО ОТ БЪЛГАРСКА НАЦИОНАЛНА ФИЛМОТЕКА.





КИНОИЗКУСТВО

1

Я Н У А Р И 1 9 5 5 Г О Д И Н А

ОТ АРХИВА: СПИСАНИЕ „КИНОИЗКУСТВО“

В рубриката представяме акценти от дигитализирания архив на изданията на СБФД.

В този брой ще намерите брой 1 на сп. „КИНОИЗКУСТВО“ от 1955 г. На корицата на списанието е кадър от филма „Героите на Шипка“.

За да прочетете целия брой, кликнете върху корицата. ↓



КИНОИЗКУСТВО

1

Я Н У А Р И 1 9 5 5 Г О Д И Н А





ПОЕМАТА СЕПТЕМВРИ

СЕПТЕМВРИ

1

Нощта ражда из мъртва утроба
вековната злоба на роба:
своя пурпурен гняв –
величав.

Дълбоко сред мрак и мъгла.

Из тъмни долини
– преди да се съмне
из всички балкани
из дебри пустинни
из гладни поля
из кални паланки
села
градове
дворове
из хижи, колиби
из фабрики, складове, гари
хамбари
чифлици

воденици
работилници
юзини
заводи:
по пътища и по завои
високо
по сипеи, урви, чукари, бърда
през слог
и рид
през глухи усои
през есенни жълти гори
през камънаци
вода
мътни вади
ливади
нивя
лозя
овчарски пладнища
глогини
изгорели стърнища
трънаци
блата:
изпокъсани
кални
гладни
навъсени
измършавели от труд
загрубели от жегата и студ
уродливи
сакати
космати
черни
боси
изподрани
прости
диви
гневни
бесни

– без рози
и песни
без музика и барабани
без кларинети, тимпани, латерни,
флигорни, тромбони, тръби:

на гърба с парцаливи торби
в ръцете – не с бляскави шпаги,
а с прости тояги,
шопи със сопи
с пръсти
с копрали
с търнокопи
с вили
с брадви
с топори
с коси
и слънчогледи
– стари и млади –
се спуснаха всички отвред
– като отприщено стадо
от слепи животни,
безброй
яростни бикове –
с викове
с вой
(зад тях – на нощта вкаменения свод)
полетяха напред
без ред

неудържими
страхотни
велики:
НАРОД!

2

Нощта се разсипва във блясъци
по върховете.
С л ъ н ч о г л е д и т е

погледнаха слънцето!
Зората от сън се
пробуди
сред гръм от картечници:
От далечните
склонове
– удар след удар –
заплющиха
луди
куршуми – олово.
Топове
като зинали слонове
зареваха...
Трепет и страх.
Слънчогледите паднаха в прах.

З

Глас народен:

Глас божи

С хиляди ножа
прободен
народ –
затъпен
унижен
по-нищ и от просяк,
останал
без мозък
без нерви –
въстана
из мрака тревожен
на своя живот
– и писа със своите кърви:

СВОБОДЕН!

Глава първа:

Септември.

– Глас народен –
– Глас божи –
О боже!
подкрепяй свещеното дело
на грубите черни ръце:
влей смелост
в нашето гърмящо сърце:
Не искаш ти никого роб –
и ето – кълнеме се в нашия гроб –
ще възкресим ний човека
свободен в света.
Пред нас е смъртта –

о нека!

но отвъд:
там цъфти Ханаан
от Правдата обетован
нам –
вечна пролет на живия блян...
Вярваме! Знаем! Желееме го!
С нами бог!

4
Септември! Септември!
О месец на кръв!
на подем
и погром!
Мъглиж беше пръв
Стара и
Нова Загора
Чирпан
Лом
Фердинанд
Берковица
Сарамбей
Медковец
(с поп Андрей)

– градове и села.

5

Народа въстана

– с чук

в ръката,

обсипан със сажди, искри и сгурия,

– със сърп сред полята,

просмукан от влага и студ:

хора на черния труд

с безглаголно търпение –

(не гении

таланти

протестанти

оратори

агитатори

фабриканти

въздухоплаватели

педанти

писатели

генерали

съдържатели

на локали

музиканти

и черносотници)

А

селяци

работници

груби простаци

безимотни

неграмотни

профани

хулигани

глигани

– скот като скот:

хиляди

маса

народ;

хиляди вери

– вяра в народний възход,

хиляди воли

– воля за светъл живот,

хиляди диви сърца

– и огън във всяко сърце,

хиляди черни ръце

– в червения кръг на простора

издигнали с устрем нагоре

червени

знамена

развени

високо

широко

над цялата в трепет и смут разлюляна страна

на бурята яростен плод:

Хиляди –

маса –

народ.

6

Блесна

над родни Балкани,

издигнали пъп

срещу небето

и вечното слънце

светкавица

– гръм

хрясна

право в сърцето

на гигантския

столетен

дъб.
Хълм подир хълм
ек бързолетен
отпрати далек
през чуки
грамади
към стръмни долини
в каменни дупки
– пламтящо легло –
дето спят на витло
пепелянки и смолци,
в пещери
на змеици и змейове,
в глухи хралупи на вещици

– и екота сля се
с далечно ехо:
екот и ропот
на водопади

потоци
порои –
бесни
рукнали в бездната
с гръм.

7
Започва трагедията!

8
Първите
паднаха в кърви.
Метежният устрем
бе посрещнат с куршуми.
Знамената изтръпнаха
пронизани.
Планината гърми...
Там горе

далечни и близки хълми
потъмняха обнизани
с хора
– плъпнаха
черни редици:
редовни платени войници
и разлютена милиция.
Всички те знаят:
„Отечеството
е в опасност!“

Прекрасно:
но – що е отечество? –

И яростно лаят
картечници...
Първите
паднаха в кърви.
Зад далечните
върхове
забумтя артилерия.
Затрепераха
градове
и села.
Мъртви тела
– окървавени трупове –
застлаха
склонове
валози
пътища...
С извадени саби
кавалерийски отряди подгониха
разбитите селяни
– доубивани, стреляни
с шрапнели, фугаси
– бягащи в ужас на всички страни,
догонвани в къщите
и съсичани там
с кървави саби
под нисък сайвант

сред писък
на изплашени баби,
деца и жени...

- - - - -

9

Войските настъпваха.
Под грозния звук на шрапнелите
изтръпнаха
и най-смелите:
в отчаяние
към небето издигнати голи ръце.
Ужас без слава
замръзна на всяко лице –
очи без страдание.

„Всеки
да си спасява
живота!“

По всички пътеки
ето спущат се рота след рота
– пехота
кавалерия
артилерия.
Бият атака
барабаните.
Паника
– високо
над изподраните
червени знамена –
бич от пурпурни пламъци вей.
Там
посред общия смут
сам,
като луд
епически смелия
поп
Андрей

с легендарния топ
стреля
снаряд след снаряд...
В последния миг:
„Смърт на Сатаната!“
извика
побеснял и велик –
и обърна назад
своя топ:
последната
граната
изпрати
право там
– в божия храм
дето бе пял литургия, ектении...

И се предаде.
„Да се обеси червения поп!
Без кръст – без гроб!“

До телеграфния стълб бе изправен.
До него палача.
Капитана.
Въжето
бе готово.
Балкана
тъмнееше мрачен.
Небето –
сурово.
Попа стоеше огромен,
изправен в целий си ръст,
цял
спокоен като гранит –
без жал
без спомен
– на гърдите Христовия кръст
и с поглед в балканите впит –

далеко
сякаш в грядущето. . .
– Страхливо вий поглед отпускате
пред близката смърт на човека,
палачи!
Що значи
смъртта на един?
Амин!
Захрачи
и плю.
Бързо нахлу
сам на врата си въжето
и
без да погледне небето
– увисна –
език
между зъбите стиснал:
велик
сюблимен
непостижим!

10
Есента
полетя
диво разкъсана
в писъци, вихър и нощ.
Буря изви се
над тъмни балкани
– мрак и блясък
и гракащи гарвани ято –
Кървава пот
изби по гърба на земята.
В ужас и трепет снижи се
всяка хижа и дом.
П о г р о м!
Трясък
продъни небесния свод.

11

Тогава настана
най-ужасното:
Бясно захласната
заудря в душите тревожна камбана
– удря, бие, звъни...
Нощта падна тъй ниско –
глухо и страшно заключена
от всички страни.
Смъртта
– кървава вещица сгушена
във всичките ъгли на мрака
изписка,
и ето посяга
далеч и навред из нощта:
със своите сухи ръце
– дълги, безкрайни –
улавя и стиска
зад всяка стена
по едно ужасено сърце.
О, нощ на безименни тайни!
– и тайни, и явни:
Мегдани отново с кармин окървавени.
Смъртни писъци в преръзано гърло задавени.
На вериги зловещия звек.
Затворите пълни с хора.
В двора
на казарми, затвори
от командвани залпове ек.
Вратите залостени.
Чукат отвън тъмни гости.
Сина със револвер в ръката
мъртъв на прага прострян.
Бащата обесен.
Обезчестена сестрата.
От селата задигнати селяни
след тях - войници:

мрачен конвой.
За да бъдат разстреляни:
Команда: стой!
„Огън“ –
изтракаха пушки:
 Ку
 Клъкс
 Клян –
„бий“!
 – залп.
Десет трупа
от брега
плюснаха тежко
в мъртвите мътни води на Марица.
Окървавена повлече
ги скръбната родна река.
Военна музика нейде далече
през обезлюдени улици
гърмеше
„Шуми Марица...“
Окървавена...
В изпотъпкани ниви
трънливи
между бодил и високи треви
се ваят червени глави
с накълцано обезобразено лице.
Бесилки разпериха черни ръце
(привидения в мъртва мъгла).
Непрестанно се носи страхотния марш на топора
ударил о кокал. Горящи села
озаряват далеч кръгозора.
Потекоха кървави вади.
Пламнали клади
лизнаха със светотатствен език
светото подножие
на божия
престол.
Замириса на живо месо.

Ужасени отвис небесата
нададоха вик
блажените жители на светлия рай
– на бога свирепо Осанна –
Край.
Урагана престана,
халата
спря най-подир:
мир
и тишина
настана
по цялата
страна.
Кървав на боговете курбан.

12

Музо, възпей оня пагубен гняв на Ахила...

Ахил беше грубата сила.
Военния демон.

Ахил беше стар генерал
на Н. Ц. В. цар Агамемнон.
Ахил бе герой.
С безброй
кръстове, ордени, ленти...
Пиедестал
на реда и тишината
в страната...

Но днес ний
не вярваме вече в герои
– ни чужди, ни свои.

Троя бе опожарена и срината.
Приам и Хекуба загинаха.

Ахил тържествува...

– Какво е за него Хекуба? –

Душата му дива и груба

не чува

плача на свещената майка, разкъсъна

над безименни гробища с кърви оръсени

израснали в миг

– толкоз много –

безброй.

– Какво е за него Хекуба? –

Ахил бе герой.

Ахил бе верик.

Бич божий изпратен от бога.

Но Ахил ще загине под гняв и проклетия.

– И загина

падна в позорно падение:

на убиеца вярна отплата.

Агамемнон уби Ифигирия

– и загина:

Клитемнестра уби Агамемнона

– и загина:

Орест със Електра уби Клитемнестра

– и загина...

Едничка остава

– стои и пребъдва

през вековете –

Касандра-пророчица:

тя вещае възмездие

– и всичко се сбъдва.

Безсменна прищявка, игра и забава

на боговете.

Вековечен разцвет на божествена стръв.

Всяка смърт е за тях развлечение,
всеки вопъл – шега.

Смърт, убийство и кръв!

Докога, докога?

Вседържителю Зевс

Юпитере

Ахурамазда

Индра

Тот

Ра

Йехова

Саваот:

– о т г о в а р я й!

Кръз дима на пожарите
се издига и бие ушите ти
вика на убитите,
рева
на мъченици безброй
върху клади горящи дърва:

– К о й

и з л ъ г а н а ш а т а в я р а? –

Отговаряй!

Ти мълчиш?

Не знаеш?

– Ний знаем!

Ето виж:

с един скок

ний скачаме право в небето:

ДОЛУ БОГ!

– хвърляме бомба в сърцето ти,
превземаме с щурм небето:

ДОЛУ БОГ!

и от твоя престол
те пращаме мъртъв надолу
вдън вселенските бездни
беззвездни,
железни –

ДОЛУ БОГ!

По небесните мостове
високи без край
с въжета и лостове
ще снемем блажения рай
долу
върху печалния
в кърви обляния
земен шар.

Всичко писано от философи, поети -
ще се сбъдне!

– Без бог! без господар!

Септември ще бъде май.

Човешкия живот

ще бъде един безконечен възход

– нагоре! нагоре!

З е м я т а щ е б ъ д е р а й –
ще бъде!

1924 г.

ГЕО МИЛЕВ



