

списание **КИНО**

излиза от 1946 г. без прекъсване



07/2021

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 / ДЕКЕМВРИ 2021

СЪДЪРЖАНИЕ:

„СТЪКЛЕН ДОМ“ НА АЙЗЕНЩАЙН. ЧАСТ ВТОРА – ВЛАДИМИР ИГНАТОВСКИ / 5 стр.

ОТ ИМЕТО НА БЕЗСЛОВЕСНИТЕ – „ШОА“ НА КЛОД ЛАНЗМАН – АНТОАН АСЕНОВ / 17 стр.

КРИТИКЪТ КАТО МЕЧТАТЕЛ – МАРИАНА ХРИСТОВА / 41 стр.

КУЛТУРЕН АФИШ: ДЕКЕМВРИ 2021 – АНАСТАС ПУНЕВ / 48 стр.

СОЛУН 2021: РЕТРОСПЕКТИВА НА БИНКА ЖЕЛЯЗКОВА И БАЛКАНСКИ ПРЕГЛЕД / 53 стр.

КИНОЖИВОТЪТ В СОФИЯ ПРЕДИ 100 ГОДИНИ. ЧАСТ ТРЕТА – ПЕТЪР КЪРДЖИЛОВ / 67 стр.

УСЛОВНАТА РЕАЛНОСТ НА ТЕРИ ГИЛИЪМ – ДЕЯН СТАТУЛОВ / 102 стр.

ДА СРЕЩНЕШ СЪР РОДЖЪР ДИЙКИНС – КАЛОЯН БОЖИЛОВ / 110 стр.

КНИГОПИС: АНИМА.ВГ – ТЪРСЕНЕ НА ДУШАТА НА АНИМАЦИЯТА – НАДЕЖДА МАРИЧНЕВСКА / 120 стр.

СЦЕНАРНИ ЕСКИЗИ: ЖИВОТЪТ СИ ТЕЧЕ ТИХО. ПАРТИЗАНИ – НЕВЕЛИНА ПОПОВА / 124 стр.

ГАЛЕРИЯ: ХРИСТО ГАНЕВ И БИНКА ЖЕЛЯЗКОВА / 131 стр.

ОТ АРХИВА: СПИСАНИЕ КИНО 2 БРОЙ 2018 / 146 стр.



ОТ ГЛАВНИЯ РЕДАКТОР

ДЕКЕМВРИ/2021

Изнизва се 2021 – тревожна, неспокойна година. Сковаваща пандемична обстановка – милиони погубени животи. В България смъртността от Covid-19 е най-голяма в цяла Европа. Световна икономическа стагнация. Климатични протуберанси. Какво се случва на планетата? Накъде върви човечеството? Несигурност, страх, безразсъдство...

За съжаление, и филмовата ни общност се поддаде на този деструктивен дух. Безкрайни спорове, за да не употребя друга дума, около Закона за филмовата индустрия. Още по-ожесточени дебати около изработването на правилник. Тези и още неуредици доведоха филмовия процес до ступор. И едва сега, в края на годината, започна просветляване. ИА НФЦ, въпреки че все още не е приет нормативен устройствен правилник за работата ѝ, сформира съответните комисии и насрочи сесии на художествените комисии. Дано да има време до средата на декември одобрените проекти да бъдат представени и на финансова комисия. Бавно и тромаво, но нещата потръгват. Известен оптимизъм поражда фактът, че допълнително отпуснатите 18 млн. лв.

ще бъдат добавени към бюджета за кино за 2022 г.

Очаква се през следващата година финансовият ресурс за кино да бъде около 40 млн. лв., а това е доста обнадеждаващо.

Ако се върнем към страниците на КИНО, далеч не оптимистична е втората част от статията на проф. Владимир Игнатовски „Стъклен дом“. Пророчеството на Айзенщайн“. Размислите на автора са инспирирани от гениалната прозорливост на Айзенщайн в проекта му „Стъклен дом“ от 1928 г. и са свързани с тоталната власт на технологиите, възможността за доминанта на изкуствения интелект в бъдеще и всеобхватната роля на мрежите, на което уви, сме подвластни. Сбъдва се пророчеството на Айзенщайн за „прозрачния човек“.

Важен акцент в брой декември е мъдрото, философско и емоционално разтърсващо есе – изследване на младия изкуствовед Антоан Асенов: „От името на безсловесните“, посветено на френския документален филм „Shoah“ и чудовищните жертви на Холокоста. Не са малко хората, които си спомнят над деветчасовия филм на Клод Ланзман от

1985 г., а статията е още един повод да се върнем към тези покъртителни събития с предупреждението те никога повече да не се повторят. Специално място в броя е отделено за творчеството на режисьорката Бинка Желязкова, представено в програмата „Балкански преглед“ на тазгодишния Солунски кинофестивал, със зарисовка на Савина Петкова към портрета ѝ. Предстои панорама от филми на Бинка Желязкова в културната програма „Един уикенд на Изток“ – Париж. Писателят и сценарист Христо Ганев, партньор на Бинка Желязкова в живота и творчеството, който неотдавна си отиде от този свят, също е представен в броя. Невелина Попова пише в текста си за него: „мащабна личност“, „мярка за духовна устойчивост“. Като признание и поклон пред тези изключителни творци, не само на българското кино, публикуваме сценария на забранения за десетилетия филм „Животът си тече тихо. Партизани“.

С магичния Роджър Дийкинс, един от най-големите оператори на нашето време, ни среща операторът Калоян Божилов. А Деян Статулов представя друг кумир на запалените киномани – режисьора Тери Гилиъм. В рубриката „Книгопис“ Надежда Маринчевска анализира книгата на Боряна Матеева „BG cinema“, обхващаща по забележителен начин развитието на българската анимация. Един интересен поглед към ситуацията на съвременната кинокритика в Испания ни предлага Мариана Христова.

Акцент в броя е и проектът „София, моя любов“, реализиран от Съюза на българските филмови дейци с подкрепата на програма „Култура“ на Столична община. В него се включиха ученици от няколко столични училища, като целта е приобщаването им към спецификата и магията на киното, а резултатът са десет филмови миниатюри, създадени от тях под менторството на видни наши режисьори. Премиерата на омнибуса „София, моя любов“ се състоя в Дома на киното, а показът му продължава не само в София, но и в различни градове на страната и онлайн. Така младите хора, привлечени от творческия процес в киното, имат шанс да го превърнат в своя бъдеща професия. И което не е без значение – преоткриват и опознават София.

Нека си пожелаем да изпратим тази година с вяра в креативния дух на младостта и с упование в мъдрата прозорливост на зрелостта. Нека си пожелаем да изпратим тази година с вяра в креативния дух на младостта и с упование в мъдрата прозорливост на зрелостта.

Людмила Дякова



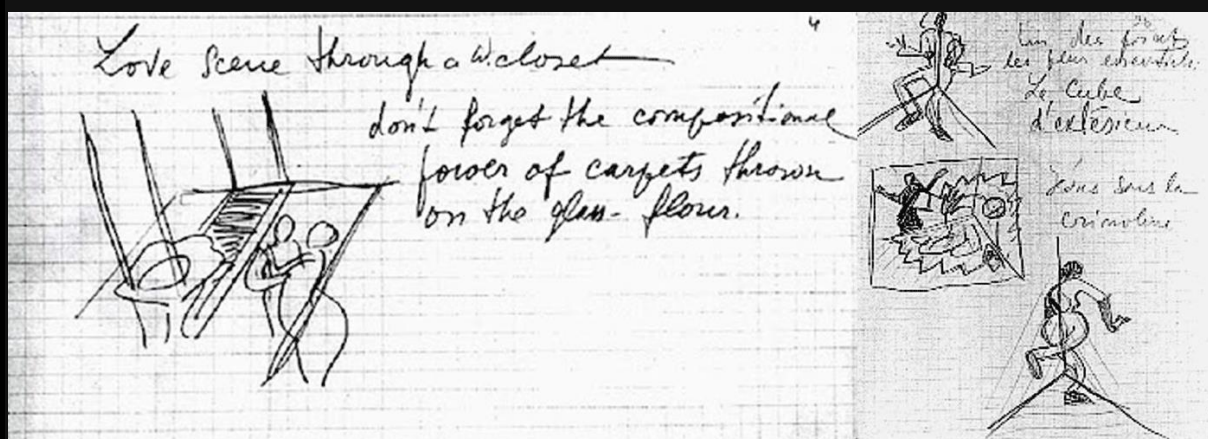


„СТЪКЛЕН ДОМ“ НА АЙЗЕНЩАЙН – ЧАСТ ВТОРА

ВЛАДИМИР ИГНАТОВСКИ

Пророчеството на Айзенщайн

В спомените си Айвър Монтегю пише, че идеята на Айзенщайн: „Първо му се сторила безумна, но по-късно осъзнал, че е пророческа“. Не е уточнил кое точно е според него „пророческото“ в „Стъклен дом“, но очевидно е видял в него някакво прозрение, предупреждение за човечеството, валидно тогава, преди един век. Трябва да се опитаме да разберем кое е това „пророчество“ на Айзенщайн, актуално и сега, кое в него са потвърдили изминалите години. Важно е, че проблемите, за които говори Айзенщайн, не са били артикулирани и категорично оформени преди един век. Тогава още не са били обект на дискусия, засягаща всички слоеве на обществото. Но ако след толкова време те и днес са актуални, ако безпокоят съвременниците, явно е бил необходим геният на Айзенщайн да изпревари своето време, да прозре онова, което все още не е било очевидно, да го интерпретира не само като новатор в киното, но и като мислител, осъзнал опасностите, с които на човечеството предстои да се сблъска в бъдеще и опитал да ни прати предупреждение.



СТОРИБОРД НА СЕРГЕЙ АЙЗЕНЩАЙН

За да разберем значението на нереализирания проект на Айзенщайн и на проблемите, които той е предвидил, би следвало първо да го разположим сред нагласите в обществото и в изкуството по времето, когато го замисля. Народите все още помнят ужасите на Първата световна война, живи са физическите и психичните травми от преживяното, отзвукът от тях може да се долови в много от творбите от онова време. Пак тогава авангардистите вече долавят надигналата се вълна на технологичния прогрес, въпреки че бурята предстои и повечето хора все още живеят в относителен комуникативен комфорт. Киното още не е „проговорило“, освен пресата, няма друг сериозен фактор за обработване на общественото мнение, дори радиото прави първи стъпки и тепърва ще набира сили, така че Илф и Петров ще могат да си позволят да се пошегуват с прибързаните очаквания: „Всички чакаха радиото, то се роди, – пишат те – а щастие пак няма!“

Проницателни съвременници, а те не са толкова много, се опитват да предупредят – стига, разбира се, да има кой да ги чуе. Ортега и Гасет вече е формулирал и анализирал „бунта на масите“, но отделният индивид все още може да се оттегли в собственото си пространство, да се изолира, доколкото е възможно, от посегателства срещу индивидуалната му свобода и да не се изгуби в безликата тълпа. В „Маси и власт“ Елиас Канети много точно е констатирал подземния тътен от надигашия се тоталитаризъм. В Европа не е далеч времето, когато не само ще се правят опити за заличаване на отделната личност и превръщането ѝ в частица от общата тълпа, следена и непрекъснато контролирана, скоро те ще са съзнателно провеждана политика с всички драматични последици не само за отделния индивид, но и за целия свят.

Затова е важно какво иска да предупреди Айзенщайн със „Стъклен дом“.



СЕРГЕЙ АЙЗЕНЩАЙН

Първо, възможно е хората да се превърнат в „прозрачни“ и напълно контролирани. Такава е ситуацията в дома от стъкло. Това не ги притеснява, те са свикнали, отчуждени и приучени са да не се забелязват. Този живот е публичен, всеки жест и всяко действие са видими и проследими, но парадоксално остават „невидими“ за околните. Общата пасивност като че гарантира на всеки неприкосновеност на личното пространство в отвсякъде прозирната къща. Но има една важна особеност: обитателите на „Стъклен дом“, призрачно невидими, всъщност са непрекъснато наблюдавани от „всевиждащото око“, като този, който ги следи, остава невидим.

Неслучайно прозрачността е централна тема в „Стъклен дом“. Според Айзенщайн ако си прозрачен, това лесно може да те превърне в тотално зависим. И той не е единственият, който мисли така и изказва подобни опасения. Няколко години преди „Стъклен дом“ Евгений Замятин ще обрисова в антиутопията „Ние“ общество, в което хората са превърнати в номера, напълно лишени от индивидуалност, подчинени на тоталитарна власт, която следи и регламентира всяко тяхно действие, дори техните интимни отношения. Тогава „Ние“ не е публикуван в Русия по политически причини (то ще се случи едва през 1988 г. по време на „перестройката“^[1]). Айзенщайн едва ли е имал възможност да се запознае с романа на Замятин, издаден през 20-те години в Рига. Но и двамата, всеки по свой начин, осъзнават и реагират на опасността от появата на общество, в което хората ще бъдат „прозрачни“, следени и контролирани.

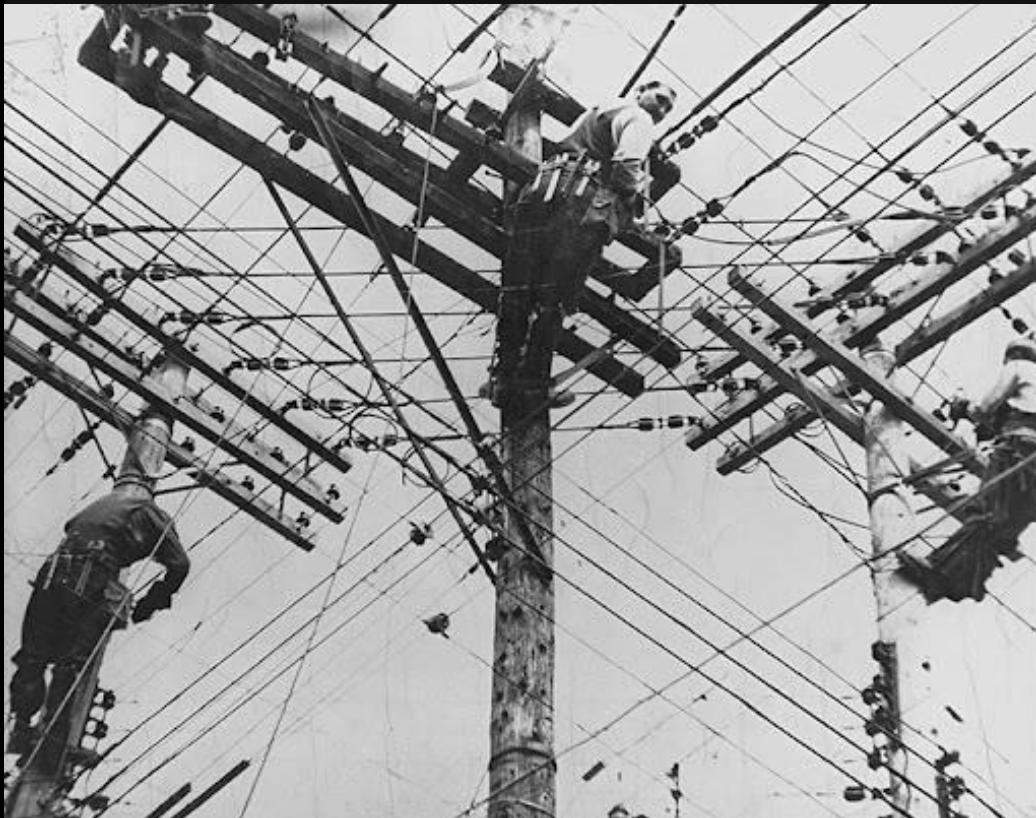
В „Стъклен дом“ има много интересни художествени решения: монтажът, неочакваните ракурси през прозрачните стени на стъклената къща, промяната на сюжета от фарс и гротеска до дълбоко философски финал. Но освен тях, не по-малко важни са предупрежденията за съдбата на хората и на обществото в недалечно бъдеще, а второто сред тях е:

Кой може да направи хората прозрачни и да ги контролира?

Отговорът е очевиден: тези, които притежават властта. Защото не е тайна, че всяка власт се стреми повече или по-малко да контролира своите поданици, тя затова е власт. „Макс Вебер чисто дефинитивно посочва, че към основополагащите принципи на организацията на обществото, която наричаме „държава“, спада и монополът на физическото упражняване на властта“^[21]. Проблемът е в степента на контрол, докъде се простират претенциите и възможностите на властовите структури. В демократичните общества този контрол е „мек“, ако използваме съвременния компютърен жаргон, и ограничен от рамките на закона и от гражданското общество. Докато всеки тоталитарен режим, и това е особено очевидно през 30-те години на миналия век в Германия и в Съветския съюз, се стреми към пълен контрол над населението, но в онези години поради нивото на технологиите този контрол е все още „аналогов“, т.е. използват се тайните служби, полицията, армията, съдът, лагерите и затворите, но все още няма технологични средства за брутално навлизане в бита и в личния живот на хората. Обществото се хомогенизира с включване на индивидите в различни организации, обединения, изцяло подчинени и контролирани от властта, например т. нар. „творчески съюзи“ на писатели, артисти и други в СССР; „филмовата“ и другите „камари“ на различните изкуства в нацистка Германия; обединенията на адвокати, съдии и т.н., а цели групи и малцинства са напълно изключени от живота на обществото, а по-късно подложени на унищожение.

Трето, проектът на Айзенщайн е *предупреждение за ролята на технологиите*. Времето, когато той замисля „Стъклен дом“, е навечерие на „революцията, предизвикана от усъвършенстването на информационните технологии“^[22]. Възможните промени тогава са били все още в зародиш и е било необходимо много дълбоко прозрение те да бъдат видени и прогнозирани.

Научната и технологичната революция преминава през няколко „вълни“. Първият етап е индустриалната революция от XVIII и XIX в. Тогава започва използване на енергията, скрита в подземните недра, най-вече във въглищата, а парата, задвижваща създадените за това машини, замества единствената използвана дотогава мускулна сила на хора и животни. На този етап се раждат големите градове, центровете на промишлено производство, железопътният транспорт, променя се подвижността на хората и на стоките и като страничен ефект от този процес във Великобритания се появява туристическата индустрия, един от важните сектори в икономиката (до избухването на пандемията с Covid-19).



В края на XIX и в началото на XX в. настъпва нова „епоха“. Вече не парата, а електричеството се използва като основна „движеща сила“ в промишлеността, а през 20-те години на миналия век започва и масово производство на уреди за дома, използващи електричеството – за това говори Тофлер в „Третата вълна“. През 80-те години на XX в., когато той пише своята книга, онова, което е било екзотика в началото на века, се е превърнало във всекидневие: всяко средностатистическо домакинство в развитите държави е притежавало подобни уреди, за които неговата баба е можела само да мечтае. Това ще е времето на бързо развитие на масовите комуникации: радиото и телевизията, а редом с тях и киното. Те, извън всичко останало, ще бъдат и основно средство за информиране, развлечение, но и за „промиване на мозъци“.

Тофлер нарича „трета вълна“ новия, трети етап на извършващата се революция. Това е времето, когато започва настъплението на компютрите, чието присъствие даде заявка за дълбока промяна в живота на обществото – в стила на живота и на производствената дейност. Учени, социолози, журналисти се надпреварваха да предложат повече или по-малко остроумни названия за случващото се. Маршал Маклуън го определи като край на „Галактиката Гутенберг“, т.е. преминаване от цивилизация на книгата и на книгопечатането към нови форми на електронно общуване. Появиха се десетки названия на новото, доминирано от тези технологии общество, наричаха го „информационно“, „технотронно“, „електронно“, появи се версията „общество без хартия“, което бе предположение, че електронните услуги ще заменят размяната на документи на хартия. Дори един от опитващите да надникнат в новото електронно бъдеще прогнозираше рязко спадане на престъпността и изчезване на уличните грабежи, тъй като хората вече няма да носят пари, а ще ползват само пластмасови карти. Но е нямал достатъчно въображение, за да предвиди вълната от електронни престъпления, в сравнение с които уличните грабежи са детска игра. Новите технологии създадоха много и различни удобства: улеснено общуване, бърз достъп до информация, непрекъснато обновяващите се устройства бяха много полезни и в бита, и на работното място, имаха позитивно влияние върху цели отрасли в икономиката. Тогава повече беше въодушевлението, нямаше много време да се разсъждава за евентуалните негативни последици.

„Третата вълна“ на информационната революция много бързо премина в четвъртия етап, който създаде новото „цифрово общество“. Дигитализирането протича толкова бързо, че буквално всеки ден ни заливат нови изобретения, подобрения, всякакви инструменти за общуване и за достъп до информация. Може би най-важното събитие в оформянето на новото общество бе появата на Интернет – мрежата, която постепенно покри практически земното кълбо и постави ново делене на онези, които имат достъп, и другите, лишени от него... Колкото и да е странно, никой не успя да предвиди появата на мобилните телефони, въпреки че за тяхното създаване се работеше от десетилетия. А тяхното присъствие промени тотално общуването, поведението на хората в бита, измени външния облик на градовете, по улиците на които навсякъде могат да се видят хора, вторачени в екраните на мобилните устройства. Непрекъснато се разширяват функциите на телефоните, според рекламите те вече служат не

толкова за разговори, колкото за снимки, селфита, за сърфиране в Мрежата, гледане на клипове, на филми и сериали, с тях може да се плащат сметки и да се пазарува...

Дигитализирането предлага изключителни възможности за общуване и удобства в бита, и не само. Достатъчно е да се спомене напредъкът в индустрията, в икономиката, в медицината, автоматизацията, изкуствения интелект и т.н., но в същото време, като всяко друго усъвършенстване на възможностите, появило се през вековете, то крие определени опасности. В дигиталния свят можем за секунди да научим какво се случва в другия край на планетата, да разберем какви са борсовите индекси, цените на горивата, да пазаруваме, да преведем пари, да купим билети за самолет и да запазим места в хотел, да пътуваме и да осъществим мечтана ваканция (ако го позволява епидемичната обстановка).

За възможните опасности предупреждава преди век Айзенщайн. Новите технологии правят проблемна традиционната представа за неприкосновено лично пространство на индивида, за ненамеса в личния живот на хората. В дигиталния свят, дори затворен в четирите стени на собствения си дом, всеки може да се превърне в напълно прозрачен, също като трагикомичните герои от стъкления дом на Айзенщайн, и иначе традиционната идея за дома като „крепост“ и защита на индивида да се окаже просто остаряла.

Идеята за неприкосновеност на личното пространство, гарантирана в много конституции по света, не е толкова стара, тя едва ли е съществувала в Античността и в Средновековието. Иван Хаджийски ни е оставил великолепно описание на българското патриархално общество. В него той констатира: „Първобитният селяк почти нямаше интимен живот. Той не можеше физически да се уедини. Цялата му дейност, с малки изключения, ставаше пред обществото, под надзора на последното“^[4]. И добавя: „Ако човек иска да бъде винаги пред многобройна публика, трябва да е от село със запазен стар бит, защото цялото село ще присъства на зачеването, на раждането, на оженването му и най-сетне цялото село ще го изпрати във вечното му жилище“^[5].

Разбира се, патриархалната идилия отдавна не съществува. В миналото е останала и идеята за неприкосновено лично пространство, защитено и от закона, тя е рожба на модерната епоха, а с нея и девизът: „Моят дом е моята крепост!“. В дигиталния свят цялото това постепенно се превръща в илюзия. Новите технологии постепенно ни правят прозрачни и няма къде да се скриеш.

Както винаги, всичко започва с добри намерения. Първо поставиха няколко камери на пътищата и на опасните кръстовища. Целта беше да се гарантира сигурността, да се избегнат евентуални произшествия и да не могат да се укриват нарушителите. После камерите бързо се настаняха в градовете. Днес само във Великобритания има повече от 20 милиона камери, които неуморно, като асансьорът от „Стъклен дом“ на Айзенщайн, следят всеки попаднал в полезрението им. Това бе дело на държавни институции, но бързо се включиха и отделни личности, и цели корпорации. Почти навсякъде може да си види надпис: „Обектът е под постоянно наблюдение“. Впрочем камера има и на входа на кооперацията, в която живея. С нея можем да следим всеки, който би искал да влезе при нас. Към това трябва да се добави и системата за лицево разпознаване, която позволява да се установи самоличността на всеки един, дори в огромна тълпа, система, която отдавна служи не само за разпознаване на хулиганите по време на футболен мач. В Китай тя е въведена практически навсякъде. Всеки пешеходец, пресякъл улица на червено, веднага получава на телефона си съобщение за наложената глоба. Такива системи функционират и на още много места по света. Неотдавна и в московското метро въведоха система за лицево разпознаване.

Но това е, така да се каже, „външно проследяване“. В дигиталния свят никой не може да се чувства защитен, дори да е затворен в собствения си дом. Google ни следи, разбира се, не с дроне над главите, а през SIM картите на телефоните. Всеки месец получавам съобщение къде съм бил, какво съм посетил. Докато през лятото бях на село, направих експеримент, просто оставях телефона въщи, дори да съм в съседния град, или сред природата... Накрая ми съобщиха: „Този месец не бяхте много активен“. Но това е дребна шега в сравнение с тоталното наблюдение, на което сме подложени всички. Айзенщайн го бе предвидил под формата на „всевиждащо око“; Оруел бе съзрял в телевизията средство за тотално наблюдение; днес технологиите, използвани за тази цел, са много повече и много по-усъвършенствани и с много повече възможности. Сноудън и Уикиликс разкриха, че тайните служби следят и подслушват телефоните не само на известни държавници, но и на политици, бизнесмени, активисти и разбира се, потенциални терористи, а с тях и на милиони обикновени хора по целия свят.

Следят големите корпорации. Регистрира се всяко влизане в Мрежата, събират огромни масиви от данни за поведението на хората, за това какви са предпочитанията на потребителите, които след това се предоставят на заинтересувани фирми, а то им помага да определят по-добре поведението си на пазара. Битката за личните данни на потенциално интересни масиви от хора е все по-ожесточена. Следят ни и устройствата в нашия дом. Наблюдава ни лаптопът с камерата си; големите производители на мобилни телефони бяха принудени да признаят, че събират чрез тях данни за поведението на хората, които ползват техните изделия. Същото правят и телевизорите с достъп до Интернет – просто подслушват и записват разговори, които хората водят, без те дори да подозират какво се случва. Дигитални устройства като Alexa, Amazon Echo и прочие, създадени за удобство у дома: да пуснат музика, да боравят с осветлението, да разказват приказка на малките, да пазаруват онлайн, вършат същото – записват и предават. Традиционното обяснение във всички тези случаи е: прави се за подобряване на обслужването. Обяснение за наивници... Няма къде да се скриеш, дори да си на необитаем остров сред океана.

В своя проект Айзенщайн бе предвидил още нещо: *как ще се промени поведението на хората*, когато те „прогледнат“, когато „отворят очи“ и бъдат принудени да забележат какво се случва около тях, героите на „Стъклен дом“ се раздвижват, после решават, че свободата е най-важното, желаят „да се освободят“ от всичко и... постепенно се превръщат в клуб нудисти. Гледката не е особено приятна, подчертава авторът, особено когато дамите останат само по бижута. Днес дигиталният свят и Мрежата превръщат този експозиционизъм в глобално явление. И не става дума само за безбройните селфи, които буквално заливат като огромна вълна различните канали, публикуваните снимки – задължително доказателство, че си „бил някъде“.

Всичко започва през 90-те години на миналия век в Ню Йорк. Едно момиче, не изпъкнало с нищо специално, нито с физически данни, нито с интелект, просто поставя камера на тогава все още огромния си монитор и я включва в Интернет. Не върши нищо особено, разхожда се из стаята, чете, мие си зъбите, натиска се с приятеля си...

Изненадващо интересът в Мрежата е толкова голям, че тя е принудена да включва камерата през интервал от двацет минути. Бързо нейното толкова ранно „реалити“ се превръща в платено. Днес навярно е

напълно забравен експериментът на типичното средно американско семейство Лауд, което преди повече от половин век допусна в интимното си пространство камери, които ден и нощ да следят какво се случва в дома им, експеримент, завършил с катастрофа: семейството се разпада – родителите се развеждат, дъщерята заминава от града, а синът прави coming out, т.е. обявява публично различните си сексуални предпочитания, което в онези години все още предизвикваше шок.

Дигиталната епоха със свободния достъп до Мрежата с пълни сили възбужда проявите на желанието „да присъстваш“. Гюнтер Андерс бе забелязал, че в епохата на телевизията стените на къщите стават прозрачни, а хората се държат in publico, сякаш са в собствения си дом. В дигиталния свят това негово наблюдение е все по-валидно. Милиони пишат и публикуват изображения в социалните мрежи, но много повече са онези, които се интересуват от живота на другите, следят какво правят повече и по-малко известни личности, а щом има търсене, то непременно ще бъде задоволено. Появи се професията „инфлуенсър“, достойнствата на нейните представители зависят екзистенциално не от качествата на личността, а от броя „лайкове“ в Мрежата. А при обратната страна на медала десетки хиляди не просто го допускат, те сами инсталират камери в дома си и превръщат личния си живот в своеобразно шоу. Вече няма нужда от „всевиждащото око“ в „Стъклен дом“, хората сами стават прозрачни, готови са да превърнат в зрелище собственото си съществуване, едни го правят, защото носи финансови и други изгоди, популярността да си „известен, защото си известен“, а други, защото са обладани от един нов дигитален екзхибиционизъм, от желанието всеки да има не само „своите петнайсет минути слава“, но това състояние да продължи колкото може по-дълго... Всичко това може да е резултат от особеностите на човешката психика, но те са получили възможност да избуят неимоверно именно в света на новите дигитални технологии.

И още един важен аспект от пророческите предупреждения на големия режисьор. Когато Айзенщайн замисля своя така и нереализиран проект, думата „робот“ съществува съвсем отскоро, твърде нова е и не е достигнала дори до него, човек изключително любознателен и ползващ почти всички основни европейски езици... Тогава информацията не се разпространявала толкова мигновено както сега. А изкуственият интелект все още е бъдеще, макар и не толкова

далечно. Затова Айзенщайн говори за „механичен мъж“, но става дума за все същото, сътворено от човешки ръце, като замества хората при изпълнение на определени функции. По онова време роботите все още не са дотам усъвършенствани и „механичният мъж“ от „Стъклен дом“ не успява да се справи с всичко, което му е възложено. Но днес процесът на дигитализиране, благодарение на непрекъснато увеличаващите се възможности на изкуствения интелект, бързо превръщат „стъкления дом“ на Айзенщайн в модерната „умна къща“.

„Умната къща“ се грижи за всичко: да събужда сутрин стопанина си с музиката, която знае, че той харесва, да подбира новините от информационния поток; да го предупреждава, когато стъпи на пода в банята, че не се е грижил за предписаната диета и е вдигнал килограмите; да следи за чистотата на въздуха и за температурата; да отваря и да затваря прозорците и завесите, да пази дома от грабителите и т.н. Отдавна съществуват „умни вещи“: перални, които, ако имат проблем, се свързват със сервиза, хладилници, които следят нивото на продуктите, а ако някой е на привършване, поръчват го в най-близкия супермаркет, а заплащането се извършва автоматично онлайн, да не говорим за автономните автомобили и за още много неща, в които присъства изкуствения интелект, чиито функции са много повече и все повече ще оказват влияние на процесите на създаване и на възприемане на произведенията на изкуството, но то е друга и много интересна тема.

Още през 80-те години Алън Холд бе предложил забавен сценарий, наречен „Фред къщата“. „Представете си – пише той – вие сте на работа. Телефонът звъни. Това е Фред, Вашата къща. Докато преглеждал сутрешния информационен бюлетин с историите на последните кражби, Фред случайно попаднал на бюлетина за времето, който предупреждава за проливен дъжд. Това напомнило на Фред да направи обикновената проверка на покрива. Открит е възможен теч. Преди да Ви се обади, Фред е телефонира на Слим за съвет. Слим е вилна къща по-надолу в квартала... Фред и Слим често обменят своите информационни данни... Останалото е просто: Фред вика монтьора за покрива“^[6].

Всъщност не е толкова просто. Понякога се замислям дали два „умни“ хладилника, освен „да разменят базите си данни“, не биха могли да започнат диалог помежду си, в който да обсъждат и поведението на

своите собственици? Да не забравяме, че във финала на „Стъклен дом“ „механичният мъж“ е пратен да разруши прозрачното здание, замислено като първообраз на един идеален свят. Проект, завършил с пълна катастрофа, като повечето опити за насилствено създаване на нов, по-добър свят, бил той аналогов или дигитален, като задължително условие за неговото осъществяване неизменно е да сме прозрачни и контролирани.

Няма съмнение, всяко ново технологично решение съдържа и позитивни, и негативни възможности. Историята е доказала, че по-често се реализират вторите. За съжаление.

[1] В Съветския съюз забраната продължава повече от шест десетилетия. Дори през 70-те години на XX в. в Киев младият учител Марк Райгородецки получава двегодишна присъда, защото в чантата му е намерен екземпляр от романа на Замятин.

[2] Елиас. Н. Относно процеса на цивилизация, С., 1999, АТИКА с. 61.

[3] Вж. Кастелс М. Възходът на мрежовото общество. София, ЛИК, 2004, с. 19.

[4] Хаджийски Ив. Бит и душевност на нашия народ . Избрани съчинения в три тома т. I. София, ЛИК, 2002, с. 106. Тук ми идва на ум една реплика от „Прекрасния нов свят“ на Хъксли: „Той много често се уединява“ – в гласа ѝ звучеше ужас“. В стерилния „нов свят“ желанието за усамотяване е почти престъпление.

[5] Пак там. С. 130.

[6] Алвин Тофлер. Третата вълна. С. 1991, с. 226.





ОТ ИМЕТО НА БЕЗСЛОВЕСНИТЕ – „ШОА“ НА КЛОД ЛАНЗМАН

АНТОАН АСЕНОВ

„Ein Wort – du weißt: eine Leiche.“

Paul Celan

„Колкото по-отблизо се вглеждаш в думите, толкова по-надалеч гледат те“ – се казва в един от брилянтните афоризми на Карл Краус. „дума – знаеш: / труп“ – този стих на Паул Целан има характер на химическа формула; едновременно лаконичен и зашифрован, той поставя знак за равенство между живия логос и убития живот. Да се вгледаме обаче отблизо в далечините, вписани между тези два реда. Те разгръщат просторите си пропорционално на силата на нашето виждане. Действащите лице: три пунктуационни знака, един глагол и две съществителни имена (дума, труп), между които глаголът („знам“, във второ лице – „ти знаеш“) се вмъква, ограден от тире и двоеточие. Динамиката на подобни елементи обаче създава двусмислено кръстосване на смисли – на мястото на знака за равенство в това словесно уравнение е поставен глаголът „знам“ („ти знаеш“), впримчен от различни препинателни знаци. Така гладкостта на фразата е пречупена, нахъсана; глаголът, забит в сърцето ѝ, я разпъва на кръст. Равенството става двойствено според посоката на прочита ни: . . . = eine Leiche. От десния му край неизменно е поставен резултатът – трупът. От ляво са съществителното (ein Wort) и глаголът (du weißt), така че фразата се чете едновременно като *Ein Wort – eine Leiche* и *du weißt: eine Leiche*. А кой стои зад това загадъчно и съучастническо „Du“? Кой знае? – Du: eine Leiche. (Ти: един труп) Какво знае? – знае, че ein Wort – eine Leiche. (Една дума – един труп)



Глаголът „съм” е пропуснат. „Съм” е просветляващ глагол и дори в негативната си употреба от него струи светлина. Лишена от глагол обаче, фразата изстива, замръзна, зазвучава едновременно куха и сковано статична – по-скоро като застинал живот, отколкото като жизнена динамика: накратко, заприличва на това, което назовава, приема формата на своята тема – угасва, агонизира – става труп. Словото се отказва от просветляващата си функция. Вместо „да бъде!” или „да не бъде”, е изречено просто и необратимо „не!”. Не логос – антилогос; не словото, предводител на светлина и смисъл, а думата, умряла в мрак и самота – думата-труп.

Това поетично пицкато на Целан е отрицателният послеслов на една дълга хуманистична традиция, започваща с Платон и евангелията, прекосяваща Ренесанса и Просвещението, за да угасне – без въздух и без светлина – някъде в газовите камери на Треблика, Аушвиц, Собибор. Съвсем тихо, без патос, но категорично, в този стих звучи празното и обезсмислящо „не!”. Словото се обръща против себе си. То *не е*. Думите дават израз на невъзможността за израз чрез думите. „Дума – знаеш: труп.” Думата – труп. Знаеш. Кой знае? Ти – един труп.

Словото, в стиха на Целан, се отрича от възможността да вдъхва живот. То обявява капитулацията си: мъртво е и принадлежи на мъртъвците. А те не говорят. „*Тези, които не са го преживели, не ще узнаят; тези, които го познават, не ще заговорят: не наистина, не докрай. Миналото принадлежи на мъртъвците.*”^[1] – казва Ели Визел и тези думи ни изправят пред непреодолима апория. Свидетелят (от гръцкото *martyr* – свидетел – но също мъченик) е този, който, достигнал до края на своя *martyrium*, не може да свидетелства за края, тъй като няма език, говорещ за смъртта отвъд смъртта. Краят е също край на езика, на възможността за свидетелстване. Погубеният свидетел може да заговори единствено чрез посредничеството на живия, който, за да изкаже, трябва да заеме езика на тези, чийто език е мъртъв заедно с тях: *потъналите*, както ги нарича Леви, които „*дори да имаха перо и хартия, не биха свидетелствали, тъй като за тях смъртта е започнала преди физическото умиране*”^[2]. Езикът на свидетеля е погубен в него преди смъртта физически да го погуби. Езикът се стопява в мрака: нечленоразделен, неразбираем, той е сведен до чисто сонорния си предел: до стенанието, до предсмъртния хрип на агонизиращия – до писъка, който би надал, ако му оставаше сила. За свидетеля езикът е престанал да артикулира смисъл, превръщайки се в артикулация на безсмислието. Писъкът достига до предела на комуникативното и го взривява: писъкът е вик за помощ, стоящ отвъд възможността да се помогне. Писъкът, като отрицание на езика, е общият чудовищен знаменател, уеднаквяващ всички говорени в Аушвиц езици. Ако има нещо универсално в езиковия Вавилон на лагера, то това би бил сетният предсмъртен вик.



Аушвиц трябва да си представим като място на всевъзможни звучащи езици, звукът от които обаче няма комуникативно измерение. Говорът умножава шума. Нищо повече. В *„Нима това е човек“* Примо Леви описва лагера като езиков Вавилон. В този многоезичен хаос хлябът се нарича *„pain-Brot-Broit-chleb-pane-lechem-kenyér“*^[41], а самите жертви участват в изграждането на омразната кула, използвайки тухли или още *„Ziegel, mattoni, tegula, cegli, kamenny, bricks, Téglak“*, за да циментират с омразата си *„Вавилонската кула, така я наричахме: Babelturm; Bobelturm. В нея мразихме безумния блян за величие на нашите господари, презрението им към Бог и към хората, към нас, другите хора.“*^[41]

В този преобърнат свят се говорят всички езици, но няма език който да говори за него. Доколкото словото е логос – то е безсилно. Ако да произнесеш означава да направиш зримо – да разкриеш, да измъкнеш нещо от тъмнината – то езикът на Целан минава обратния път: той не носи светлина; той затъмнява. Целан си служи с езика, за да се обърне срещу него, да изправи словото срещу смисъла, да раздели словото от смисъла, да го погуби, най-сетне, в най-безсмислената тишина.

Тишината като редукция на езика е опит да се говори от името на мъртвите. Шумът като редукция на езика е опит да се говори от името на умиращите. Тъмнината в поезията на Целан блика от затъмнението на едно агонизиращо съзнание. Не логос – антилогос. Не просветляващата дума – предсмъртният вик, за който превод няма. Универсалният елемент в този инфернален Вавилон – това е сетният хрип на междата на живота и смъртта. Живият не може да заговори езика на мъртвите. Но в поезията си Целан достига до предела на езика – до неговата агония: една крачка повече и езикът би бил мъртъв (Ein Wort – eine Leiche) – доколкото живее, той живее в предсмъртно издихание.



По повод мрака в поезията на Целан, Примо Леви пише: „Тези тъмнини, все по-непрогледни от страница на страница, стигащи в края до едно неясно боботене, ни ужасяват подобно хриповете на умиращ. Влекат ни към себе си, както ни повличат бездните, и същевременно ни се изплъзват чрез нещо, което е трябвало да изрекът, но не са изrekli; тъй те примамват и отблъскват. (...) Ако посланието им е послание, то се губи в „шума“; то не е нещо споделимо и доколкото прилича на език, това е тъмен и осакатен език – езикът на този, който ще умре, самотен, каквито и ние ще бъдем в агонията ни^[51] » Пределът на човешкия опит се простира отвъд предела на езика. И ако послание се губи в звука на шума, то това е защото послание е в шума. Шумът е посланието; отказът от комуникация – това е невъзможността да се комуникира: агонията е абсолютната невъзможност за комуникация. Така че да се говори за това значи да се говори с езика на агонизирания, онзи, в когото, след вика, словото насилствено замлъква. Тишината в поезията на Целан идва като епилог на насилията. Става дума за онази страшна тишина в интервала между опразването на газовата камера от натиканото в нея „карго“^[61] и зареждането ѝ с нов „материал“. Същинският свидетел е отнесен в мълчанието. Целан :

Niemand

Няма

zeugt für den

свидетел за

Zeugen.

свидетеля.



С какви думи да се разкаже историята? – Вместо да говори за мълчанието, в поезията си Целан мълчи с думите. Викът, тихият стон, неартикулираният звук – форми, чрез които мълчанието на свидетеля свидетелства. Примо Леви разказва историята за онова дете от Аушвиц, дете на смъртта, заварено в лагера през първите дни след освобождението. Детето, може би три годишно, изглежда е било родено в лагера. Никой не знае името му, историята му. Наричат го просто Хурбинек : „Той бе парализиран от кръста надолу, а

атрофиралите му крачета бяха тънки като флейти; очите обаче, изгубени в това триъгълно, изпито лице, блещукаха, страшно жизнени, умолителни, утвърждаващи, изпълнени с желание да пречупят оковите, да прескочат смъртната бариера на неговата немота. Една жажда да говори, да говори с думи, каквито не знаеше, на които никой не го бе учил, струеше от погледа му с експлозивна мощ.^[7] И това желание за говор у Хурбинек в крайна сметка се проявява – но не чрез някое от двусричните бебешки „мама, баба, тата” – а в членоразделното, но смутно „масс-кло” или „матискло”. Никой, в многоезичния Аушвиц, не успява да разшифрова значението им: „Разбира се, това не бе послание, откровение, а най-вероятно името му, ако изобщо е имало такова; може би (според една от хипотезите ни) е искал да каже „храна”, а може би „месо” на чешки, поне така твърдеше с убедителни аргументи един от нас, който знаеше този език. (...) Хурбинек, безименният, на чиято ръчичка се четеше татуировката от Аушвиц, Хурбинек умря през първите дни на март 1945, свободен, но не овъзмезден. Нищо не е останало от него: той свидетелства чрез моите думи.”^[8] Думите на Хурбинек се гравират в паметта като епиграма на безсмислието – лишени от смисъл, изречени наново, години по-късно от Леви, те стават изразителни. Съдбата и смъртта на това дете – абсурдни – се съдържат в повторението на тази неясна и безцелна мантра – „масскло, матискло”. Звукът, шумът, издиханието на умирация – неясното боботене, предсмъртния хрип, който Леви дочува в поезията на Целан – не се ли долавят те в тези няколко срички? Защото думите, с които Хурбинек проговаря, са думи на умиращ. Не-езикът на детето става, чрез езика на Леви, свидетелство за неназовимото. В словото на писателя говори безсловесният – думите превеждат онова, за което няма думи. Събитието, на което присъстваме: проговаряне на онемялото.



Степени на неизразимото (мълчание, шум, вик)

В онемялото проговаря невъзможността да се говори. Центростремителната сила в „Шоа” на Клод Ланзман е насочена към пределната точка на мълчанието. Ланзман говори за окото на циклона, в което тишината е абсолютна; по същия начин, в ядрото на филма му се разполага мълчанието. Мълчание, различно от неспособността да

се говори; такова, напротив, към което думите се впускат с цялата мощ на желанието да назовеш и до което, в допира си, те се стапят. Така центростремителното движение, в което филмът ни увлича, стига до задънена улица, до онази точка на замлъкване, в която се таи дълбинният срам да назовеш. За мълчанието не се говори – до него се достига с думи – достига се и се замлъква: проговаряне на онемялото и окончателното онемяване на словото съвпадат.

Шошана Фелман, в един забележителен текст, посветен на „Шоа“, говори за невъзможността на свидетеля да свидетелства – целият филм е конструиран около тази невъзможност. Той се бори с нея без да я преборва: тя е същинският му сюжет. Отново – свидетелят е ням, смъртта е затворила устата му. Този, който говори от негово име, за да говори, онемява. Крайната точка на паметта за случилото се е белязана от мълчанието: *„Шоа“ е филм за мълчанието: парадоксална артикулация на изгубения глас, а също, на изгубената душевност. Филмът е резултат на една безмилостна битка за припомняне, но припомняне противоречиво, конфликтно, отричащо себе си – припомняне, най-точно, на една амнезия. Свидетелят се препъва в невъзможността за разказ и същевременно изрича тази невъзможност.*^[9] И все пак, пътят към това мълчание минава през словото: *трябва да се говори и да се мълчи едновременно* – казва Ланзман. Паметта е изправена пред собственото си безсилие : назоваването е докосване до неназовимото.

Няма как това да се разкаже. Никой не може да си представи какво се е случило тук. Невъзможно. И никой няма как да разбере. Нито аз в този момент.

Поставени сме пред непреодолима преграда. Характерът на преживяното е двойно некомуникативен: първо, защото няма кой да каже; второ, защото няма кой да чуе. Нощем в Аушвиц Примо Леви се измъчва от един и същ, безутешно повтарящ се сън: той се е завърнал у дома, при приятелите и сестра си, и увлечен разказва в детайли историята за живота и мъките в лагера. Но останалите са безразлични, разказът му не ги достига, те говорят за друго и сякаш не го забелязват; преди да е приключил, сестра му става и си отива. И – убеждава ни Примо Леви – този сън не бил единствено негов, той е всеобщ. Останалите също са измъчвани нощем от една тревожна мисъл: че техният жив кошмар, един ден, в спомена, ще бъде

непонятен – в съня си те виждат бъдещето, в което техният разказ би звучал като преразказ на сън, като спомен за амнезия.

Невъзможно. И никой няма как да разбере. Нито аз в този момент.

За тази безпомощност на езика говори също Ели Визел: „Езикът е престанал да служи като средство за предаване на опит или знание. По-скоро е препятствие, отколкото огледало. Като писател, опитвам се да изкаже неизразимото, го изпитвам постоянно. Няма да ме разберете, не защото не мога да ви обясня; не мога да ви обясня, защото няма как да разберете.”^[10]

Така че, за да избяга от капана на едно слово, престанало да комуникира, Ланзман се стреми да достигне до – и това е възможно чрез медиум като киното – онзи говор в мълчанието, доловим като глас на тишината. Естетически това се постига чрез специфично отношение между звук и образ. Всички пейзажи във филма на Ланзман са тихи. Тяхното мълчание обаче не е нямо. Една кратка заклинателна формула, едно отключващо *Сезам отвори се!* – и мълчанието им заговаря: *беше тук!* Така започва филмът: със сивозеленикавия, сумрачен пейзаж сред Хелмно, с ладията плъзгаща се над сенчестата, едва покътваща вода и първото лице – това на Симон Сребник, прекосяващ гората, за да се спре и изрече съвсем тихо:

Трудно ще се разпознае, но беше тук. Тук изгаряха хора. Много хора изгоряха тук. Да, това е мястото.

Веднъж изреченото *беше тук!* отключва тайната на пейзажа. Той остава все тъй тих, но струящата от него тишина престава да бъде равнозначна на спокойствие: тя *звучи* – като удар, като шок – и в нея *виждаме* онова, което е погълнала завинаги: ужаса, катастрофата (la Shoah). Словото разкрива това, което пейзажът покрива; назована, тишината заговаря:

Тук винаги е било така спокойно. Винаги. И когато всеки ден горяха по 2000 човека, евреи, пак беше така. Никой не викаше. Всеки вършеше работата си. Беше тихо, спокойно. Както сега.

Гробовете са празни – но гласовете не са съвсем замлъкнали. Ланзман често използва глас зад кадър, докато камерата в бавен травелинг прекосява пейзажа. Както пейзажите във филма са тихи, така и всяко движение на камерата е плавно – тишината съответства на плавността; чрез съчетанието им се постига онзи характерен за филма терор от спокойствие, онази кошмарна идиличност, така мъчителна за зрителя. Ритъмът на думите става диханието на това кротко движение: чрез невидимия глас на свидетеля мълчанието на тишината става зримо. Тези горички – те крият тайна – тук, след решението да ликвидират лагера в Собибор, нацистите засаждат борови дръвчета – за да прикрият следите. Тези ливади – те крият тайна – тук! Беше тук! Тук горяха трупове. Тази река, тъй безметежна – тук са хвърляли стритите на прах човешки кости. Следите са покрити. Пейзажът е свидетел, но и съучастник. В зеленината се търси изтритата следа – попитата в земята кръв. Както пише Симон де Бовоар: *под камуфлажа на млади дръвчета и зелени тревички, Клод Ланзман успява да стигне до страшната истина*. Подходът му: демаскирането. Думите разнищват тайните на тишината – приближават я, докосват я, спускат се в нея и, в крайна сметка, са погълнати от нея. И това се откроява като забележителен аспект на „Шоа“ – че думите се връщат към лоното на мълчанието, от което черпят смисъл. *„Трябва да се говори и да се мълчи“* – казва Ланзман. Да се говори и да се мълчи едновременно. Когато думите се късат от мълчанието, то откъсването им не го прекършва – едва изречени, те се връщат в него; за да изпъкне тишината, е нужен гласът.

Интериорът на газовите камери е място, в което животът, преминал през пароксизма на вика, се трансформира в неорганична тишина. Няма оцелял, който да говори за вътрешността им; прагът на камерите се прекрачва еднопосочно. Целта на Ланзман е да ни доближи максимално до сърцевината на газовите камерите – до вътрешността на събитието, в чието *вътре* се помещава не друго, а смъртта. Самата вътрешност обаче остава непроницаема – пределът на разказа се спира на нейния праг. Свидетелстване отвътре-навън е невъзможно; свидетелстване отвън-навътре е непосилно – и в двата случая прагът се оказва непреодолима преграда. Фелман, във вече споменатото есе, пише: *„Във вътрешността на крематориума, „от другата страна на вратата, зад която толкова хора изчезваха и*

където отново бе тихо,” се намира загубата: на гласа, на живота, на познанието, на съзнанието, на истината, на способността да чувстваш, на способността да говориш. В истината за тази загуба разбираме какво значи да бъдеш във вътрешността на Холокоста. Загубата обаче прави невъзможно всяко свидетелство отвътре за истината на това „вътре”.^[11] И все пак този праг, бележещ границата между живот и смърт, отделящ другата страна – онази, от която никой не се връща да разкаже, – този невъзможен праг трябва да бъде преминат. Трябва е Ланзмановият императив. Трябва именно защото няма как, трябва именно защото е невъзможно. Тук не става дума за воайорско надзъртане през шпионката – такъв е подходът на палача, – а за стъпване в самия мрак на непристъпното, за връщане от мястото на няма връщане назад.

Призракът

Можем да наречем призрак онзи, който, веднъж минал през края, вече не познава праг. Пратеник от изчезналото, той прекосява онази бариера на времето, която за нас е самата му същност. Бидейки присъствие на отсъстващото и отсъствие от актуалността, призракът е и не е – той е сред нас, но по-скоро като вакуум отколкото като живот, дори в близостта си, той не е тук и сега (hic et nunc), а тук, но някога. И както присъствието му е зримото отсъствие, така гласът му е мълчание. Този, който е видял главата на Горгона – казва Леви. Знаещият, но също: онемелият. Призракът говори в загубата на собствения глас; и след като да достигнеш до края значи да достигнеш тишината на сетния предел, да разкажеш за нея значи да кажеш с мълчание. Призракът говори с мълчание.

Във филма на Ланзман, Симон Сребник въплъщава липсата. Тук е, тъй като е оцелял, но в присъствието си тук той е не друго, а настоящият двойник на детето, което някога е бил и което е било погубено. Присъствие като зримост на отсъствието; тук е доколкото да разберем, че го няма. Защото Симон Сребник е бил убит и, макар да е преживял момента на убиването си, той не е надживял смъртта. Историята му узнаваме от встъпителните надписи на филма. Бил на тринайсет, когато след като убиват баща му и майка му, нацистите го оставят да работи в еврейската бригада, осигуряваща функционирането на лагера в Хелмно. Оцелява по-дълго от другите благодарение на красивия си глас, с който пеел полски народни песни.

В нощта на 18 януари 1945, два дни преди да пристигнат съветските трупи, нацистите убиват с куршум във врата последните останали „евреи за работа“. Симон Сребник е също екзекутиран. Куршумът не докосва жизнени центрове. В съзнание, той успява да припълзи до една свинска кочина. Приютява го един полски селянин. После за него се погрижва един военен лекар от Червената армия, спасява го. Няколко месеца по-късно Симон потегля към Тел Авив заедно с други оцелели. Открих го в Израел. Убедих детето певец да се завърне с мен в Хелмно. Беше 47 годишен.^[12]

Това завръщане не е придвижване в пространството – в много по-голяма степен, то е заличаване на интервала, отделящ случилото се от случващото се. В подобна едновременност на минало и настояще линеарният характер на течащото време бива изтрит: минало и настояще са вплетени в единен възел: те съвпадат и в тяхното съвпадение – изтритият интервал от изтекло време – вкусваме глътка от вечно изтичащото и никога не изтекло време: *le temps à l'état pur*, времето в чист вид, ако използваме израза на Пруст.

Това чисто време – изгубено и преоткрито в светкавицата на мига – хвърля мост между епохите, които престават да кореспондират в съседство и далечина, а съвпадат. Да бъдеш този, който си и този който си бил и този, който си престанал да бъдеш и този, който ще бъдеш – и всичко това в миг на абсолютно съвпадение – времевитостта на времето е заличена, времето престава да тече: то е! Тези мигове на преоткрито време имат чудно подмладяващо въздействие. По повод романа на Пруст, конструиран изцяло над полето на съвпадащите времена, Валтер Бенямин пише: „Това е творбата на *mémoire involontaire*, на подмладяващата мощ, която има сили да се справи с неумолимото стареене. Там, където онова, което вече е било, се оглежда в окъпаното в роса „сега“, то бива сграбчено (...) от болезнения шок на подмладяването. (...) Пруст е извършил нечуваното да накара целия свят да остарее за миг с цял човешки живот. Но точно тази концентрация, в която онова, което иначе само повяхва и избледнява или светкавично се заличава, именно тя се нарича подмладяване.“^[13]

Завръщането на Симон Сребник разкрива другата, трудната, мрачна страна на подобно подмладяване от съвпадане на два времеви

полюса. Ланзман сближава сферите на отминало и настояще – Симон Сребник се носи с (може би същата) ладия, с която някога като дете е плавал по река Нер, за да храни зайците на нацистите; пее същата песен, която трябвало да пее някога, като дете, за да ги развеселява (а докато пееше, сърцето му плачеше – казва един полски свидетел). Пейзажът е същият. Тишината е същата. Ходът на времето е изтрит, за да бъде побрана есенцията му в екранно безвремие. Подмладяването обаче настъпва не за друг, а този, който някога е бил убит. И в него е подмладено това, което някога е загинало. Едновременно Орфей, плаващ по водите на забравата, за да достигне другата страна – отсрещния бряг на времето, – и Лазар, който обаче трябва да мине своя път наопаки – от възкресението си към смъртта и гроба, – Симон Сребник се изправя отново пред това, което някога е било неговият свършек. В неговото *тук и сега* прозира *някога и там* – но тъй като режисьорът е накарал тук и там да съвпадат, присъствието му тук е отсъствие от настоящето – е директно проникване в непристъпното *там* на времето – в забравата, в смъртта. И в този смисъл, той е призрак, говорещ от името на онемелите, минаващ прага на епохи, разделени от смъртта, знаещ следите, водещи назад във времето и напред към мястото. Чрез него говори миналото. Той принадлежи на миналото – в мълчанието си свидетелства отвътре, от мястото, от което не се излиза. От мястото, от което, макар и още жив, и той не е излязъл.

Призракът остава залостен в своето минало като пленник на една осъществила се смърт. Защото, ако за живите смъртта са разполага в едно може би далечно, може би близко, но винаги с неясни очертания бъдеще, за него тя е събитие, настъпило в миналото и съхранено в паметта, която го е надживяла. Така призракът се появява едновременно като двойник на себе си и видима сянка на изчезнал живот. Бидейки жив, той не живее, а надживява живота си. Призракът не се е изплъзнал от смъртта, а по-скоро я е пренесъл в себе си. Той постоянно се движи във веригите на едно минало, което не отминава. „Оцелелите, тези призрази от едно минало, което напразно искаме да отблъснем”^[14] – пише Цветан Тодоров. Призракът отказва да подчини смъртта на забравата. Тодоров ни поднася цял букет от монолози на оцелели в Аушвиц жени, събрани в една от книгите на Шарлот Делбо. В тези фрагменти гласовете на оцелелите единодушно заявяват: „аз съм мъртва”:^[15] „Не живея. Наблюдавам

отвън това мое аз, което имитира живота.” „Живея без да живея. Правя това, което трябва.” „Не чувствам, че живея. Кръвта ми тече извън вените ми.” „Умрях в Аушвиц, а никой не го забелязва.”^[15]

Жан-Пол Сартр описва надживяващия се живот като живот без събитие. Такъв живот е едновременно приключил, но продължаващ една опразнена от драматизъм драма и след развързката на финалното действие: надживяващият се е преотстъпил мястото си другиму, на своя двойник, докато самият той живее в интимния траур на загубата. *Survivre* – оцелявам, но и надживявам се, живея извън себе си – извън центъра на собствения аз. По този повод Сартр пише: *„Има хора, които можем да наречем надживяващи се. Изгубили са рано някое скъпо човешко създание, баща, приятел, любима, и животът им оттук нататък е просто тъжният утрешен ден, последвал тази смърт.”*^[16] Да се надживяваш значи да живееш в сърдечната близост на нещо загубено. Надживелият е прескочил смъртоносен трап, за да достигне другата страна. Другата страна обаче не е тази на живота. Всичко е свършило и всичко продължава – такова е противоречието, пред което се изправя надживелият. Ани – героинята от *„Погнусата”* – апатична в безличието на хотелската стая, хладно констатира: *Je me survís*, надживявам се. В екзистенциален план това се превежда като тотална абдикация на битието пред възможността да бъде. За надживяващия се единствената валидна форма на глаго „съм” се казва „бил съм”.

Симон Сребник – убит с куршум в тила, но като по чудо измъкнал се от смъртта – се надживява. Надживява се и Филип Мюлер – евреинът принуден да работи в крематориума на Аушвиц и който в деня, когато трябвало да бъдат обгазени неговите приятели и сънародници и на чиято смърт трябвало да асистира, сам прекрачва прага на газовата камера, но по молба на другите жертви излиза – прави невъзможното – крачката отвътре навън, – за да свидетелства, за да разкаже в случай, че оцелее. А също и Аврам Бомба, бръснарят от Треблинка, подстригващ косите на жените, обречени на смърт, вътре в самата газова камера (и Ланзман с особена настоятелност подчертава смисъла на това *вътре*). Гласовете на тези призраци – както ги нарича самият режисьор^[17] – не говорят за миналото: те извираат от там. Когато Сребник, правещ крачка извън мълчаливия си потрес, произнася съвсем тихо, докато се взира някаква невидима за нас точка, онова покъртително и запомнящо се *„Тук беше. Тук горяха*

трупове”, пред очите ни лумват невидими огньове. *„Пламъците достигаха чак до небето”* – продължава Сребник. Ланзман: *„Чак до небето?”*. Сребник: *„Да. Беше страшно.”* Разбира се, Ланзман не се стреми да провокира твърде директни асоциации: той не иска да покаже горящи огньове, напомнящи изгасналите клади на Хелмно. Не спомен за отминало събитие – а епифания на съвпадащи времена. За да видим, не е достатъчно да ни бъде показано – трябва да прогледнем.

Сребник говори като ясно-видец, насочил взор не към бъдещето, а към един отминал апокалипсис, чийто пламък макар и невидим продължава да се издига – чак до небето. Прекрачили сме отвъд човешкото време, стигнали сме точката на съвпадение между заличеното и следата. Самият Сребник – пратеник от изчезналото – не си спомня, а говори от името на изчезналото – на детето, което е бил и което е било убито. Времето е спряло. *„Всеки път, щом говореше за някой есесовец от Хелмно, неизбежно поставяше пред името определението „майстор”. Изглежда, че 40 години по-късно той бе останал наплашеното дете от някога.”* ^[18] – пише Ланзман в мемоарите си.

Местата и паметта. Църквата в Хелмно

Сцената пред църквата в Хелмно е централната сцена в *Шоа* – тази, която го разделя на две части или, както Ланзман се изразява, на две епохи. В този филм, в който никой никого не среща, в който палачи, жертви и свидетели говорят без да кръстосат поглед, говорят, а остават завинаги разделени, заключени в собствения спомен и съдба, тук е мигът на срещата.

За евреите, тази църква някога е била предверие към унищожението. Те оставали заключени вътре в очакване на камионите, в които ги обгазвявали и откарвали към гората, където, в огромни ями, изгаряли телата им. Днес в църквата е празничен ден – Рождество Богородично – и сред развеселеното множество, пред храмовата порта, виждаме Симон Сребник, наобиколен от тълпата. Тази композиция от образи, шумна в периферията си, замлъква в центъра, изпълнен от мълчанието на Сребник, така чужд, така далечен на всичко встрани. И някак неловко усмихващ се. Всички помнят пеещото

дете, толкова слабо някога, че изглеждало „готово за ковчега“, всички се радват, че все още живее, всеки иска да разкаже по нещо. И колкото по-настъпателен става шумът от преливащи гласове в периферията, толкова по-непроницаем, по-тих, херметично затворен остава центърът. Защото ако встрани долавяме глъчката и живота – признаци на едно течащо, обновяващо се време, доказателство, че животът продължава – времето на ядрото е не течащото, а изтеклото. В средата на композицията мълчи спрелият часовник, около който тиктака животът.

Църквата, изпълнена от молитви и празнична музика и пред която днес като за снимка позира тълпата, е място на извършено престъпление. Иронията идва от съпоставката на две времеви плоскости – виртуалният образ от паметта се оглежда в случващото се – и се пречупва там. Миналото до такава степен резонира в настоящето, че стълкновението им предизвиква мъчителен дисонанс: историята за заключените в църквата евреи, гладни, измъчени, наясно с очакващото ги, е съпроводжана от песнопения, носещи се отвътре; разказът за някогашни викове¹⁹¹ звучи сред ентусиазиран шум и празнична пукотевица. Иронията е в слепването на контрасти, които не могат да бъдат помирени; в кръстосването на две събития, протичащи едновременно, но в различни измерения на времето.

Една от полякините говори за струпаните около църквата еврейски куфари, в които имало съдове с двойно дъно – а вътре ценности, злато. Самата сцена, в която с жестове и памет полякинята участва, е с двойно дъно. И всеки образ стои на кръстопътя на сегашно и отминало – раздвоява се между непосредствено видим и невидимо-зрим аспект.

Айсбергът, чийто връх ни е показан, няма да изплува – ще остане скрит в мрака, в мълчанието на едва усмихнатия Сребник. Ланзман знае, че няма как да бъде показано това, което е видимо единствено за призрака, едновременно мъртъв и завърнал се. Но да покажеш мълчанието на този, който вижда, означава да проправиш път към това, което няма как да бъде видяно. Мълчанието в центъра на шумната тълпа, в центъра на филма – в сърцето на урагана. Да направиш зримо мълчанието значи да накараш зрителя да отвори очи в мрака, нещо повече, да допусне мрака в очите си – да прогледне, виждайки това, което няма как да се покаже. Призракът Сребник няма

плътността на настоящето. Погледът ни го съзира, но не се спира над него, а преминава отвъд. Този празен център в композицията от фигури сменя реалното измерение на настоящето, прорязва го, но не хоризонтално (в пространството), а навътре и в дълбочина.

Около мълчанието на Сребник кръжат думите и иронията. В своя, както сам го нарича, топографски метод, Ланзман с хирургическа прецизност, конкретен и целенасочен жест, иска да установи точното място. Да докосне скритото *там* на пролятата кръв. Част от диалога на Ланзман с една от селянките :

„ - *Къде ги посрещаха камионите? – Евреите? – Да. – Тук, пред портите на църквата. – Тук, където в момента сме застанали? – Не, камионите спираха пред самата порта. – Камионите са спирали пред самата порта.*”

Ланзман трябва да прекъсне диалога си, тъй като е настъпил моментът процесията да излезе извън храма – от същата порта, пред която някога са спирали камионите, за да отведат евреите към смъртта. Иронията е тази постигната едновременно на несъвпадения: в образа се отваря прозорец, от който струи „другото време” – ехото на тези минали векове не е заглъхнало, то звучи от камбаната на празника днес. Иронията е, че *днес* е глухо. А ние чуваме това, което образите не долавят. И в чутото виждаме как други образи разстилат незаличима сянка над шествието, над празничния звън и Богородичния лик, и над девойките, пристъпващи през прага на храма – невинни, облечени в бяло.

Имаме усещането, че разчитаме пластовете на палимпсест, първичният текст на който е бил по-скоро зацапан, отколкото изтрит от по-скорошния. И този зачеркнат, но не заличен слой на палимпсеста, внезапно става зрим – става наново четим, – но не четим сам по себе си, изолирано, откъснато от пласта на актуалността, а едновременно с него. Така сцената се раздвоява в две паралелни нива, чието действие протича хоризонтално, но които влизат в отношение по вертикал. Под всеки жест, под всяка дума се отварят дълбочини, от които звучи ехото на друг жест, на друга дума. Докато девойките в бяло и Богородица, и възторженото паство следват процесията, под

тях, в друг времеви пласт, протича друга процесия – отново през прага на църквата, но към ямите в близката гора, където огънят не гасне.



Разпадането на тишината: писък и шум

Сърцето на циклона, с абсолютна тишината – и периферията от кълнящи викове. Движението във филма е центростремително: за да достигне до тишината в ядрото, Ланзман трябва да прекоси концентричните кръгове на вика. Колкото по-близък до центъра, толкова по-пронизителен бива той – колкото по-външен, толкова по-близък до шума. „Шоа“ може да се гледа като образна музикална творба с два лайтмотива: на тишината и на вика. По-точно, лайтмотивът е един, но двойствен: този на вика-тишина, на тишината-вик. Те прозвучават вплетени: тишината, която следва вика и викът, който предшества изчезването. *„Плачът, виковете, стоновете... Какво се случваше... невъзможно. Виковеите продължаваха да звучат в ушите ви, в главата, ден след ден, а също и нощем”* – разказва Аврам Бомба. А после, *„внезапно, всичко спира. Наново става тихо, там, където толкова изчезваха, всичко затихва. За кратко, после камерата се изпразва, сякаш нищо не се е случвало. Нищо. Никой. Никога.”* Шокът от тишината въздейства като друг, мълчалив,

безгласен писък – този на изчезването. В кресчендо и декресчендо се разгръща ужасът. *„Викове* *звучаха* *все по-обезумяло. Ужасяващи,* *викове от страх! Слушахме ги как викат, а гласовете им* *постепенно стихваха; когато настъпваше пълна тишина, камионът* *потегляше.“*

Тази тишина трябва да бъде чута. Чута не в спомена, а сега, в непосредствения миг на съпреживяване. Да бъде чута, макар и непонятна; да остане непонятна, но да бъде чута. И тук именно минава чертата, разделяща „Шоа“ от останалите документални филми за Холокоста, в които се описват събития, разказват спомени, показват образи, интерпретират факти. Нищо подобно в „Шоа“. Ланзман е далеч от намерението да разкаже историята, да ни запознае с фактите; и макар да присъстват истории (оцелели, свидетели, палачи говорят, помнят, завръщат се) и да борави прецизно с фактите (случи се тук. точка.), то това става по пътя към целта. А каква е тя? – да се обогати зрителят не с познание, а с опит. Да бъде доведен до края на пътя – да съпреживее края на пътя. Тук няма нищо за разбиране. *„Hier gibt es kein Warum“* (тук няма защо) – Ланзман повтаря фразата на Примо Леви и колкото е неуморен във въпроса *как?*, толкова неприсъщо му е да пита *защо?*. Това остава далеч от намеренията му. Друго иска да покаже, нещо пределно сложно, непосилно може би: не смисъла на виковете и мълчанието (такъв няма и не може да има, *hier gibt es kein Warum*), а техния звук.

В песента, която завърналия се Сребник наново запява, тази песен от детството на момчето, горящо трупове, звучи повтарящото се *„warum, darum, warum, darum“* (затуй, защо, затуй, защо). Няма „защо“, но мелодията на безсмислието не спира да повтаря *защо... затуй... защо... затуй...* Можем да се сетим за Хурбинек, детето от Аушвиц и непонятното *„масскло, матискло“*, с което проговаря преди да умре. Колкото по-се вслушваме, толкова по-сетивен става абсурдът. Няма смисъл, но безсмислието звучи.



Ланзман говори за липсващия образ. И този образ не липсва от архивите – това е образът, който не може да бъде архивиран. Образът на случилото се като живот, не като история. Така че филмът се гради не от минало, а от чисто настояще. Не с припомняне, а с призоваване на случилото се, тук и сега. Не чрез „защо“, а чрез „как, какво, колко, къде“. Защото „как, какво, колко, къде“ са въпроси, които, за разлика от „защо“, не могат да бъдат заобиколени, а водят към конкретност, разкриваща „голото насилие“ (*la violence nue*) на стореното. „*Pour les morts, Frères humains, laissez-moi vous raconter comment ça s’est passé*“ (За мъртвите, Братя хора, нека ви разкажа как се случи.) – с тези думи Джонатан Лител започва романа си „Доброжелателните“. И в романа на Лител, и във филма на Ланзман акцентът пада над „как“. Въпросът „защо“ поражда легенди, въпросът „как“ разголява събитието, придава му конкретност. Така то е спасено от абстракцията. Описвайки „как точно се е случило“ жертви, свидетели, палачи съживяват паметта, те словесно претворяват историята, пренасят я от мъглявината на спомена към едно „бълнуващо безвремие^[29]“. Във филма на Ланзман не се разказват спомени за отминало събитие: филмовият екран се превръща в екран на паметта; миналото не се помни, то се случва.

Няма детайл, който да може да бъде спестен – забравеният детайл има възкресяваща мощ, той връща към живот отминалото. Най-обикновената забравена дреболия може да се превърне в живо вместилище на неволната памет. Най-добре помним това, което сме забравили – твърди Пруст. Миналото се съхранява живо и непокътнато в онези сфери, запазени от забравата девствени за паметта. Един нищожен фрагмент връща към живот, в неговата пулсираща цялост, това, което е било. Пруст пише по този повод : *„Най-добрата част от паметта ни е извън нас, в дъждовния полъх, в спарения дъх на някоя стая или в мириса на току-що разпален огън; там откриваме онези частици от себе си, които умът пренебрежително е забравил, но в които се крие последният остатък от миналото, най-истинският, онзи който, дори когато всичките ни сълзи са пресъхнали, знае как да ни разплаче.”*^[21] Така не друго, а срещата с нещо забравено спасява миналото от забравата. Ланзман знае това и за да измъкне живи фрагменти от събитие, което поради ужасяващия си характер, паметта всячески се стреми да заличи, той насочва вниманието към детайла. Купища статистики, множество архивни кадри, най-безукорен исторически анализ са бедни похвати, които зад цялата си обективност по-скоро приспиват паметта. Един детайл, напротив, може да я обезпокои, да разклати стабилността на настоящето. Защото за Ланзман важна е не информацията, а инкарнацията. Да се въплъщава – това е проблемът^[22]. В голотата на внезапно припомнения детайл миналото блясва в първичната си настояща светлина, а изтеклото в междинния интервал време се стапя, става част от „бълнуващото безвремие”, за което режисьорът говори.

Така хронологията е затъмнена от жеста на селяните от Треблинка, с който някога поляците посрещали пристигналите на гарата евреи, за да ги *подготвят* за очакващата ги съдба. Ръката, с опънати пръсти, плъзва покрай шията – като с нож. *„Какво значи това”* – пита Ланзман. – *„Че ще ги заколят.”* – казва лаконично полякът. Информативната стойност на този жест не е от особено значение – той е допълнителен садистичен детайл, от който не научаваме нищо ново за Холокоста. Ролята му обаче е друга: не да информира за жестокостта, а да бъде нейна инкарнация. Подобни жестове не обогатяват историческата ни памет за събитието – те ѝ нанасят рана. Когато полякът извършва това въображаемо заколение, той не помни: той демонстрира. Докато този жест може да бъде

извършван, престъплението не е отминало, не се е превърнало в статична история, а продължава да се случва: то се повтаря – в цялата си конкретна жестокост – въплътено в едно приплъзване на показалец.

Бог е в детайла – казва Аби Варбург. „*Омразата е в прецизността*^[23]” – пише Ланзман. И пита: как са изглеждали камионите, в които са обгазявали евреите? Колко широка е газовата камера в Треблинка. Къде са били кладите, къде започва оградата на лагера? Колко души едновременно са били обгазявани в Хелмно? а в Аушвиц, а в Треблинка? Докъде са се чували виковете? Колко време минава от първия вик и тишината? Какъв е звукът на „Шоа”?

Гъските виждаме в един кратък кадър от „Шоа”. Бели, крякащи, въртящи се в кръг. Тяхната роля обаче става ясна в друг филм на Ланзман, „*Собибор, 14 октомври 1943, 16 часа*”. В момента, в който нацистите освобождавали газта в камерите на Собибор, когато започвали виковете – непоносими, пронизителни – на ливадата в съседство пускали стадо гъски, които, с квакането си, заглушавали вика *отвътре*. Хрумване с въображение, едновременно функционално и инфернално. Ако окото на циклона маркира сфера на тотална тишина, в най-външния от концентричните слоеве на вика, той се долавя като шум. Гъшето крякане става заглушаващ камуфлаж на агонията, която, отстрани, за свидетелите, за самите бъдещи жертви, очакващи своя ред на разстояние, добива форма на животински звук. И така – Ланзман разкрива двойно некомуникативната същност на Катастрофата, която думите единствено заобикалят, която остава неназовима, недосегаема – губеща се в мълчанието (отвътре), в крякащия шум (отвън). Езикът се разпада. Когато полският селянин имитира говора на евреите малко преди смъртта им: „*ра-ра-ра-ра, ла-ла-ла-ла*” – изглежда, че това е било всичко, което е успял да долови от предсмъртната им безизходица. Отвън, от определена дистанция, човешкото страдание може да зазвучи като страданието на другия, на чуждия, като страдание без значение – викът може да бъде взет за шум, отчаянието преведено с „ра-ра-ра, ла-ла-ла”.

И така, от гъшето „кря, кря, кря” стигаме до заглавието на филма: *Шоа*. Думата се превежда от иврит като катастрофа, разруха, унищожение и се появява множество пъти в Библията. Ланзман обаче признава, че е бил привлечен не толкова от значението ѝ, колкото от

нейното сонорно проявление. Една нощ той се разбужда от един звук, чут в съня му. От този миг той знае – заглавието е намерено. „Една нощ думата Шоа просветна в съзнанието ми от само себе си; тъй като не разбирам иврит, не знех и какво значи. (...) За мен Шоа беше означаващо без означаемо, кратък смътен звук, непроницаема, нечуплива дума.”^[124] Думата се долавя първо като звук на безсмислие – *the sound and the fury* – и едва после като превод за разрухата. Звуковото измерение взема превес над смисловото. Първо шумът, после значението. Преди да значи каквото и да е, думата звучи. Ланзман не иска да преведе разрухата, а да предаде звука ѝ. Шоа – в тази сричка са стаени и писъкът и мълчанието, и крясъкът на гъските, и онова „ра-ра-ра” на полския селянин, и бученето на камионите за обгазяване, и виковете „schnell, schnell” на германците, и тишината на газовите камери. Шоа – формула на неназовимото, образ на това, което не се побира в образи, лице на самата безобразност.

^[11] Agamben, Giorgio: *Ce qui reste d'Auschwitz*, Ed. Payot et Rivages, Paris, 2003. p. 35

^[12] Levi, Primo: *Les Naufragés et les Rescapés*. Paris. Gallimard, 1989 p. 83

^[13] Levi, Primo: *Si c'est un homme*. Paris. Pocket, 2010 p. 40

^[14] Ibid. p. 78

^[15] Levi, Primo: *Le métier des autres*, Paris, Gallimard, 1992 p. 74-75

^[16] Изразът, описващ жертвите като „карго”, е заимстван от Фриц Щангл, комендант на лагерите на смъртта в Собибор и Треблинка : Sereny, Gitta : *Into That Darkness*, First Vintage Books, New York, 1983. p. 201

^[17] Levi, Primo : *La Trêve*, Grasset, Paris, 1966, p. 25

^[18] Ibid. p. 26-27

^[19] Felman, Shoshana : *A l'âge du témoignage : Shoah de Claude Lanzmann* dans : *Au sujet de Shoah*, Ed. Belin, Paris, 1990, p. 105

^[100] Horowitz, Rosemary (Ed.) : *Elie Wiesel and the Art of Storytelling*. McFarland and Company. North Carolina, p. 132

^[111] Felman, Shoshana op.cit. p. 117

^[12] Lanzmann, op.cit. p. 19

^[13] Бенямин, Валтер. Озарения. 324

^[14] „Оцелелите, тези призраци, символизируют миналото, което ни се иска да отблъснем.” Todorov, Tzvetan : Face à l'extrême, Editions du Seuil, Paris, 1994. p. 281

^[15] „Не живея. Наблюдавам отвън това мое аз, което имитира живота.” „Живея без да живея. Правя това, което трябва.” „Не чувствам, че живея. Кръвта ми тече извън вените ми.” „Умрях в Аушвиц, а никой не го забелязва.” Ibid. p. 282

^[16] „Има хора, които можем да наречем надживяващи се. Изгубили са рано някое скъпо човешко създание, баща, приятел, любима, и животът им оттук нататък е просто тъжният утрешен ден, последвал тази смърт.” Sartre, Jean Paul : Situations I, Gallimard, Paris, 1947. p. 152

^[17] Lanzmann, Claude : Le lièvre de Patagonie, Gallimard, Paris, 2009 p. 454

^[18] Ibid. p. 453

^[19] „Евреите викаха на помощ Дева Мария, милостивия Бог, Исус, на немски” – разказва една от полякините – „Дева Мария, милостивия Бог, Исус” – повтаря Ланзман. Още една ирония!

^[20] Lanzmann, De l'Holocauste à Holocauste, p. 442

^[21] Proust, Marcel : A l'ombre de jeunes filles en fleurs, p. 340

^[22] Lanzmann, De L'Holocauste à Holocauste, p. 390

^[23] Lanzmann, Au sujet de la Shoah, p. 398

^[24] Lanzmann : Le lièvre de Patagonie, p. 525





Reflections on Black (Brakhage, 1955)

КРИТИКЪТ КАТО МЕЧТАТЕЛ

МАРИАНА ХРИСТОВА

В един свой майсторски клас преди няколко години, известният френски кинокритик Жан-Мишел Фродон отличи четири различни форми на влияние върху писането за кино, които според него подкопават ролята и качеството на филмовата критика. Наричайки ги анекдотично „лошите господари на филмовата критика“, Фродон обръна внимание на търговците на филми (продуценти, агенти, продажби, разпространители, пък и самите автори), които безсрамно изискват от критиците да играят ролята на пиари; представителите на индустрията на ентъртейнмънта, които очакват „полезни“ рецензии, а критикът да влезе в ролята на гид за филмовия „потребител“; журналистите, които превръщат филмовата критика в новина или сензация; и академичните преподаватели, които ползват киното като обект за изследване и за целта разчленяват филма на съставните му части. Самият Фродон – представител на изчезващ вид, който се издържа от писане за кино – е влизал във всички тези роли и вероятно точно поради тази причина предпочете да подчертае какво критиката според него НЕ е, вместо да засипе идните поколения с кариерни съвети. В свят, дирижиран от пазарната логика и изискващ резултати обаче, да си пишеш за кино „на пълен работен ден“ и да изкарваш пари от това, означава неминуемо да имаш взимане -даване с „лошите

господари“. Следва ли от това, че истински обективната, изчистена от влияния и зависимости критика може да се появи само като доброволно и безкористно начинание?

Когато получих покана от Списание Кино да се включа в настоящата поредица за съвременното състояние на филмовата критика, допълнителната уговорка беше да коментирам ситуацията в Испания, където живея от 2014 г. Отначало за мен бе шокиращо да науча, че не само в Испания, но и в Западна Европа въобще голям процент филмови критици пишат без хонорар, на доброволни начала и то относително редовно. Уточнявам, че не става въпрос за блогъри-ентусиасти, а за хора със съответното образование, професионална подготовка и многогодишен опит. Много от тях съчетават писането с преподаване, но и не малка част работят съвсем различни неща, за да плащат сметките си – познавам критици-ресторантьори и градинари, продавачи на щандове за риба и в бижутерски магазини, а един член на ФИПРЕССИ жури наскоро ми разказа за постоянната си длъжност като готвач в психиатрична клиника, наричайки я „моята нормална работа“. Въпреки всички произтичащи неудобства и противоречия от лавирането между разнородни професионални идентичности, намирам, че дискомфортът е здравословен за самата критика, както и за изкуството по принцип. Не писането на доброволни начала, – категорично съм против неплатения авторски труд – а по-скоро финансовата независимост на критиците и пребиваването им и в други реалии, освен в сапунения мехур на филмовата среда, особено ако е малобройна и душна, като българската. За да избегне конфликт на интереси и да притежава свободата да е максимално откровен в оценките си, добре е критикът да остане външен наблюдател, дори да е малко аутсайдер. Нали не си въобразяваме, че някой, който говори обективно за резултатите от работата на която и да е професионална клика, би могъл да се разположи комфортно в нея? Както и обратното – че въпросната клика би толерирала искреността му?

Друго наложително уточнение е, че неплатените текстове в издания като Senses of Cinema и East European Film Bulletin, например, където

никой не получава хонорар, не отстъпват по ерудиция и задълбоченост на платените, понякога дори е обратното. Вярно е, че голяма част от авторите са академични изследователи – вид „лоши господари“ според Фродон – и трудът им е заплатен по друга линия. Но познавам и автентични манияци, които пишат, както дишат, защото не могат иначе, а на това отгоре са и виртуози на стила, с което малко академици могат да се похвалят. Това са артистите във филмовата критика, от чиято страст се възползват куп неплащащи хонорари издания. Може би именно те са достигнали фанатизма на камикадзетата, за които говори Ирина Иванова в текста си от поредицата. И заради които филмовата критика ще я бъде, въпреки всичко.

Що се отнася конкретно за състоянието на филмовата критика в Испания, за да не словоблудствам относно контекст, който не познавам в дълбочина, привлякох вещ събеседник по темата. Мирея Иниеста е същински артист в контекста на испанската филмовата критика, в буквалния смисъл. Завършва романска и италианска филология в Университета в Барселона, но е и киноман благодарение на Педро Алмодовар, който я привлича с рядкото умение да обедини авторство с мейнстрийм елементи и с дълбокото познаване на локалната култура, което го прави глобално разбираем. Така се насочва към магистратурата по съвременно кино и аудиовизия в Университета „Помпеу Фабра“, която завършва с дипломна работа върху женската сексуалност в киното на Ларс Фон Триер, но това ѝ дава само начален тласък – повечето си знания за киното Мирея трупва сама, впоследствие. От тази магистратура само в Барселона излизат около 30-35 специлисти на година, което на фона на все по-малкото места за публикации на сериозни текстове и орязаните фондове за подкрепа на културата, произвежда истинско бедствие на пазара на труда, по думите на Мирея. Затова да се утвърди като критик не ѝ е било лесно и което е парадоксално, разпознаваем автор става не заради великолепните си есета в специализирани издания от типа „камикадзе“ като Cinergia, а едва след участието си като актриса в експерименталния документално-игрален филм на Хосе Луис Герин Академия за музи. Понастоящем сътрудничи и на изданията Solaris и El Distilador Cultural, преподава кино и феминизъм във виртуалното кино училище Educa tu Mirada, програматор е в кино клуб 39 Escalons и фестивала Craft Film в Барселона, член на борда на

каталунската федерация на киноklubовете. И все още не успява да се издържа напълно от филмовите си занимания.



МИРЕЯ ИНИЕСТА

„Филмовата критика в Испания се уважаваше много през 80-те и 90-те години, но от началото на новото хилядолетие ситуацията започна да се развива“, разказва Мирея. „Преди бума на интернет имаше много по-малко медии, които публикуваха филмова критика, следователно самите критици се брояха на пръсти и живееха добре от работата си. После блоговете демократизираха писането за кино. С икономическата криза от 2008 г. много периодични издания, най-вече вестници, закриха културните си страници, а списващите ги останаха на улицата. Икономическата криза от една страна и интернет демократизацията от друга, са два водещи фактори, които поведоха критиката в Испания надолу. Професията ни в момента е много обезценена, тъй като винаги мнението ни се е разминавало с вкуса на масовата публика, докато тя пък е объркана и не знае къде да потърси компетентно мнение, за да се ориентира. Същевременно тече вътрешен процес на „олекотяване“ на критиката. Тези дни говорих с Карлос Лосия (авторитетен испански критик и филмов изследовател – бел. а.), който сподели, че дори специализираните списания вече са все по-малко интелектуални, след като големите ежедневници като La Vanguardia и El País умишлено сваляха нивото си след 2008 г., за да са по-четени.

Остават единици по-задълбочените издания като Transit (престижно местно издание, в което пишат всички големи имена на испанската критика, също без хонорар – бел. а.) и те се превръщат в елитно средище, където пребивават и дискутират малцина.“

За да потърся възможен паралел с България преди 1989, връщам разговора малко по-назад, в годините на диктатура в Испания преди 1975 г., когато киното като във всеки тоталитарен режим, е инструмент на пропагандата. „По време на франкизма критиката е била подчинена на властта, критиците са се броели на пръсти – до един мъже и строго контролирани в синхрон с цензурата върху показваните филми. Фестивалът за фантастично кино в Ситджес, въпреки, е бил възможен остров за недотам цензурирано кино, защото под знака на жанровия филм са минавали немислими от политическа гледна точка неща. Утвърдените тогава имена във филмовата критика остават действащи и в новото време, подобно на много други интелектуалци, които преди 1975 г. си лягат франкисти, а след това се събуждат демократи. В края на 70-те и началото на 80-те Испания преживява културен бум във всички аспекти, идентифициран най-вече с ъндърграунд движението мадридска Мовида, от която произлиза и Алмодовар. По време на прехода от диктатура към демокрация социалистическата партия има интерес да политизира мовидата, в следствие на което я експлоатира и промотира, за да я превърне в свой инструмент, а много от артистите ѝ се продават безцеремонно. Казват, че по това време критиците в *El País* са взимали по 600 евро за страница, а Алмодовар до ден днешен е глезеното им дете – забележете, че логото им присъства в почти всеки негов филм. В крайна сметка, говорим за политически демон от същия тип като фашизма, но с друго име. Филмови списания, оцелели оттогава, са Fotogramas, което до един момент имаше добре платен екип на щат, и Dirigido por. Caiman – Cuadernos de cine се появява по-късно, като в началото тръгва като испанската версия на Cahiers du cinéma с тукашен екип и ръководство във Франция, от което обаче произтича конфликт и скоро започва да съществува като независимо издание. В него пишат най-утвърдените имена от по-старото поколение, като Карлос Лосия и Анхел Кинтана, поддържайки открито леви, прогресистки възгледи. Там се плащат хонорари, макар и символични, а списанието има много купувачи и абонати, от което покрива голяма част от разходите си. По същия начин се издържа издателство Shangrila, посветено на книги за кино,

писани от първокласни умове на аналитичната мисъл. Те не получават хонорар, но книгите им се продават в най-престижните книжарници из страната на достъпна цена.“

И тук, разбира се, логично следва въпросът, който ще ни върне към увода на текста и към „лошите господари“ по Фродон – от какво живее един филмов критик, този път конкретно в Испания? „Много критици се издържат с преподаване и академична работа и само една миниатюрна част от доходите им идва от филмова критика“, потвърждава Мирея наблюдението ми, че критиката в Испания е неизбежно свързана с академията, което личи и в стила на писане. „Вероятно има десетина критици в цяла Испания, които успяват да живеят само от критика, без необходимостта да правят нещо друго – наетите в радио или телевизия; хора-оркестри, които съчетават куп роли. Но това, което наблюдавам е, че и много от тях работят неща, нямащи нищо общо с киното.“ Според Мирея, негативното влияние на тази ситуация върху съдържанието на критиката не произтича толкова от ниското или отсъстващо заплащане, колкото от прилагането на неолибералните пазарни модели върху писането на филмова критика, сродни на онези, за които предупреждава и Фродон. „Ако нещо съсипва критическите текстове, то е изискването на капиталистическата система за едно постоянно производство на съдържание, годно за незабавна консумация. При зададената скорост, обаче, то няма как да бъде добре обмислено. На последното издание на фестивала в Ситджес с двама колеги четохме рецензии в престижния и многоуважаван в професионалните среди блог [El antepenúltimo mohicano](#) за филми, които сме гледали и установихме, че натискът върху авторите да си предадат бързо текстовете е бил огромен. Забелязахме неизпипани изречения, несвързани идеи и най-вече липса на контекст, поради липса на време за осмислянето му, което по никакъв начин не може да служи като адекватна ориентация за зрителите. Оказва се, че самата публикация, заедно с придружаващите я кликове и реакции в социалните мрежи, е по-важна от съдържанието на публикуваното. И за съжаление, е много вероятно това да са първите критически текстове, на които някой ще попадне в мрежата, защото сайтът е добре позициониран рекламно.“

На финала на нашия разговор единодушно стигаме до извода, че за да се осъзнае необходимостта от филмовата критика, киното и аудиовизуалното съдържание въобще, трябва да бъде припознато от

общообразователната система като задължителен предмет за изучаване. „В момента консумираме повече аудиовизуален материал отвсякога. Никога досега хората не са имали толкова широк достъп до движещи се образи, от които да извличат директно информация. Нуждата от способността на всеки да интерпретира едно аудиовизуално произведение нараства и образователната система трябва да действа по въпроса“, заключава Мирея Иниеста.

Вече на вратата на кафенето я питам дали всъщност иска да пише за филми от сутрин до вечер. Отговаря ми, че мечтае да се занимава с кино най-вече като програматор. И че да, би правила само това. Замислих се дали тази мечта би издържала на реалността и на галопиращия ритъм, на който самата Мирея обърна внимание. Всички тези безвъзмездно пишещи хора, за които стана дума, всъщност поддържат професията с текстовете си, докато мечтаят за нейното възраждане. От тази мечта вероятно извира и енергията им да продължават, въпреки обстоятелствата.





КУЛТУРЕН АФИШ ДЕКЕМВРИ 2021

ДЕКЕМВРИ/2021

АНАСТАС ПУНЕВ

В началото на декември са заключителните прожекции от програмата на Киномания 2021, като, по типична за фестивала традиция, се залага на силните режисьорски имена. Още на първи декември може да бъде видян новият филм на едно от най-интересните лица на европейското кино – Миа Хансен-Лъове.

Островът на Бергман носи познатите черти на нейните филми и най-вече лъжовното спокойствие и дори повърхностност на действието, зад които се крие бурна метафизика. За разлика от обичайния ѝ пълен фокус върху интимното, тук датчанката е създала едно двойно дъно, като за първи път задълбава не само навътре в екзистенциалните драми, но и навън, към съвременния свят на киното. Историята на Тони и Крис (Тим Рот и Вики Крипс) – женени не само един за друг, но и за киното като режисьори, се развива на фона на остров Форьо, в къщата, където е живял самият Ингмар Бергман. Топографията на филма е не по-малко главен герой и неусетно преобръща оптиката – накрая историята на двамата се превръща във фон за самотния изолиран остров, до степен да има леко усещане за хорър, тъй като призраците от света на Бергман се разхождат наоколо.

Първата асоциация при вида на двамата съпрузи, които пристигат на свещеното за тях място, за да търсят вдъхновение за новите си проекти, е, че те са подчинили личния си живот на въображаемите светове, които изграждат, както и че наивното им фенство се обръща срещу тях – едно е да издигаш в култ твореца, друго е да чуеш на място от съвременници какъв ужасен човек е бил в личния си живот Бергман. Приносът на Хансен-Льове е, че тръгва по тези стандартни пътеки и въпреки това намира сили и начин да обърне праволинейността и да създаде втори филм от филма си. Сценарият на Крис, върху който тя работи на Форьо, оживява чрез историята на нейните герои (Андерс Даниелсен Лие и Миа Васиковска) и тази история напълно изтласква уж основната, докато накрая двете не се слеят в още по-необясним финален сблъсък на реалност и измислица.

Без да прибегва до каквито и да било авангардни средства, датчанката постига авангарден резултат. Интерпретациите могат да са най-различни – дали например историята на героите на Крис не е отражение на нейната собствена история с Тони? В началото на

филма виждаме как между двамата има отчетливо напрежение – макар да са „колеги“ и техните отношения да нямат привидно нищо общо с отношенията между Бергман и музите му, постепенно се потвърждава клишето за гения мъж, който не вижда нищо лошо в житейските избори на Бергман, докато неговата жена остава в сянка от недостатъчната му подкрепа. А дали това не е самата Миа Хансен-Льове, чиято връзка с един друг по-популярен и харесван от критиците режисьор като Оливие Асаяс, е добре известна? Все пак единственото, което разбираме за филмите на Тони е, че са жанрови, но въпреки това фестивални фаворити.

Или пък филмът на Крис е опит да върне емоцията между тях? Това тълкуване също е напълно възможно, ако се концентрираме върху красивите като картичка (и поради това странно опасни) пейзажи. Форьо се оказва място за терапия на двойката в криза, но както обикновено, възвишените гледки не помагат. Съвсем деликатно и без никакви резки движения красотата на шведското лято се обръща срещу Тони и Крис като във филм на Бергман. В този смисъл ценното във филма е и постоянното препращане към творчеството му. То служи едновременно като ироничен намек за безсмислието от това да създаваш идоли, но и като криво огледало, в което оживяват класическите архетипни герои на Бергман.



Друго голямо име с премиера на Киномания е Асгар Фархади. Всеки, който познава почерка му, ще се досети, че в *Герой* има всичко друго,

но не и герои, като най-вече има огромно и неоправдано очакване за героизъм. Завръщането на Фархади към иранската действителност е най-важната новина, защото не просто филмът се развива в родината му, но доближава двете му най-добри произведения – *Историята на Ели* и *Раздяла* – както като наративна чистота, така и като въвличане на зрителя в морална амбивалентност.

Фархади е сред малцината, способни да привлекат двучасов интерес към нещо толкова семпло като историята на човек, влязъл в затвора за неплатен дълг, който иска да плати своя дълг и да излезе от затвора. Амир Джадиди като Рахим е човекът, за когото много силно искаме да викаме и подкрепяме неотлъчно до първата от многото лъжовни кулминации във филма, а после вече не знаем какво да си мислим – дали не е твърде умен или твърде глупав, както му казва един от началниците в затвора. Някои критици дори започнаха да ползват термина „принципа на Фархади“, под което се разбира да представиш проста морална притча, след което да я деконструираш и да покажеш колко неподозирани философски напластявания стоят зад нея.

Герой е точно това – един от най-простите и същевременно най-двусмислени филми на иранеца. Ключови за неговото развитие са не толкова съзнателните действия, колкото случайността, неразбрателствата, малките лъжи, като накрая всеки има своята истина, но всички са нещастни. Причината обаче не е в световната нищета и несправедливостта на живота, който се оказва по-силен от усилията на беззащитните хора. До последно филмът се държи настрана от всякакъв мизерабилизъм и показва, че в крайна сметка съдбата няма нищо общо с щастието и че „просто е така“. А дори „лошият“ кредитор на Рахим казва едно от най-точните съждения – „откога раздаваме грамоти на хората за това, че не са извършили нещо лошо?“

Ако има нещо изненадващо в сравнение с другите морални ребуси на Фархади, то е, че за първи път засяга и проблема със социалните мрежи, които изглежда, че имат своето влияние дори в ултраконсервативна държава като Иран. В *Герой* учудващо виждаме Техеран като нещо по-различно от пасторален град, далеч от западната цивилизация. Рахим се превръща в мним герой благодарение на медиите, и след това рухва пак заради тях, а

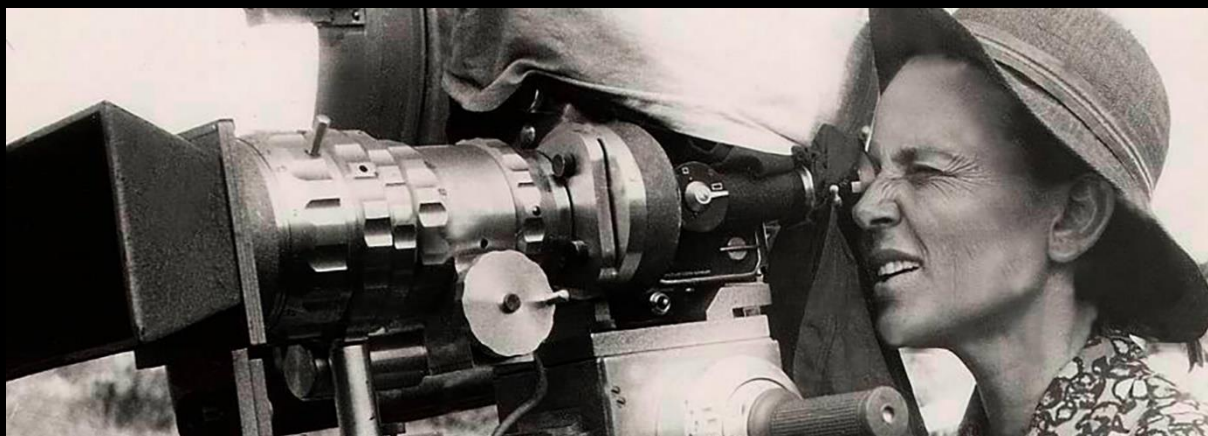
единственото спасение изглежда в медийната употреба на заекващия му син. Това наблюдение е особено интересно за всички, които са свикнали да мислят, че в общества като иранското проблемът е в цензурата, след като *Герой* илюстрира обратния процес. По подобен начин стои и въпросът с жените – макар и забрадени, те са главни герои, но и това изглежда, че не води до социален мир.

Филмът обаче е изцяло ирански в своя отказ от всякакви излишни елементи. Достатъчно е да имаш зрители, които са склонни да заемат позиция, която след това да отрекат. Герои във филма няма, но има много ясен злодей – лицемерното общество.

Островът на Бергман може да бъде гледан на 01.12 в Euro Cinema.

Герой може да бъде гледан на 02.12 във Влайкова.





СОЛУН 2021: БАЛКАНСКИ ПРЕГЛЕД И РЕТРОСПЕКТИВА НА БИНКА ЖЕЛЯЗКОВА

БАЛКАНСКИ ПРЕГЛЕД

ГЕРГАНА ДОНЧЕВА

В кинотеатър „Олимпион“ официално бяха връчени наградите след финала на 62-то издание на Солунския кинофестивал. Блясъкът на международния конкурс обикновено леко засенчва останалите секции, а те са не по-малко ключови с оглед на динамиката и тенденциите в света на седмото изкуство. Особено важна в този смисъл е рубриката Балкански преглед (Balkan survey), в рамките на която бяха прожектирани десет пълнометражни и пет късометражни игрални филма. Впечатляващо е, че от представените пълнометражни, осем са дебюти на все още непознати режисьори, които смело заявиха себе си чрез интригуващи истории.

Сред най-младите са румънецът Октав Келару и македонката Дина Дума, родени през последното десетилетие на XX век. „По-висш закон“ (Balaur/A Higher Law) на Келару, чието оригинално заглавие е „Дракон“, привидно е трилър, заснет по всички правила на жанра, но в същината си поставя сложни морално-етични въпроси. Главната героиня Екатерина е учителка в провинциален град, която се заплита в афера със свой ученик. Младежът се изповядва за своите грехове

пред местния свещеник, оказал се съпруг на учителката. Авторът мотивира интереса си към темата с думите: „Понякога, когато хората извършат нещо, за което по-късно съжаляват, са склонни да обвиняват дявола, че ги е изкушил. Но това рядко е нещо повече от извинение. Обаче, независимо дали дяволът съществува или не, злото със сигурност съществува. То често се съдържа в сърцевината на обществото и всеки е потопен в него, независимо дали иска или не. Невъзможно е да избягаш от него, то винаги се повтаря и трансформира като в народните приказки: когато отрежеш главата на чудовището (дракона), на нейно място израстват две нови. Въпросът, който отправя нашият филм е: защо злото се появява?”



СЕСТРИ (2021, РЕЖИСЬОР ДИНА ДУМА)

Подобно на своя румънски колега, Дина Дума насочва вниманието си към сферата на човешките взаимоотношения, но „Сестри“ (Сестри/Sisterhood) се занимава с един специфичен съвременен проблем, възникнал в резултат от появата на социалните медии: невъзможността за изграждане на истинска интимност и пълноценни лични връзки поради необходимостта постоянно да влизаш в роля, за да печелиш последователи във Facebook и Instagram. Накратко, това е историята на две тийнейджърки и неразделни приятелки, които заедно

преминават през сериозни изпитания по пътя към собствената си зрялост.

|



КОШЕР (2021, РЕЖИСЬОР БЛЕРТА БАШОЛИ)

Към силното женско участие тази година, освен Дина Дума, трябва да прибавим и имената на косовските режисьорки Блерта Башоли и Норика Сефа, както и на сръбската дебютантка Милица Томович. Филмът „Кошер“ (Zgjoji/Hive) на Блерта Башоли направи своя пробив на фестивала в Сънданс, където беше удостоен с три значими награди: голямата награда на журито, наградата на публиката и приза за режисура. Авторката разказва действителната история на Фахрие Хоти, която по време на Косовската криза в края на 90-те години на XX в. е принудена да намери начин да се грижи за семейството си, след изчезването на нейния съпруг. Със своята заразителна духовна сила и неизчерпаема енергия, героинята се превръща в ролеви модел и за останалите жени в същото положение, като ги стимулира да се справят с отчаянието и мизерията. По отношение на артистичните си предпочитания, очевидни са препратките, които Блерта Башоли прави към „Розета“ на братята Дарден и „Мустанг“ на Дениз Гамзе Ергювен.

Темата за войната, но този път от времето на югославския разпад, се прокрадва, макар и съвсем приглушено, и в произведението на Милица Томович „Келти“ (Kelti/Celts). Сюжетът се разгръща в рамките на един ден през 1993 г., когато съвсем обикновено наглед семейство

се подготвя да посрещне рождения ден на малката си дъщеря. По време на празника обаче, пред очите на зрителя се разкриват сложни взаимоотношения, напрежения и силни страсти, които е невъзможно да останат задълго скрити.

Близка до проблематиката на „Сестри“ е и творбата на Норика Сефа „В търсене на Венера“ (Ne kërkim të Venerës/Looking for Venera): две млади момичета, навлизащи в реалния живот. Мястото на действие е малък косовски град, където строгите норми на патриархалния ред се спазват безусловно и където да бъдеш жена, независимо на каква възраст, не е никак лесно.



ШОУТО НА ДЖЕМИЛ (2021, РЕЖИСЬОР БАРЪШ САРХАН)

Турското кино също достойно присъства в тазгодишното издание на Балкански преглед с произведенията на Емре Кайъш „Анадолски леопард“ (Anadolu leoparı/Anatolian Leopard) и „Шоуто на Джемил“ (Semil Şov/The Cemil Show) на Баръш Сархан. „Анадолски леопард“ пристига в Солун с няколко отличия: наградата на ФИПРЕССИ от Торонто и наградата за най-добър филм от Анталия. Сюжетът привидно разказва за усилията да бъде спасена от приватизация зоологическата градина в Анкара, но на по-абстрактно ниво тя представлява мрачна метафора на днешната турска държава и предизвикателствата, пред които са поставени нейните граждани.

Някои критици определят филма като съчетание на „кафкианска проблематика, пакетирана в художествения стил на Каурисмаки“.

Твърде различна тематично и като художествена концепция е продукцията „Шоуто на Джемил“: носталгичен поглед към златните години на турското жанрово кино, т. нар. епоха Йешилчам (Yeşilçam – по името на известната улица в квартал „Бейоглу“ в Истанбул, където са били разположени много от филмовите студии през периода от 50-те до 70-те години на миналия век). Персонажите от онова кино и преди всичко мегазвездата Тургат Гьорал вдъхновяват до такава степен Джемил – безличен охранител в столичен мол – да стане актьор, че животът му придобива драматични измерения вследствие на маниакалния му стремеж. Авторът умело преплита черно-белите сцени от фикционалните филми с разказа за Джемил посредством находчиви монтажни решения и визуални цитати.

Един от постоянните мотиви, които балканските режисьори все по-настойчиво анализират в творчеството си, е въпросът за миграцията в нейните две измерения: е/имигранти. Павел Веснаков в „Уроци по немски“ (Germen Lessons) пресъздава нерадостната участ на Никола, мъж на средна възраст, чиято илюзорна надежда за по-добър живот е свързана с Германия, докато Стефан Арсениевич в „Страхиня Банович“ (Strahinja Banović/As Far As I Can Walk) поглежда от обратния ъгъл, като ни запознава със съдбата на двама африкански бежанци от Гана, отправил се към бленуваната Западна Европа, но попаднали в сръбски лагер.

Стефан Арсениевич е познат на българската публика с „Любов и други престъпления“ (Ljubav i druge zločine/Love and Other Crimes), за който през 2008 г. спечели наградата за режисура на София Филм Фест, а с най-новия си филм завоюва „Кристален глобус“ в Карлови Вари тази година. В своя втори пълнометражен филм сръбският автор „пренаписва“ сюжета на средновековната епична поема за благородния рицар Страхиня Банович, поставяйки на неговото място тъмнокожия Страхиня, което предизвика нееднозначни реакции в неговата родина. Арсениевич споделя, че националната идентичност и националното културно наследство са чувствителни теми, но че те следва да се възприемат от друга перспектива и да придобият актуално съдържание в бързо променящия се свят, в който живеем. Посланието на творбата акцентира върху същите ценности, както и

литературният първоизточник: любовта и прошката, от които днес се нуждаем повече от всякога.

Раду Мунтеан също не остава настрана от съвременните обществени проблеми, посвещавайки най-новото си произведение „Интрегалде“ (Întregalde/Intregalde) на група хуманитарни работници, опитващи се да помогнат на бедните жители от отдалечените селища в Трансилвания, доставяйки им храна. Световната премиера на филма е в Кан в престижната секция Петнайсетдневката на режисьорите (четири от общо осем продукции на Мунтеан са били селектирани досега на Лазурния бряг).

Тази година в рамките на Балкански преглед селекционерът Димитрис Керкинос организира специална ретроспектива в памет на изключителната Бинка Желязкова. Събитието провокира оживен интерес сред публиката и професионалните критици. В програмата бяха включени емблематични заглавия като „Животът си тече тихо“, „А бяхме млади“, „Нани-на“, „Привързаният балон“, „Басейнът“, „Последната дума“, „Лице и опако“, „Голямото нощно къпане“, както и документалният филм на Елка Николова от 2006 г. „Бинка: Да разкажеш приказка за мълчанието“.



ЩРИХ КЪМ ПОРТРЕТА НА БИНКА ЖЕЛЯЗКОВА



САВИНА ПЕТКОВА

Солунският кинофестивал организира обширна ретроспектива, посветена на първата жена режисьор в българското кино, Бинка Желязкова (1923-2011). Важен е въпросът, защо не само у нас, но и по света, не се пише и говори повече за нея като за значима, монументална фигура в киното. Настоящият текст е кратко въведение, което съвсем леко повдига завесата към нейната кариера и би постигнал целта си, ако създаде поле за дискусия около важните понятия „завет“, „архив“, и, разбира се, „история“, както и за връзката между тях.

Бинка Желязкова е една от малкото жени режисьори в световното кино през 50-те години на 20-ти век, още повече, като се има предвид, че твори в страна с тоталитарен режим. Творбите ѝ са достатъчно смели да отрекат догматизма на времето си, ясно разграничавайки несъответствието между социалистическата държава и комунистическия идеал чрез несъкрушимите си, отдадени на каузата герои.

Единство на форма и съдържание: комунистически идеал и социалистическа реалност



През 1939 г., още непълнолетна, Бинка Желязкова става член на РМС (Работнически младежки съюз), няколко години преди Деветосептемврийския преврат от 1944 г. да сложи край на монархичния режим и преди навлизането на Червената армия да се превърне в частична окупация. Самата Желязкова е родом от Свиленград, на южната граница на страната. По-късно се премества в столицата, където учи за режисьор. От една страна, неотменната ѝ преданост към комунистическата партия ѝ помага да намери едни от най-значимите теми, свързващи цялото ѝ творчество, а от друга, изисканият изобразителен стил в подхода ѝ към пресъздаване на тези сюжети често пропуква гладката повърхност на задължителната за тогавашното време соц. естетика. Филмите на Бинка Желязкова изобилстват от герои, които са затворници или бегълци, или се оказва, че душите им са в плен. Затова и творческата ѝ етика не се поддава на опростяване. Противно на бързи и лесни заключения, които успоредяват политическия гнет с измъчената душевност на героите,

филмите ѝ обособяват пространство за съсъществуване и взаимно проникване на тези две категории. Режи́сьорката е категори́чна в своя политически възглед и точно тази нейна твърдост помага да осмислим амбивалентните измерения на това, какво е да си българин по време на социалистическия режим.

В годините на активната ѝ работа (между 1951 и 1982), от Бинка се очаквало да се придържа към все по-ограничаващите правила на държавната студия за игрални филми „Бояна“. Още с дебютния си филм „Животът си тече тихо“ („Партизани“) от 1957 г., сърежисиран с покойния ѝ вече съпруг, сценариста Христо Ганев, Желязкова е възприемана вече като трън в очите на цензурата. Забранен с постановление от ЦК на БКП, филмът е спрял от прожекции за цели трийсет години, до 1988 г. Сюжетно той изследва невъзможността за съжителство и преодоляване на нравствените различия и верността на идеала, разделящи главните персонажи (двама бивши партизанини, единият от които е угоден на властта), и това е повод „Животът си тече тихо“ да бъде подложен на систематични атаки. Впоследствие е цензуриран под претекст, че критикува държавния режим.

Установените от партията директиви трябвало да се следват дословно: да се представят неконфликтни ситуации, отношенията между хората да са другарски, призоваващи към братски труд.

Изобщо, ролята на киното е да отразява благонравно и с възхвала социалистическия идеал. Както бързо става ясно, за Бинка Желязкова се оказват много по-притегателни темите за чисто човешката уязвимост, наранимост и нравствена сила, затова и своенравните ѝ героини (главни или второстепенни) се превръщат в символ и надежда за цяло едно обречено поколение.



„Привързаният балон“ (1967) отблизо

„Привързаният балон“ остава в историята като най-известният филм на Бинка Желязкова, най-вече заради умението му да изгради единствена по рода си алегория за тоталитаризма, с помощта на ярко въздействащи символи. Формалните му характеристики напомнят за сюрреализма и в частност за Луис Бунюел: още в самото начало незнаен глас известява селото за промяна както в официалното време, така и в статута на петлите (вече ще са само расови). Също толкова необичайно е безпризорен военен балон да говори – да разказва, да се присмива, да дава отговори – и най-вече свойството на същия този балон да става отдушник на емоционалните реакции на селяните, които проектират върху му всевъзможни идеи и разбирания било за постоянния контрол на режима, било за потиснатия стремеж към свобода. Сюжетът проследява реакциите на жителите от две съседни села в продължение на дванайсет часа, в които те трескаво се лутат от едната крайност в другата. Точно тази неориентираност

става повод селяните да бъдат припознати от цензуриращите органи като „политически примитивни“, тъй като зрителят остава с впечатлението, че не могат да решат дали искат да се отърват от балона насила, или пък предпочитат да се възхищават, заплени от свободата, която той олицетворява. Тъй като и самият филм не предоставя възможност за еднозначна интерпретация, предизвикателството за тогавашните органи на цензурата е било още по-голямо.

Освен цветистите политически и народопсихологически метафори, „Привързаният балон“ ни показва, сякаш извън всякакъв контекст, фигурата на едно анонимно, няма момиче. Тази красива млада жена, облечена в бяло, присъства като че ли, за да стане ясно, че бягството ѝ към свобода е също толкова невъзможно, колкото и това на вече привързания балон. Филмът завършва с трагична нотка, която потвърждава статута му на притча, затова и български кинотеоретици откриват в стила на режисьорката магически реализъм и алегорично звучене на разказа.

Самата работа по филма (локации, заснемане, монтаж и всичко останало) отнема повече от пет години, тъй като вече насъбралото се напрежение около политическите внушения на филмите ѝ („Животът си тече тихо“ и „А бяхме млади“, 1961г.) дава своето отражение под формата на официални забрани и неофициални пречки по веригата. Два дни след премиерата на филма прожекциите били спрени, а междувременно, въпреки успеха му на международното ЕКСПО 67 в Монреал, (където вече било договорено разпространение в Щатите и на Запад) и последвалата покана за участие в конкурсната програма на Венецианското биенале, властите не допускат възможността това да се случи. Дори съвестно плащат глобата за изваждането на филма от вече уредената селекция на кинофестивала. Разбира се, последва всеизвестният дваисет и две годишен арест за „Привързаният балон“, а за Бинка и Христо Ганев се говорело като за вредни, опасни, дисиденти, врагове на народния дух и морал. Въпреки неимоверните трудности, Бинка Желязкова не се отказва от киното. Общо четири от седемте ѝ игрални филма попадат под идеологическа цензура.



През 1961 г. „А бяхме млади“ печели голямата награда на кинофестивала в Москва, което налага управляващите да ѝ връчат наградата „Георги Димитров“ у дома. Бинка Желязкова е и първата българска режисьорка, чийто филм „Последната дума“ е селектиран в Кан (1974г.). Действието се развива в женски затвор. Списание „Варайъти“ описва филма като „лиричен, иновативен, поетичен“, а на режисьорката признава „категоричен визуален размах“. Шест години по-късно „Голямото нощно къпане“ е включен в селекцията на „Особен поглед“ в Кан и събира не по-малко овации. Това дава възможност на филмите да излязат извън строгия си контекст и да проговорят на публики, които не познават реалността, която те отразяват. През 1989 г., когато „Привързаният балон“ най-сетне е показан на Берлинале (секция „Панорама“), питат Бинка дали ще продължи кариерата си с филм за перестройката, а тя отсича: „Аз моя филм за перестройката вече съм го направила, преди двацет и две години.“



Завет

Доскоро името и творчеството на Бинка Желязкова е *terra incognita* в контекста на европейското и световното кино. Но името ѝ вече присъства във важни документални проекти: биографичния филм „Бинка: да разкажеш приказка за мълчанието“ (реж. Елка Николова, 2000 г., показан в МоМа - един от емблематичните музеи в Манхатън) - събира спомени, хронологии, мнения от творчески спътници и колеги на режисьорката, а осемчасовата антология „Жени правят кино“ на Марк Казънс започва с откъс, посветен тъкмо на Бинка Желязкова. Приживе тя получава награда за цялостен принос към българското кино, но филмите ѝ са показвани в кината и по телевизията сравнително рядко.

Тазгодишният кинофестивал в Солун посвети ретроспективната си секция на Бинка Желязкова и програматорът Димитрис Керкинос представи всяка от прожекциите на седем от осемте ѝ филма, включително и на документалния филм на Елка Николова. Вниманието, което фестивалът отдели на българската режисьорка,

беше подкрепено от многобройна и признателна публика, която ден след ден се събираше в залата на петия етаж в Олюмпиев, в центъра на града. Ретроспективата беше осъществена с помощта на Българска национална филмотека.

През 2021 г. вече има реставрирани копия на „Привързаният балон“ и „А бяхме млади“ (показан в Болоня на „Il Cinema Ritrovato“). Вторият филм привлича вниманието на актрисата Тилда Суинтън (гласът зад кадър от „Жени правят кино“), която заявява, че Бинка е „почти неизвестна“ и „с огромен творчески потенциал“ – две определения, които, очаквано, вървят ръка за ръка в контекста на социалистическа България.

Оригиналната статия е написана за секцията “Women, Recollected” в сайта [The Calvert Journal](#).





КИНОЖИВОТЪТ В СОФИЯ ПРЕДИ 100 ГОДИНИ – ЧАСТ ТРЕТА

ПЕТЪР КЪРДЖИЛОВ

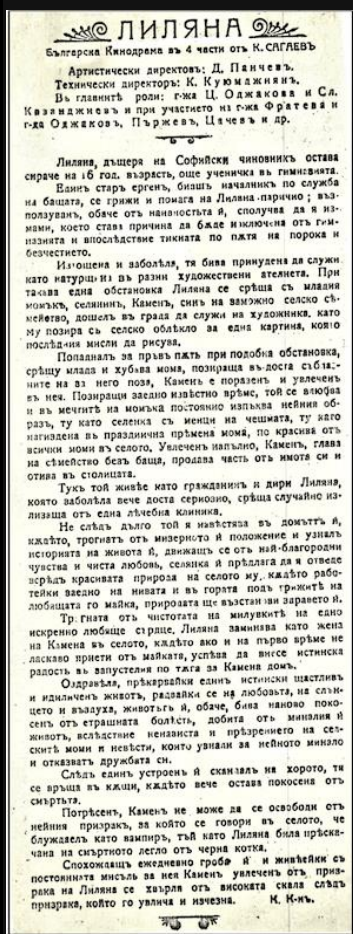
Филмопроизводство

„ЛИЛЯНА“

Оттогава са изминали само 100 години – кратък времеви отрязък в сравнение с хилядолетната история на човешката цивилизация, но въпреки това заснетите през 1921 три български игрални филма продължават да тънат в гъст фактологически мрак. За първия от тях, „Лиляна“, липсва каквато и да е информация, която да посочва началото на неговите снимки или местата, където те са били осъществени. Относно този работен период не е открито (засега) дори едно сведение в пресата. В периодичния печат също така няма съобщение, което да свидетелства за показ на филма върху български екран.

Затова и прозвучава изненадващо изречението, отпечатано през ноември 1920 в сп. „Кинопреглед“ („Кинематографически преглед“ от № 1 до № 21 включително): „В идущия брой помещаваме фабулата на първата българска кино-драма „ЛИЛИЯНА“ [„Лиляна“]^[1]. И изданието, което от № 22 става „орган на Съюза на българските филмодавци“, удържа на думата си, като в брой № 6 публикува преразказ на филма, предшестван от обявяването на имената на членовете на снимачния

екип: „ЛИЛЯНА. Българска Кинодрама в 4 части от К. Сагаев. Артистически директор: Д. Панчев. Технически директор: К. Куюмджиян. В главните роли: г-жа Ц. Оджакова и Сл. Казанджиев и при участието на г-жа Фратева и г-да Оджаков, Пържев, Цачев и др.“. Непосредствено под „главата“ следва обещаната „фабула“^[2]. От текста се узнава, че главната героиня на филма е Лилиана, която „още ученичка“ остава сираче, след като умира баща ѝ, софийски чиновник. Неговият „бивш началник по служба“, възползвайки се от невинността на девойката, „сполучва да я измами“, след което тя бива изключена от гимназията и „тикната по пътя на порока и безчестието“. Изтощена и заболяла, Лилиана се прехранва, като позира на столичен художник. Тъкмо в ателието му тя се запознава с младия момък Камен, „син на заможное селско семейство“. Двамата се влюбват един в друг, женят се и заживяват щастливо в Каменовото село. Ала скоро „ненавистта и презрението“ на тамошните моми и невести, узнали миналото на Лилиана, довеждат до смъртта ѝ. Призракът на младата жена обаче продължава да броди из селото. Увлечен подир него, Камен пада от висока скала и умира...



„ФАБУЛАТА“ НА ФИЛМА „ЛИЛЯНА“ В СП. „КИНОПРЕГЛЕД“ (1920)

Премиерата в чужбина

От страниците на специализирания кинопечат изскачат още само три на брой съобщения, хвърлящи оскъдна светлина върху съдбата на творбата. „Българската кинодрама „Лиляна“ се копира усилено и наскоро ще бъде готова – заявява „Кинопреглед“ („Кино-Преглед“) най-вероятно през февруари 1921. – Както се знае вече, този филм е продукция на Акц. Д-во „Луна“ и ако се съди по готовите вече части, тоя филм не отстъпва по техническата изработка от чуждите“^[43]. В края на март (или началото на април) списанието отново споменава титута на филма. След като уверява своите читатели, че всред откупената от държавата продукция на „Луна“ е и „българската кино-драма „Лиляна“, то поднася скромна по обем, но очевидно почерпана от първа ръка информация: „Както се научаваме, този филм е занесен в Прага, за да се копира, и вероятно е, че ще бъде представен за пръв път там. С 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. С този филм се цели опознаване на чуждия свят с България. Дано филмът постигне целта си!“^[44].

ЛИЛЯНА Българска Кинодрама в 4 части от К. САГАЕВЪ Артистически директоръ: Д. Панчевъ. Технически директоръ: К. Куманджиевъ. Въ главнитъ роли: г-жа Ц. Оджакоева и Сл. Казанджиевъ и при участието на г-жа Фратева и г-да Оджакоевъ, Пържевъ, Цачевъ и др.	Цѣлата продукция на Акц. Д-во „Луна“ е откупена отъ Държавата съ цѣль за пропаганда. Измежду филмитъ има доста цѣнни документи изъ нашия политически и общественъ животъ. Сѣщо е откупена и българската кино-драма „Лиляна“. Както се научаваме, този филмъ е занесенъ въ Прага, за да се копира, и вѣроятно е, че ще бъде прѣдставенъ за прѣвъ пътъ тамъ. Съ това младата българска филмова индустрия, въ лицето на „Луна“, прави една голѣма крачка напредъ. За прѣвъ пътъ български филмъ ще се покаже на чуждестраннитъ екрани. Тукъ, въ София, очакватъ съ трепетъ отзивитъ на чуждестранния печатъ. Филмътъ ще бъде прѣдставенъ не само въ Чехо Словашко, но и въ цѣла Европа, па даже и Америка. Съ този филмъ се цѣли опознаване на чуждия святъ съ България. Дано филмътъ постигне цѣльта си!	„Лиляна“ въ Виена. Пиесата съ български сюжетъ „Лиляна“, работена въ околноститъ на София отъ акционерното дружество „Луна“, съ нашитъ артисти: Казанджиевъ, Цачевъ и др. е копирана отъ „Sacha film“ въ Виена. На 4 т. м. въ ателието на „Саша“ е правена проба. Присѣдствували сѣ г. министъръ Димитровъ, който по-него връме бѣ въ Виена, управлѣващитъ българската легация г. Панчо Доревъ, секретаритъ отъ сѣщата г. г. Малиновъ и Ст. Ангеловъ, както и г. Оскаръ Бамъ, извѣстенъ българофилъ, редакторъ на „Нойе-фрайе-пресе“.
Българската – кинодрама „Лиляна“ се копира усилено и наскоро ще бъде готова. Както се знае вече този филмъ е продукция на Акц. Д-во „Луна“ и ако се съди по готовитъ вече части тоя филмъ не отстъпва по техническата изработка отъ чуждитъ.		

ИНФОРМАЦИЯТА ЗА „ЛИЛЯНА“ В СПЕЦИАЛИЗИРАНИЯ КИНОПЕЧАТ

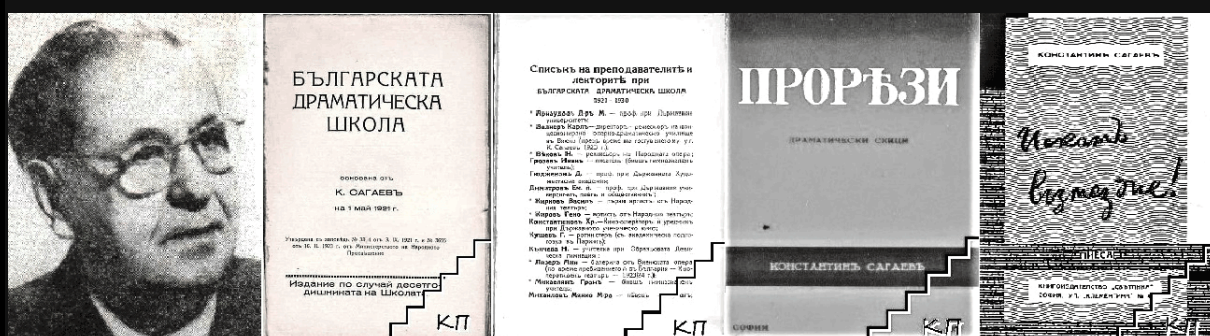
Истината, както често се случва в живота, се оказва по-различна. Нея най-рано възвестява сп. „Киносвят“ („Кино-Свят“), което още в първия си брой, появил се в средата на април 1921, отпечатва съобщението „Лиляна“ в Виена“, гласящо: „Пиесата с български сюжет „Лиляна“, работена в околностите на София от акционерното дружество „Луна“, с нашите артисти: Казанджиев, Цачев и др., е копирана от „Sacha film“ в Виена. На 4 т. м. [април] в ателието на „Саша“ е правена проба. Присъдствували са г. министър Димитров [Александър Димитров],

който по него време бе в Виена, управляващият българската легация г. Панчо Дорев, секретарите от същата г. г. Малинов и Ст. Ангелов, както и г. Оскар Бам, известен българофил, редактор на „Нойе-фрайе-пресе“^[5].

От изложената дотук информация става ясно, че филмът „Лиляна“ е продукция на Акционерно дружество „Луна“ (София); че датата на премиерата е 4.IV.1921, когато се е състояла пробната му прожекция във Виена; че „зад филма“ застава с целия си авторитет и капацитет българската държава...

Авторът, авторът...

„Филмът „Лиляна“ е по едноименната поема на писателя Константин Сагаев, като авторът изработва сценария“ – уверява патриархът на българското кино Васил Гендов в мемоарите си^[6]. Само след година, през октомври 1921, Сагаев, който е и драматург – автор на десетки пиеси, основава и поема ръководството на кино-драматическата школа към софийското дружество „Витофилм“ (виж сп. „Кино“, брой юли/2021).



КОНСТАНТИН САГАЕВ (КОНСТАНТИН ДИМИТРОВ СТАМАТОВ, 1889–1963) – ПИСАТЕЛ, ДРАМАТУРГ, ДИРЕКТОР НА НАРОДНИЯ ТЕАТЪР (1931–1933)

„А работната книга – допълва Гендов – е дело на художника Димитър Панчев“^[7]. Освен живописец (предполага се, че е учил в Италия), Панчев е и фотограф-любител. Той е един от инициаторите за създаването (през 1919) на „Луна“, „член на Управителния съвет на дружеството“ (Васил Гендов), негов „административен директор“^[8], занимаващ се „с избора и с доставката на филми от чужбина“, ходил „на няколко пъти в Италия“, за да сключва „договори за доставка на италиански филми с прочутата на времето киноартистка Франческа Бертини“ (Васил Грозев)^[9]. Навярно поради това бива избран за „артистически директор“ (режисьор) на първия игрален филм, произведен от кинокъщата. Предположението се потвърждава и от

друг пионер на родното кино, Кирил Петров: „Снимките бяха само външни – спомня си той. – Мястото се подбираше от Димитър Панчев, а в разработката на мизансцена помагаше и Живко Оджаков“^[10].

Васил Гендов, от една страна, засвидетелства факта, че Димитър Панчев е най-вероятният постановчик на кинодрамата, подчертавайки, че именно той е изработил „работната книга“ за „Лиляна“, но, от друга, инжектира поредната доза съмнения, записвайки в спомените си: „За режисьор на филма е бил поканен писателят Гео Милев“^[11]. И актьорът Светослав (Слави) Казанджиев, чиито мемоари също се съхраняват в БНФ, твърди, че режисьор на „Лиляна“ е бил Гео Милев, но пък посочва за оператори на творбата арменците Магърдич (Жан) Парнак и Кеворк Куюмджиян, разширявайки още повече кръга на „обичайните заподозрени“.

Името на Кеворк Куюмджиян не се среща често в родната киноисториография, но има своето достойно място в нея^[12]. През 1916 той основава „първата българска филмова къща“ – „Мари филм“ (Български кинофилм „Мари“), чийто „премиерен“ филм е документалният „На път към Розовата долина“, последван от късометражната лента „Ръченица“ (съхранявана в БНФ). Куюмджиян е продуцент, режисьор, сценарист и оператор на втория български игрален филм – „Баронът“ или „Баронът и съвременната милионерка“ (заснет най-вероятно през есента на 1916 и показан за пръв път на 3.III.1917 в кино „Одеон“^[13]); продуцент, режисьор и оператор на четвъртия, „Децата на Балкана“ (1917–1918) – и двата на „Мари филм“. Куюмджиян също е сред инициаторите за създаването на „Луна“ и пръв технически директор на дружеството^[14]. Като „технически директор“, ала на „Лиляна“, той бива посочен и от „Кинопреглед“.

Кеворк Куюмджиян ще да е авторът и на цитираната „фабула“, запознаваща читателите на „Кинопреглед“ със съдържанието на „Лиляна“. Основанията за това предположение са поне две: първо, текстът е подписан с инициалите „К. К-н“; второ, арменецът очевидно е имал вземане-даване със списанието – в редакционното каре на последния му брой (№ 2, 1923) бива указано, че то се „издава“ от Кеворк Куюмджиян. Впоследствие (юли 1925) той става редактор-стопанин на в. „София“, списван и на български, и на арменски, отговорен редактор е на „Камбана“ („Zang“, 1925–1926) и „Балкански

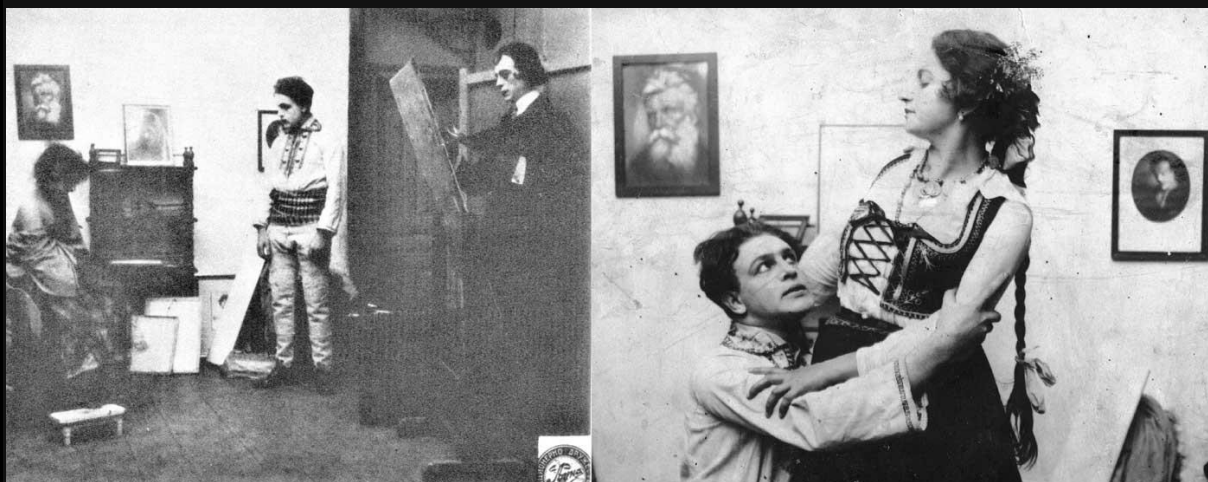
печат“ („Balkanian Mamoul“, 1932–1943) – седмични обществено-политически вестници на арменски език.

Протагонистите

Изпълнителите на главните роли също не са случайни лица.

„Провинциалната актриса“ (според Васил Гендов^[151]) Цветана Оджакова, превъплътила се в Лиляна, е звезда на софийския театър „Ренесанс“, на пътуващия „Популярен театър“, а през 1923 е член на трупата на Народния театър. И съпругът ѝ Живко Г. Оджаков (1884–1951) по това време е вече утвърден театрал. През 1904–1905 той играе в Народния театър, от 1905 преминава в „Модерен театър“ на Георги Донеv, в периода 1921–1923 ръководи театър „Сълза и смях“ – пътуваща театрална труппа, сформирана в София в края на 1920^[161]. Натрупаният сценичен опит му дава самочувствие да помага на Димитър Панчев при „разработката на мизансцена“^[171] по време на снимките за „Лиляна“.

Ставруда [Стефана] Янкова Фратева (1880–1963), която играе майката на Камен, също преминава през Народния театър (1909–1912), „Ренесанс“ (1919–1922) и Кооперативния театър (1922–1923). Участница е във филма „Децата на Балкана“, което означава, че има известен опит в киното, а и се познава с Кеворк Куюмджиян. В Кооперативния театър се изявява и „оперетният артист“^[181] Иван Цачев (Художника) – тенор и съпруг (от 1919) на Мими Балканска.



ЦВЕТАНА ОДЖАКОВА (ЛИЛЯНА), СВЕТОСЛАВ КАЗАНДЖИЕВ (КАМЕН) И ИВАН ЦАЧЕВ (ХУДОЖНИКА) В ДВА КАДЪРА ОТ ФИЛМА „ЛИЛЯНА“

Най-популярната фигура обаче ще да е бил „оперният певец“ Светослав Казанджиев^[19], играл вече при Куюмджиян в „Баронът“, изваял образа на Камен в „Лиляна“, чиято режисура Васил Грозев

дори му приписва^[20]. Това прави и Кирил Петров, според когото Казанджиев „беше и режисьор на филма“^[21]. Името на последния бива споменато още в първия брой на „Киносвят“ – и то двукратно. Първия път той е охарактеризиран и като „протагонистът от „Лиляна“, и като „ангажиран артист“, започнал снимки в „Саша филм“: „Понастоящем г. Казанджиев филмира в един модерен филм, за който в идущите броеве ще се повърнем“^[22]. Втория път пък е посочен като постоянен кореспондент на списанието във Виена^[23].

Ангажиран артист. Протагонистът от „Лиляна“, българският кино-артист г. Слави Казанджиев, е получил добър ангажимент от „Sacha-film“ във Виена. Понастоящем г. Казанджиев филмира в един модерен филм, за който в идущите броеве ще се повърнем.	Редакцията на „Кино Свят“ прави голъми жертви. Ангажирани са постоянни кореспонденти а именно: от Рим г. Проданов, от Парижъ Никиторовъ, от Берлинъ г. Тодоръ Владигеровъ, от Виена г. Слави Казанджиев и Генчо Цинковъ, а от Америка г. Василь Стефановъ, които ще дават винаги най-бързи и точни информации по кинематографията.
---	--

ИНФОРМАЦИЯ ЗА СВЕТОСЛАВ КАЗАНДЖИЕВ, ПУБЛИКУВАНА В СП. „КИНОСВЯТ“ (1921)

Иван (Златан или Цветан) Пържев е не само интересна, но и загадъчна персона, която според Васил Гендов е „с неизвестна тогава професия“^[24]. Гендов не само уверява, че Иван Пържев е изиграл главната роля в „Баронът“, но и го посочва за режисьор на тази кинокомедия, признавайки все пак, че „идеята за снимането на филма произтича от Кеворк Куюмджиян“^[25].

Режисьорът?

В „наддаването“ по информираност се включва и Васил Бакърджиев, който поставя заглавието „Лиляна“ на първо място във филмографията на своето творчество, охарактеризира произведението като „игрален филм със селски сюжет“, датира го от 1920 година, посочва дължината му – „5 части, 1500 м.“. Производител според него е „Луна“, сценарист – Константин Сагаев, режисьор – Николай П. Ларин, оператор – Шарл Кенеке, асистент-режисьор – Васил Бакърджиев^[26]. Така кандидат-постановчиците на „Лиляна“ стават петима: Димитър Панчев, Гео Милев, Живко Оджаков, Светослав Казанджиев и руснакът Николай Ларин.

Киноисторикът проф. Александър Грозев също не изключва Николай Ларин от кръга на потенциалните режисьори на „Лиляна“, но му приписва само „довършването“^[27] на филма: „През същата 1920 година Николай Ларин получава покана от ръководството на акционерното дружество „Луна филм“ да довърши филма „Лиляна“, започнат от режисьора Димитър Панчев. Спешната намеса на Николай Ларин,

колкото и професионална да е тя на фона на тогавашното равнище на киното ни, не е в състояние да спаси заснетия материал от явен художествен провал“^[28].

В неиздадената си мемоарна книга „Случки, спомени и преживелици около нашето кино“, чийто ръкопис се съхранява в БНФ, Васил Бакърджиев уверява, че се е запознал с Николай Ларин, след като постъпва в ръководената от белоемигранта киношкола при „Луна“. В нея обаче занятията, които според Бакърджиев са се провеждали „в салона на Градското казино“^[29] и са се водели на „руски и български езици“^[30], започват на 1 октомври 1921 (събота). Самият Ларин заявява в броя на сп. „Театрален преглед“, излязъл в средата на септември 1921: „Аз живея в София вече три месеца“^[31]. Тъй че е малко вероятно Васил Бакърджиев да е станал свидетел на процеса пре-продукция (етапа на планиране), който той описва с едно изречение: „Ларин се готвеше да снима заедно с оператора Шарл Кенеке филма „Лиляна““^[32]. Николай Ларин е нямал физическата възможност да участва в същинското заснемане на филма, осъществено през пролетта или лятото (по-вероятно) на 1920. Дори през есента бежанецът все още не се е установил в София – факт, който не позволява дори хипотетичното предположение, че тъкмо тогава той би могъл да „пипне“ нещо по филма, да нанесе някакви монтажни корекции.

КИНО-ИЗКУСТВОТО В БЪЛГАРИЯ И В СВЕТА

В София.

София се обогати с една нова интересна киностудия, която основа недавна дошлия у нас известен руски кино-режисьор Н. П. Ларин, който от дълги години работи в киното и е успял вече да създаде цял ред прекрасни художествени битови и исторически руски кино-картини. Ний познаваме г. Ларина и неговата работа още от Русия, гдето той в Москва беше организиран най-добрата кино-фабрика на Г. Ермолева и ръководеше няколко крупни кино-предприятия, в които под негово ръководство започнаха своята кариера много, сега известни, руски кино-артисти и режисьори. Както чуваме, сега г-н Ларин е поканен от българското акционерно д-во „Луна“ за главен режисьор и ръководител на отдела за производство на кино-картини. Кино-фабриката „Луна“ разширява в тоя момент своята дейтелност. Проектира се постройката на



Как се приготвят американските сензационни филми.

специално ателие за снимки, лаборатория и пр. По тоя начин кино-студията на г. Ларин се явява твърде полезно и своевременно учреждение, което ще подготвя кадри от специалисти кино-работници за новото дяло.

Заедно с Господин Ларина ще работи най-добрия руски кино-оператор и лаборант, инженер Ш. В. Кенек, който ще ръководи техническия отдел на студията. Преподаването на пластика, развитие на телото, ритъм и неговата импровизация ще бъде в ръцете на балерината Е. С. Лорен.

Ето защо е малко вероятно Димитър Панчев и Николай Ларин да са се „засекли“ на снимачната площадка, макар че според Васил Бакърджиев това се е случило: „Поради вмешателството на продуцентите, най-вече на директора Димитър Панчев, Ларин беше принуден да засили личната драма на героите, което водеше до една сълзлива мелодрама“^[33]. Но пък е много вероятно Димитър Панчев да е бил отстранен от поста „артистически директор“ на филма към края на снимачния период. Знае се, че през ноември 1920 Алберт Давидов, синът на Рубен Давидов – един от основните акционери в „Луна“, бива назначен първоначално за „прокурист на дружеството“, а впоследствие (най-вероятно в началото на 1921) и за негов „административен директор“^[34], измествайки от тази длъжност Димитър Панчев. Дали смяната е извършена поради несправянето на Панчев с работата върху филма? Или е следствие от други по-сериозни (финансови например) причини? Не се знае. Но пък се знае, че Димитър Панчев не присъства на пробната (премиерната) прожекция във Виена!

Проф. Грозев не подминава и онези „основателни въпроси около реализацията на филма“, повдигнати от „догадките дали наистина Гео Милев не е бил канен за режисьор на „Лиляна“? И ако това е било наистина така, защо поетът-модернист, чиито театрални пристрастия са известни, е отказал примамливото предложение?“^[35]. Възможно е Константин Сагаев да се е срещал със своя колега, така, както е контактувал с Иван Вазов във връзка с екранизирането на „Под игото“ (виж сп. „Кино“, брой юли/2021). Възможно е Сагаев да е подхвърлил пред Гео Милев, който по това време издава сп. „Везни“ (1919–1922), че пише сценарий по своята поема „Лиляна“ – както впрочем е започнал и разговорът му с Вазов. Възможно е дори да му е предложил режисурата на филма – Гео Милев наскоро се е завърнал от едногодишно пребиваване в Германия, където се запознава с новостите в тамошното кино, силно повлияно от символизма и експресионизма – близки до сърцето на поета художествени направления. И така, от дума на дума, да е тръгнала мълвата за Гео-Милевото режисьорстване...

Известните и вече изложени данни недвусмислено посочват Димитър Панчев като най-вероятният режисьор на „Лиляна“. Той изготвя „работната книга“ за филма – акт, който всякога се е приемал като задължение на постановчика. Той подбира мястото на снимките – оказало се село Драгалевци. Той най-вероятно селектира и

актьорите – охарактеризиран е като „артистически директор“. Той най-вероятно работи с тях на снимачната площадка, макар там да му помагат и опитният театрален актьор Живко Оджаков – „в разработката на мизансцена“, и „протагонистът“ Светослав Казанджиев, играл вече във филм.

Като се имат предвид административните постове на Димитър Панчев в „Луна“, може да се предположи, че освен режисьор, той е бил и продуцент на филма (в съвременния смисъл на думата). Но като такъв го охарактеризира единствено Васил Бакърджиев – и то десетилетия след премиерата на „Лиляна“.

Местата на снимки

Още през април 1921 сп. „Киносвят“ огласява, че „пиесата с български сюжет „Лиляна“ е „работена в околностите на София“. След близо 30 години Васил Гендов потвърждава локацията – филмът се „снимаше в околностите на София“. Васил Бакърджиев е най-подробен, ала и най-недостоверен в своята иначе сладкодумно разказана история, посредством която той възкресява същинската работа върху филма: „Един слънчев мартенски ден [става дума за 1920] снимачната група се натовари на пет файтона, които затрополяха по прашния неравен път към Драгалевци. Пътуването беше весело. Файтонджиите подвикваха на конете. Петко Чирпанлиев и Ставрда Фратева разправяха анекдоти. Вяра [Вера] Набокова се превиваше от смях. От всички файтони се разнасяха песни. Оперният артист Иван Цачев, който във филма изпълняваше ролята на художник, пееше най-силно от всички [...] Пристигнахме шумно в селото, настанихме се за нощуване в една кръчма. Селяните се оказаха отзивчиви. С много хумор и умение Кюмджиян събра от селото необходимите носии и реквизит. По време на снимките се чувствах уверен в себе си, може би защото бях близо до Ларин. Снимачната работа продължи една седмица“^[36].



КАДРИ ОТ ФИЛМА „ЛИЛЯНА“, ЗАСНЕТИ В ОКОЛНОСТИТЕ НА СОФИЯ

Както става „безпощадно ясно“, по-голямата част от свидетелствата относно „Лиляна“ са мемоарни и противоречиви. Между заснемането на филма и написването на книгата „Случки, спомени и преживелици около нашето кино“, която Васил Бакърджиев завършва в края на 1960-те или началото на 1970-те години, зее времева бездна, с чиито размери би могло да се обяснят някои от споменатите разминавания. Защото период от близо половин век е изпитание за всяка людска памет – в случая тази на Бакърджиев, който „качва“ във файтоните, откарващи снимачния екип до Драгалевци, и Вера Набокова, и Петко Чирпанлиев, за които липсват други сведения да са участвали в „Лиляна“.

Фамилията Набокова фигурира сред имената на актьорите от руския театър-кабаре „Кривия Джими“, ползващ се с „грамадна популярност в Русия“ и ръководен от „известния млад руски поет“ Николай Агнивцев. В края на месец май 1921 трупата, която е „на път за Европа“, се спира „за няколко дни в София“, където представя някои от своите комедии и опери в салона на „Славянска беседа“^[37]. Чирпанлиев най-вероятно се среща с киното, едва след като постъпва в киношколата на „Луна“. Но пък двамата са изпълнители на главните роли – Вера Набокова на женската, а Чирпанлиев на мъжката – в следващия игрален филм на акционерното дружество, озаглавен „Виновна ли е?

Операторът?

Кеворк Куюмджиян е приет за оператор и на „Баронът“ (1917), и на „Деца на Балкана“. Поради това не прозвучава изненадващо, че в

края на 1920 г. сп. „Кинопреглед“ го представя като „технически директор“ на филма „Лиляна“. Той и Жан Парнак биват посочени за оператори на творбата от Светослав Казанджиев – актьора, който през целия снимачен период играе пред обектива на тяхната кинокамера. Кеворк Куюмджиян е този, който според Васил Бакърджиев „с много хумор и умение“ събира из къщите на село Драгалевци „необходимите носии и реквизит“. Също според Бакърджиев арменецът, а не продуцентът Димитър Панчев – както би било редно, отнася заснетата лента за обработка в чужбина: „Куюмджиян замина и бързо се завърна, оставяйки филма в залог поради финансови затруднения. Фирмата не дочака уреждането на сметките и на своя глава представи филма в някакво квартално виенско кино. След злоупотребата Земеделското правителство отпусна на дружеството субсидия, с която Ларин започна снимането на фолклорния игрален филм „Винна ли е?“^[38]. Със сигурност Кеворк Куюмджиян е собственикът на камерата, с която са били заснети по-голямата част от филмите на „Луна“. Което не означава, че той лично е въртял манивелата на киноапарата през цялото време на този процес. Тъкмо обратното – неколцина съвременници уверяват, че Куюмджиян не е владее до съвършенство операторското майсторство – свидетелства, позволяващи да се допусне, че „Лиляна“ най-вероятно е филмиран от сънародника му Жан Парнак, който по това време е щатен оператор на акционерното дружество.



КЕВОРК КУЮМДЖИЯН – ТЕХНИЧЕСКИЯТ ДИРЕКТОР НА ФИЛМА „ЛИЛЯНА“

Затова пък повече от минимална е вероятността по време на „спешната намеса“, осъществена (хипотетично) от режисьора Николай Ларин, неговият оператор Шарл Кенеке да е заснел някоя и друга нова сцена. За подобна деятелност свидетелства не съществуват – нито документални, нито журналистически. Макар Васил Гендов да твърди, че за оператор на „Лиляна“ е бил поканен „австриецът Кенеке, който е бил ангажиран за редовен оператор при дружеството“^[439]. С вмешателството на бежанеца Васил Бакърджиев обяснява и скиталчествата на „Лиляна“ из Европа. „Враг на всякакво занаятчийство – пише той, – операторът Кенеке предложи обработката на филма да стане в чужбина. Кююмджиян замина с негативите за Виена [...] Не след дълго узнахме за състоялата се на 1 април 1921 г. премиера на филма „Лиляна“ в някакво квартално виенско кино“^[440].

Днес е невъзможно да се каже категорично дали крайният резултат от тази светлописна дейност е бил сполучлив или не. Филмът не е съхранен до наши дни, не е прожектиран по родните екрани, което означава, че не е имал шанса да провокира написването на отзиви, рецензии или критично-оценъчни материали. Тъй че липсват конкретни основания, които да позволят охарактеризирането на „Лиляна“ като „явен художествен провал“. Днешният изследовател едва ли би извлякъл обективна информация и от откровено рекламния текст, поместен в сп. „Кинопреглед“ и уверяващ, че „ако се съди по готовите вече части, този филм не отстъпва по техническата изработка от чуждите“.

Нерадата екранна участ на „Лиляна“

„Интересно е обстоятелството, че този филм не се появи на български екран и впоследствие не се узна нищо за неговата съдба“ – диви се Васил Гендов^[441]. И с право. „Лиляна“ не оставя никаква следа, която би позволила проследяването на неговия екранен път, като по този начин допринася за раждането на поредната загадка в историята на българското игрално кино. Васил Бакърджиев обаче се опитва да обясни ситуацията – както с родни бюджетни проблеми, така и с „международното положение“: „Филмът не можа да се прожектира по нашите екрани. Поради финансови затруднения, Кююмджиян оставил лентата като залог, докато уреди сметките с виенската фирма“^[442].

Версията на Кирил Петров е по-различна. „Филмът излезе за онова време задоволителен – твърди той, – но се прожектира само в някои

кинотеатри в провинцията, а за София и дума не можеше да става, тъй като „Модерен театър“ и кино „Одеон“ отказваха да го прожектират и гледаха на „ЛУНА“ много враждебно. В това време се бяха вече включили като акционери братята Давидови, с една от най-хубавите сгради на ул. Леге, за преустройство в кинотеатър. Архитект Маринов, като акционер, беше изготвил великолепен план, даже с тераса на покрива, за летен кинотеатър. А това беше действително една опасна конкуренция за „Модерен театър“ и кино „Одеон“, защото зданието беше в центъра на столицата“^[43].

Прави впечатление, че нито един от тримата мемоаристи не посочва като причина за „злополучието“ художествените недостатъци на „Лиляна“. Единствен Васил Бакърджиев, въпреки пристрастията си, подхвърля: „За Ларин този филм не беше успех“^[44], като обвинява за това „вмешателството на продуцентите“, превърнало творбата в „една сълзлива мелодрама“. Макар и направено с половин уста, това признание за слабостите на творбата, обяснява, макар и индиректно, нерадата ѝ екранна съдба.

Още по-негативна е гледната точка на в. „Развигор“, изложена чак в края на септември 1922 от автора на подробния и критичен преглед, проследяващ дотогавашното развитие на родното кино, озаглавен „Кинематографа у нас“: „След крайно несполучливия опит с „Лиляна“, филм с български сюжет, изработен в София от един дилетант–фотограф, разхождан с покойния министър Димитров в Виена и Прага, гдето лошите езици говорят, че вместо да ни служи за пропаганда, филмът е бил порядъчно освиркан и след това прибран за вечен покой в София, Акц. д-во „Луна“ се зае с специализацията на фотографически снимки на президента [Александър Стамболийски]“^[45].

Кинематографа у насъ,

У насъ, въ България не е направено почти нищо въ това направление. Слѣдъ нѣколкото сл. би опити, които се направиха прѣди години и съ сниманieto на разни актюелни работи, манифестации, събори, погребения — отъ ателиетата на „Модеренъ театръ“ и на „Одеонъ“, които, впрочемъ, отдавна сж вече фактически закрити, въ 1919 г. се оказва въ столицата Акц. д-во „Луна“, което, между другитѣ си многоброни задачи, бѣше си поставило за цѣль, може би доста прѣтенциозно, и да произвежда филми. И дѣйствително произведе, доста изобилно, нѣколко журнали, които, кой знае защо, прѣдстави съ голѣмъ шумъ, винаги прѣдъ правителството, а почти никога прѣдъ обществото. Слѣдъ крайно несполучливия опитъ съ „Лиляна“, филмъ съ български сюжетъ, изработенъ въ София отъ единъ дилетантъ — фотографъ, разхожданъ съ покойния министръ Димитровъ, въ Виена и Прага, гдѣто лошитѣ езици, говорятъ, че вмѣсто да ѝ служи за пропаганда, филмътъ е билъ порядъчно освирканъ и слѣдъ това прибранъ за вѣченъ покой въ София, Акц. д-во „Луна“ се зае съ специализацията на фотографически снимки на президента: министръ Стамболийски анъ фасъ, Стамболийски въ профилъ, пакъ Стамболийски въ грѣбъ — това, което виждаме, въ послѣдно врѣме, отъ дѣйността на „Луна“.

КРИТИЧНИТЕ СЛОВА, ПОСВЕТЕНИ НА „ЛИЛЯНА“ ВЪВ В. „РАЗВИГОР“ (1922)

Показателен също така е и фактът, че заглавието „Лиляна“ изобщо не се споменава в двата най-пълни обзора на нашето игрално кино, публикувани в периода до началото на Втората световна война – рубриката „Вие питате – ние отговаряме“ на сп. „Екран“ от 1936^[46] и историческото изследване на Стефан Гендов във в. „Народен театър“ от 1943^[47].

Последната (засега) загадка, свързана с „Лиляна“, подхвърля Васил Бакърджиев, споменавайки в своята филмография абсолютно неизвестен дотогава факт – филмът е имал „музикална илюстрация“, дело на „маестро Иван Попов“^[48]. Тази информация е изключително интересна, ала трудна за коментиране, след като вече нееднократно бе подчертано, че „Лиляна“ не вижда български екран. Затова пак влиза и остава в историята на нашето кино като един от първите

игрални филми, показани извън България. За изключителността на виенското събитие говори фактът, че на него присъства лично българският министър на вътрешните работи, посланикът ни в Австро-Унгария, дипломати, журналисти...

Поради недостатъчно изяснени и до днес причини филмът „Лиляна“ не е прожектиран върху екраните у нас, а впоследствие (през годините) бива безвъзвратно изгубен по друмищата на неумолимото време. Но дори основанието за това да са били неговите художествени недостатъци, произведението остава като характерно и ярко явление в историята на родното кино. Защото посредством тази творба, макар и лишена от социална вглъбеност, игралният ни филм за първи път се опитва да пресъздаде реалистично българския селски живот, да отрази частица от тогавашната действителност.

„ВИНОВНА ЛИ Е?“

За разлика от „Лиляна“, чието прохождение бива обвито в гъста информационна мъгла, началото на „Виновна ли е?“, втория български игрален филм, работен през 1921, е ясно, безоблачно и дори обещаващо. „Кино-фабриката на Акционерно Д-во „Луна“ започва тези дни постановката на един грандиозен филм – оптимистично оповестява на 16.IX.1921 софийският в. „Мир“, след което учтиво приканва кандидатите за целулоидна слава: Поради това, умоляват се артистите и артистките, които желаят да вземат участие в снимките, да се явят в кантората на Акц. Д-во „Луна“, ул. Солун 34, от 10–12 часа преди пладне с по една своя фотография^[49]. Същият всекидневник повтаря същите две изречения в следващия си брой, поставяйки ги обаче в края на текст, оформен като рекламno каре, огласяващо предстоящото откриване на „кино-школа“ („кино-студия“), чието ръководство е поверено на „известния кино-режисьор Н. Ларин“^[50]. По същото време в два поредни броя на „Театрален преглед“, „седмично списание за театър и изкуство“, излизащо „всеки четвъртък“ в София и редактирано от руския емигрант Евгений Илин, се появява подобно каре, в което пък се казва: „В най-близко бъдеще нашето дружество организира отдел за произвеждане на патриотични кино-картини, за която цел са поканени да сътрудничат известния руски кино-режисьор Н. П. ЛАРИН и оператор-лаборанта инженер КЕНЕКЕ [...] Готви се за постановка един сензационен филм от българския живот, който ще бъде поставен в новото кино-ателие“^[51].



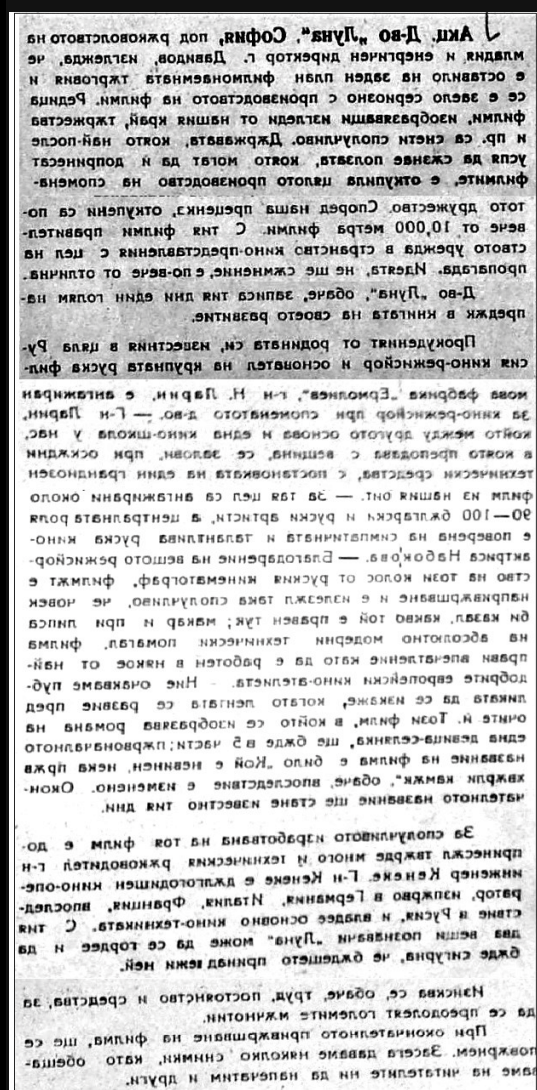
РЕКЛАМНОТО КАРЕ В „ТЕАТРАЛЕН ПРЕГЛЕД“

Очевидно е, че управата на „Луна“ се опитва да привлече бъдещите курсисти не само с уверения за полезни школки занимания, но и с обещанието за „снимане кино-филми с задължителното участие на всички учащи се“.

След един месец излиза поредният брой (№ 27) на сп. „Кинопреглед“, отредил голяма част от рубриката си „Из нашата област“ (предлагаща само материали, отразяващи киноживота у нас) на Акционерно дружество „Луна“ (София), което „под ръководството на младия и енергичен директор г. Давидов, изглежда, че е оставило на заден план филмонаемната търговия и се е заело сериозно с производството на филми“. „Д-во „Луна“, обаче, записа тия дни един голям напредък в книгата на своето развитие – навлиза в същината на разглежданата тема анонимният автор. – Прокуденият от родината си, известния в цяла Русия кино-режисьор и основател на крупната руска филмова фабрика „Ермолиев“, г-н Н. Ларин, е ангажиран за кино-режисьор при споменатото д-во. Г-н Ларин, който между другото основа и една кино-школа у нас, в която преподава с вещина, се залови, при оскъдни технически средства, с постановката на един грандиозен филм из нашия бит. За тая цел са ангажирани около 90–100 български и руски артисти, а централната роля е поверена на симпатичната и талантлива руска кино-актриса Набокова. Благодарение на вещото режисьорство на този колос от руския кинематограф, филмът е на привършване и е излезъл така сполучливо, че човек би казал, какво той е правен тук; макар и при липса на абсолютно модерни технически

помагала, филмът прави впечатление като да е работен в някое от най-добрите европейски кино-ателиета. Ние очакваме публиката да се изкаже, когато лентата се развие пред очите ѝ. Този филм, в който се изобразява романа на една девица-селянка, ще бъде в 5 части; първоначалното название на филма е било „Кой е невинен, нека пръв хвърли камък“, обаче впоследствие е изменено. Окончателното название ще стане известно тия дни.

За сполучливото изработване на този филм е допринесъл твърде много и техническият ръководител г-н инженер Кенеке [...] С тия два вещи познавачи „Луна“ може да се гордее и да бъде сигурна, че бъдещето принадлежи ней. Изисква се, обаче, труд, постоянство и средства, за да се преодолеят големите мъчности. При окончателното привършване на филма, ще се повърнем. Засега даваме няколко снимки, като обещаваме на читателите ни да напечатим и други“^[52].



ИНФОРМАЦИЯТА В СП. „КИНОПРЕГЛЕД“ (1921)

И наистина, страниците 5, 7 и 8 предлагат три фотографии, под всяка от които е поставен еднотипен надпис: „Сцена из новия бълг. филм на Акц. Д-во „Луна“.

В следващия си брой „Кинопреглед“ отново предлага актуална информация, отнасяща се за филма с все още неустановеното наименование. Неин автор е Алберт Давидов, който чрез своя текст красноречиво се разкрива не само като млад и енергичен административен директор на „Луна“, но и като майстор на ласкателната реч. Обектът на неговото „похвално слово“ бива посочен още в заглавието на статията, ширнала се върху по-голямата част от трета страница – „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: „човек извънредно деятелен и енергичен, притежаващ желязна воля“; българският политик, „схванал пръв грамадното значение на кинематографа, като носител на култура, като единствен паметник на известни събития и като единствено средство за мирна вътрешна и външна пропаганда“; държавникът, положил „неимоверни усилия, за да въздигне и закрепи националната филмова индустрия в България“; благотелят, комуто „единствената у нас филмова къща – Акционерно д-во „Луна“ дължи „сегашното си завидно положение в техническо отношение“; бащата на инициативата да се поканят „специалисти режисьор и оператор от странство, които въздигнаха филмопроизводителното дяло у нас на нужната висота“, създавайки хроникални и документални „филми с прекрасна фотография, даващи една идеално ясна и чиста прожекция“; Алберт Давидов продължава: „Но Г-н Министър Омарчевски не се задоволи само с това. У него се породил идеята да покаже пред чуждия свят нравите и бита на българина, благородството му и неговата блага душа. За да достигне това, той натовари поменатата филмова къща, Акц. д-во „Луна“, да постави на филм една пиеса с национален сюжет. На 8 м. м. [8 октомври] се започна снимането на първия сериозен български филм. Г-н Ст. Омарчевски със жив интерес следи хода на работата по постановката на пиесата. Скоро любителите на киното ще имат възможност сами да се убедят, че усилията на г. Министра Омарчевски са се увенчали с пълен успех. Надяваме се също, че хубавите произведения на младата българска филмова индустрия ще намерят много скоро най-добър прием във всички европейски

кинематографи, та по такъв начин да спомогнат, щото културна Европа да опознае и оправдае България. На г-н Министър Омарчевски, скромния труженик и патриот, нека цяла България поднесе своите адмирации“^[53].

КИНО-ПРЕГЛЕД
ОРГАН НА СЪЮЗА НА БЪЛГАРСКИТЕ ФИЛМОДЪВЦИ

МИНИСТРА НА НАРОДНОТО ПРОСВЕЩЕНИЕ
Г-Н СТ. ОМАРЧЕВСКИ
ФИЛМОВА ИНДУСТРИЯ У НАС

Схванал пръв грамадното значение на кинематографа, като носител на култура, като единствен паметник на известни събития и като единствено средство за мирна вътрешна и външна пропаганда, Министра на Народното Просвещение г. Ст. Омарчевски сче за свой свещен дълг да си послужи с него за защита на правата българска кауза.

Човек извънредно деятелен и енергичен, притежаващ железна воля, Господин Омарчевски положи неимоверни усилия, за да въздигне и закрепи националната филмова индустрия в България.

Единствената у нас филмова къща — Акционерно д-во „Луна“ — само на него дължи сегашното си задоволително положение в техническо отношение.

По инициативата на г. Омарчевски, Акционерното д-во „Луна“ покани специалисти режисьор и оператор от странство, които въздигнаха филмопроизводителното дъло у нас на нужната висота.

Създадох се филми с прекрасна фотография, даващи една идеално ясна и чиста проекция.

Но Г-н Министър Омарчевски не се задоволи само с това. У него се породиха идеята да покаже пред чуждия свят нравите и бита на българина, благородството му и неговата блага душа.

За да достигне това, той натовъри поменатата филмова къща, Акц. д-во „Луна“, да постави на филм една пиеса с национален сюжет.

На 8 м. м. се започна снимането на първия сериозен български филм.

Г-н Ст. Омарчевски със жив интерес следи хода на работата по постановката на пиесата.

Скоро любителите на киното ще имат възможност сами да се убедят, че усилията на г. Министър Омарчевски са се увенчали с пълнен успех.

Надяваме се също, че хубавите произведения на младата българска филмова индустрия ще намерят много скоро най-добър прием във всички европейски кинематографи, та по такъв начин да спомогнат, щото културна Европа да опознае и оправдае България.

На г-н Министър Омарчевски, скромния труженик и патриот, нека цяла България поднесе своите адмирации.

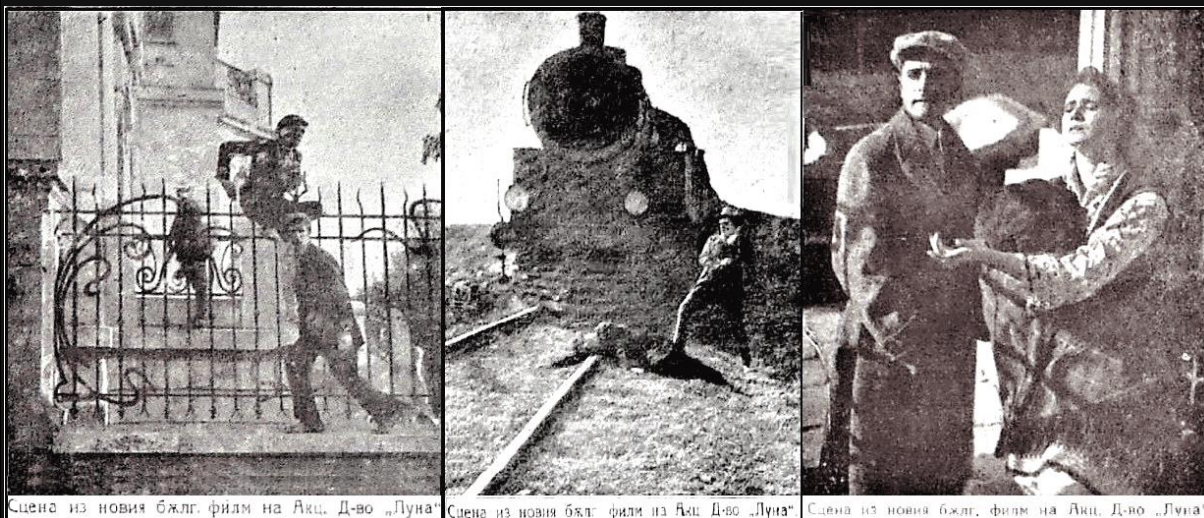
ПОХВАЛНОТО СЛОВО НА АЛБЕРТ ДАВИДОВ В СП. „КИНОПРЕГЛЕД“ (1921)

От написаното в сп. „Кинопреглед“ става ясно, че „идеята“ за направата на „първия сериозен български филм“ („злополучието“ с „Лиляна“ очевидно вече е забравено) принадлежи на министър Стоян Омарчевски. Снимките са започнали на 8 октомври 1921, а „първоначалното название на филма е било „Кой е невинен, нека пръв хвърли камък“... Проблемът със заглавието намира своето крайно решение през първата половина на ноември, когато се появява брой

№ 29 на „Кинопреглед“, който съобщава: „ВИНОВНА ЛИ Е ТЯ? е окончателното наименуване на новия български филм, продукция на Акц. д-во „Луна“, София. Поместваме тук някои сцени от въпросния филм. От този филм остават още няколко сцени да се снимат, за да бъде готов. При привършването ще се повърнем обширно“^[54].

И този път изданието представя две фотографии, на които могат да се видят актьорите Вера Набокова и Петко Чирпанлиев, отпечатани на с. 11 и придружени от общ надпис – „Сцени из българския филм „Виновна ли е?“. Продукция на Акц. Д-во „Луна“, София“. „Фотосесията“ продължава и в брой № 30, като този път със снимки от филма са аранжирани двете корици на списанието – лицевата с една, озаглавена „Из българския филм „Виновна ли е?“. Режисьор: Н. Ларин“, а задната – с две („Сцени из българския филм „Виновна ли е?“. Режисьор: Н. Ларин“).

Вероятно през декември излиза последният брой на сп. „Кинопреглед“ за 1921 година, който известява, че „поради неблагоприятното време, снимките на българския филм „Виновна ли е?“ са преустановени“^[55].



КАДРИ ОТ ФИЛМА „ВИНОВНА ЛИ Е?“

На снимачната площадка

Малкото, известно за снимачния период на „Виновна ли е?“, се знае благодарение на Васил Бакърджиев, който в мемоарите си твърди, че дни преди това Николай Ларин му възлага „асистентската работа“, след като му обяснява „основния замисъл на сюжета, характера на отделните роли“^[56]. За „асистент-режисьор“ на продукцията българинът се посочва и във филмографията на собственото си творчество^[57].

„През време на снимките проявих небивал ентусиазъм – спомня си след години Васил Бакърджиев. – Сърцето ми пламтеше с неугасващ огън. Както всички младоци на възрастна възраст мисълта ми летеше към някакво въображаемо бъдеще“^[58].



„УЛИЧНИТЕ СНИМКИ“ ЗА „ВИНОВНА ЛИ Е?“

„Уличните снимки потръгнаха мудно – продължава своя увлекателен разказ Бакърджиев. – Набокова започна да нервничи. Никой не можеше да обясни нейното състояние. Понякога хапеше ноктите си, избиваше я на плач. Трябваше да отмятам в сценария по няколко пъти една и съща сцена. Държането на Набокова довеждаше Кенеке до лудост. С чувство на отговорност Ларин се опитваше да разсейва лошото настроение. Отношенията се изостриха. Сцените се повтаряха. Извъртяната филмова лента се превръщаше в брак. С мъка заснехме половината филм. На пробна прожекция пред дирекционния съвет Ларин каза:

– Не съм доволен. Можеше да се постигне повече.

Куюмджиян се усмихна:

– Човек винаги иска нещо повече и всякога постига нещо по-малко“^[59].

Актьорите

„Главните роли бяха възложени на руската красавица Вяра Набокова и двамата ученици от студията Петко Чирпанлиев и Йордан Караферманов – уверява Васил Бакърджиев. – В епизодичните роли

участвуваха Иван Руев, Георги Иванов, Николай Колицов и Мери Станинова-Стендич [тогавашната приятелка на Бакърджиев]^[60]. В сред изпълнителите са още Йонко/Йохан Розенблат (Йохан Розев) и самият Васил Бакърджиев. Всички изброени са курсисти от школата на „Луна“ – Ларин, за които чиракуването по време на снимането на филма се оказва отлична възможност да се докоснат до реалното кинопроизводство. Някои от тях (едва ли случайно) впоследствие продължават професионалното си служение на Десетата муза.



Н. НАБОВА
(известна драматическа и кино-артистка).

Вера Набокова

Звездата на филма, Вера Набокова, е руска актриса, белоемигрантка в България, където преподава в „кино-артистическия“ отдел на филмовата школа при „Луна“^[61]. По време на престоя си в София бива ангажирана (заедно със сънародничките си А. Комисаржевска и балерината Ек. Лорен) от театър „Ренесанс“ (1919–1922), където на 19.X.1921 превъплъщава ролята на Трилби (млада и красива ирландка, която позира като модел на парижки художници) – главната героиня на едноименната драма в 5 действия от „известния у нас руски актьор Григорий Григориевич Ге“^[62], адаптирал за сцената романа „Trilby“ (1894) на френско-британския художник-илюстратор и писател Жорж дьо Морие (1834–1896).

Макар и да бива охарактеризиран като „авиатор в Божурище“^[63], Петко Атанасов Чирпанлиев (1890–1952) се отдава на седмото изкуство.

Роден в с. Шипка, Казанлъшко, той (според Васил Гендов) „за първи път се появява с образуването на дружество „Луна филм“ като ръководител на разни късометражни филми до появяването на режисьора Николай Ларин, когато започва де се проявява и като артист“^[64]. Благодарение на това, че е курсист в школата на руснака, Чирпанлиев участва и в четирите игрални филма, заснети от „Луна“: „Лиляна“, „Виновна ли е?“, „Под старото небе“ (1922) и „Момина скала“ (1923).



ПРЕЗ ПЪРВАТА ПОЛОВИНА НА НОЕМВРИ 1921 ФИЛМЪТ СЕ СДОБИВА С ОКОНЧАТЕЛНОТО СИ ЗАГЛАВИЕ

Екот чак до Англия

Индиректно доказателство както за сериозните международни контакти на „Луна“, така и за нейните продуцентски амбиции е фактът, че кратък текст, популяризиращ дейността на фирмата и предлагащ макар и скромна информация относно филма „Виновна ли е?“, се появява дори в седмичното лондонско издание „Биоскоп“ (The Bioscope), регистрирано като вестник, ала изглеждащо като списание. „Филмовата компания „Луна“ от София – съобщава на 1.XII.1921 този флагман на британската киноиндустрия (The Journal of the British Cinematograph Industry) – започна производствени дейности в значителни мащаби под патронажа на правителството, което гарантира изкупуването на копия от цялата продукция на фирмата за разпространение като пропаганда в чужбина. Снимките, които предстои да бъдат осъществени, ще имат за цел да покажат обаянието на българския живот и прелестите на тамошните пейзажи.

За режисьор на тези продукции компанията е ангажирала г-н Н. Ларин, основател на добре познатия руски филмов концерн „Ермолиев“. Освен че отвори училище за киноизкуство, г-н Ларин вече си е осигурил услугите на близо 100 български и руски артисти. Първият му филм ще разказва в пет филмови части историята на младо българско селско момиче – главната героиня, чиято роля е поверена на мадам Набокова“^[65].



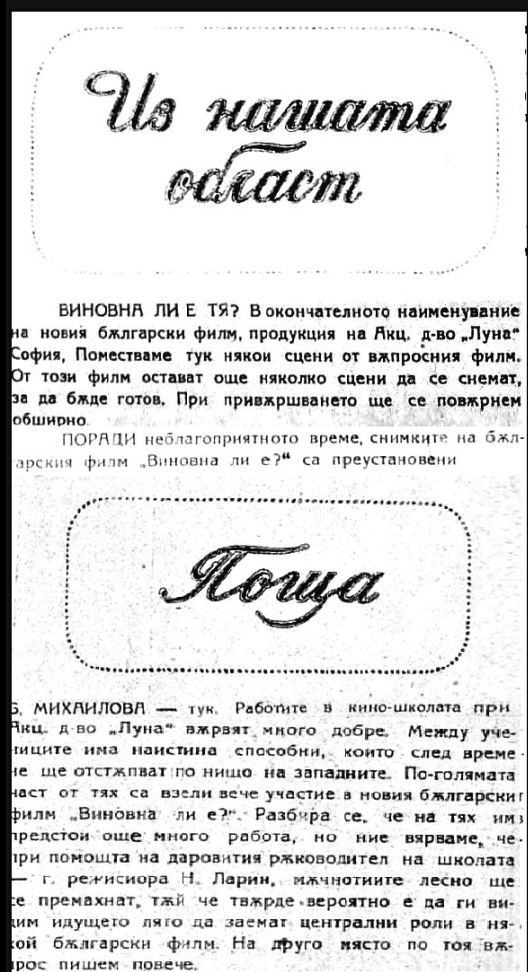
ИЗВЕСТИЕТО В ЛОНДОНСКИЯ „БИОСКОП“

Заглавието „Виновна ли е?“ се мярва и във втория за 1922 брой на „Кинопреглед“ (№ 33). Поводът е писмо, изпратено до редакцията от читателката Б. Михайлова от София, на което списанието отговаря така: „Работите в кино-школата при Акц. д-во „Луна“ вървят много добре. Между учениците има наистина способни, които след време не ще отстъпват по нищо на западните. По-голямата част от тях са взели вече участие в новия български филм „Виновна ли е?“. Разбира се, че на тях им предстои още много работа, но ние вярваме, че при помощта на даровития ръководител на школата – г. режисиора Н. Ларин, мъчнотиите лесно ще се премахнат, тъй че твърде вероятно е да ги видим идущото лято да заемат централни роли в някой български филм. На друго място по тоя въпрос пишем повече“^[66].

Една искрица угасва

Така Васил Бакърджиев озаглавява една от главите на мемоарите си, в която лаконично маркира края на начинанието „Виновна ли е?“: „През един от следващите дни файтоните чакаха пред дирекцията. Слънцето се усмихваше весело. Времето беше подходящо за снимки. Дълго чакахме Набокова, за да тръгнем за Бояна. Ларин се разгневи и

ме изпрати до хотела да я повикам. Хотелиерът ме погледна учуден. Преди един час Набокова отпътувала с експреса за чужбина. Внезапното ѝ заминаване стана причина за провалянето на филма. Аз се почувствувах увиснал във въздуха. Една искрица от надежда угасна в душата ми. Ларин посрещна новината покрусен“^[67].



ВЪПРЕКИ ЧЕ СНИМКИТЕ БИВАТ ПРЕУСТАНОВЕНИ, ЗА КОЕТО СП. „КИНОПРЕГЛЕД“ ИЗВЕЩАВА ПРЕЗ ДЕКЕМВРИ 1921, „ВИНОВНА ЛИ Е?“ ОСТАВА „НОВИЯ БЪЛГАРСКИ ФИЛМ“ И ПРЕЗ 1922 ГОДИНА

Васил Гендов нанася няколко щриха, които допълват информацията на Бакърджиев за края на „Виновна ли е?“: „Тази продукция на „Луна филм“ започва доста шумно, но точно преди края си прекъсва снимките и остава така, без да се довърши. По-късно се узнава, че разклатеното материално положение на „Луна филм“ е станало причина за прекъсване на продукцията, за която са били хвърлени вече доста много средства. Главно обаче за прекъсването на филма е обстоятелството, че героинята на филма Набокова, като вижда разклатеното положение на „Луна филм“ и като се е опасявала, че

няма да получи обещания хонорар, внезапно напуска България и по този начин осуетява завършването на филма“^[68].

Режисьорът Н. П. Ларин

Николай Поликарпович Бугаенко-Ларин (21.IX.1888–12.XI.1944) е руски киноактьор (един от първите), сценарист, кинорежисьор. Като постановчик дебютира през 1913 (съвместно с А. Н. Уралски) с историческата картина „Тривековното царстване на Романови“ („Трехсотлетие царствования Дома Романовых, 1613–1913“) на кинокъщата „А. Дранков, А. Талдыкин и Ко“. Завежда постановъчната част в новооснованото от Г. И. Либкен в Ярославъл дружество „Волга“, чиято първа продукция е режисираната от Ларин „сензационна драма“, озаглавена първоначално „Дъщерята на търговеца Башкиров“ („Дочь купца Башкирова“, 1913), но показвана под титулите „Драма на Волга“ или „Дъщерята на търговеца“. За фирмата „Художественные фильмы И. Н. Ермольев, Москва“ режисира самостоятелно „Във водовъртежа на Москва“ („В омуте Москвы“, 1914), чийто негатив бива продаден на „Братя Патé“ за 12 000 рубли, а заедно с А. В. Гурев осъществяват драмата „Лудостта на пиянството“ („Безумие пьянства“) – „нравоучителен филм за вредата от алкохолизма“. В Ялта, където се премества голяма част от руската киноиндустрия, спасявайки се от „мероприятията“ на съветската власт и ужасите на Гражданската война, поставя „Шарабан“ (1919). В края на годината започва „масовата емиграция на киноработниците“^[69].

Сред бегълците ще да е бил и Ларин, който пристига в България – най-вероятно през 1921, установявайки се първоначално във Варна (според Александър Грозев^[70]), а след това в столицата. „Аз живея в София вече три месеца – признава самият той – и изнесох впечатления, че в България по настоящем свободно би могло да процъфтява производство на кинокартини. За това тук има всички данни: мъчно е да се намери другаде такава природа, както тук. Около София има местности, които смело могат да конкурират с Швейцария, т. е. тук могат да се направят снимки, които да съперничат с европейските снимки [...] Историята на България представлява от само себе си неизчерпаем кладенец за най-богати сюжети“^[71].

Тези идеи на белоемигранта впечатляват навярно ръководителите на „Луна“ и той бива „поканен“ за „главен режисьор и ръководител на отдела за производство на кинокартини“ към дружеството, което тъкмо

по това време разширява дейността на своята „кино-фабрика“, проектирайки „постройката на специално ателие за снимки, лаборатория и пр.“^[72]. За да подготви кадри за това „дело“, Ларин основава филмова школа („кино-студия“) при „Луна“, „удобрена от Министерството на Народното просвещение с заповед № 3710 от 2.IX.921 г.“, в която преподава, асистиран от свои сънародници^[73]. Лекциите му биват записани и издадени от Иван Касабов, „завършил кино-артистическия отдел“ на школата и участвал през периода 1922–1930 в пет български игрални филма^[74].

Операторът инж. Шарл В. Кенеке

„За сполучливото изработване на този филм е допринесъл твърде много и техническия ръководител г-н инженер Кенеке – уверява сп. „Кинопреглед“ през втората половина на октомври 1921. – Г-н Кенеке е дългогодишен кино-оператор, изпърво в Германия, Италия, Франция, впоследствие в Русия, и владее основно кино-техниката“^[75].



СП. „КИНОПРЕГЛЕД“ АРАНЖИРА ЛИЦЕВАТА СИ КОРИЦА С КАДЪР ОТ ФИЛМА

Шарл В. Кенеке (Къонеке/Кенике) е австриец (според Васил Гендов), французин (според Александър Грозев^[76]), „оператор на „Пате Фрер“ за Русия“ (Александър Грозев^[77]), „най-добрият руски кино-специалист“.

Кинооператор и лабораторен експерт („инженер“), „враг на всякакво занаятчийство“, той е дясната ръка на режисьора Николай Ларин в България – не е изключено двамата да са пристигнали заедно в страната. Завежда „кино-техническият отдел“ на филмовата школа при „Луна“, чиито практически занятия (според Васил Бакърджиев) се водят от Жан Парнак. За „Луна“ Кенеке заснема още два игрални филма – „Под старото небе“ (асистиран от Куюмджиян и Жан Парнак) и „Момина скала“ (асистиран от Симеон Симеонов). Негов помощник по време на работата върху „Виновна ли е?“ (според Васил Гендов) е Жак Х. Леви – лаборант и асистент-оператор на „Луна“, която през 1923 фалира.

Наместо послеслов

Филмът „Виновна ли е?“ също не стига до български екран. Затова и заглавието му не бива споменато нито през 1922 в прегледа на в. „Развигор“, нито през 1943 от Стефан Гендов във в. „Народен театър“. Но пък неговият титул фигурира, макар самият „продукт“ да е квалифициран като „недовършен“, в списъка на сп. „Екран“ от 1936. „Виновна ли е?“ не се реализира като материален социо-културен факт, но работата върху него се превръща в такъв. В крайна сметка се оказва, че единственият игрален филм, сниман, завършен и прожектиран през 1921, е „Дяволът в София“ на Васил Гендов, подробности за който може да се прочетат в рубриката „Киното и градът“ на сайта „Обаче“^[78].

Съдбите на двата игрални филма, „Лиляна“ и „Виновна ли е?“, се преплитат, но не са идентични – краят на втория не бива увенчан дори с премиера в „някакво квартално виенско кино“...

^[1] Кинематографически преглед, г. I, № 5, 1920, с. 4.

^[2] Лиляна. Кинематографически преглед, г. I, № 6, 1920, с. 6.

^[3] Кино вести. Кинематографически преглед, г. I, № 10, 1921, с. 6.

^[4] Из нашата област. Кинематографически преглед, г. I, № 17, 1921, с. 4.

^[15] Кинематографа у нас. „Лиляна“ в Виена. Киносвят, г. I, № 1, 1921, с. 9.

^[16] Гендов, Васил. Трънливият път на българския филм 1910-1940. Мемоари. София, БНФ-Фабер, 2016, с. 141.

^[17] Пак там.

^[18] Петров, Кирил. Принос към историята на българската кинематография. София, 14.XI.1952. Портфейл БНФ, с. 1.

^[19] Грозев, Васил. Писмо до Държавния киноархив, София, 8.III.1961. Портфейл БНФ, с. 1.

^[10] Перфанов, Кирил Петров. Принос към историята на българската кинематография. София, 14.XI.1952, Портфейл БНФ, с. 2.

^[11] Гендов, Васил. Трънливият път на българския филм 1910-1940. Мемоари. София, БНФ-Фабер, 2016, с. 141.

^[12] Кърджилев, Петър. Целулоидният барон. Медиа свят, февруари 2006, с. 38-40.

^[13] Български кинофилм на дружество „Мари“. Мир, г. XXIII, № 5067, 28.I.1917; Български филм. – Заря, г. III, № 984, 5.III.1917; Кинематографически представления в Бабадаг. Добруджа (Бабадаг), г. I, № 74, 14.XII.1917, с. 4.

^[14] Кино вести. Нов Директор. Кинематографически преглед, г. I, № 7, 1920, с. 6.

^[15] Гендов, Васил. Трънливият път на българския филм 1910-1940. Мемоари. София, БНФ-Фабер, 2016, с. 141.

^[16] Хроника. Комедия, г. I, № 19, 25.XII.1920, с. 7.

^[17] Перфанов, Кирил Петров. Принос към историята на българската кинематография. София, 14.XI.1952, Портфейл БНФ, с. 2.

^[18] Гендов, Васил. Трънливият път на българския филм 1910-1940. Мемоари. София, БНФ-Фабер, 2016, с. 141.

^[19] Пак там.

^[20] Грозев, Васил. Писмо до Държавния киноархив. София, 8.III.1961. Портфейл БНФ, с. 2.

- ^[21] Перфанов, Кирил Петров. Принос към историята на българската кинематография. София, 14.XI.1952, Портфейл БНФ, с. 2.
- ^[22] Кинематографа у нас. Ангажиран артист. Киносвят, г. I, № 1, 1921, с. 9.
- ^[23] Кинематографа у нас. Редакцията на „Кино Свят“. Киносвят, г. I, № 1, 1921, с. 9.
- ^[24] Гендов, Васил. Трънливият път на българския филм 1910-1940. Мемоари. София, БНФ-Фабер, 2016, с. 91.
- ^[25] Пак там, с. 92.
- ^[26] Бакърджиев, Васил. Васил Бакърджиев. Филмография. Кино и време, № 4, 1973, с. 123
- ^[27] Грозев, Александър. Киното в България. Част I (1897-1956). София, Фабер, 2011, с. 110, 112, 295
- ^[28] Пак там, с. 295.
- ^[29] Бакърджиев, Васил. Случки, спомени и преживелици около нашето кино. Портфейл БНФ – 693а/86 П (Мемоари, I част), с. 32-33.
- ^[30] Театрален преглед, г. I, № 13, 17.IX.1921, вътрешната част на лицевата корица; № 14, 24.IX.1921, с. 13.
- ^[31] Ларин, Н. П. Кинематографически перспективи в България. Театрален преглед, г. I, № 13, 17.IX.1921, с. 9.
- ^[32] Бакърджиев, Васил. Киноизкуството е било смисъл на целия ми живот (откъси от неиздадената мемоарна книга). Кино и време, № 4, 1973, с. 99.
- ^[33] Бакърджиев, Васил. Киноизкуството е било смисъл на целия ми живот (откъси от неиздадената мемоарна книга). Кино и време, № 4, 1973, с. 99.
- ^[34] Кинематографа у нас. Д-во „Луна“. – Киносвят, г. I, № 2, 1921, с. 5.
- ^[35] Грозев, Александър. Киното в България. Част I (1897-1956). София, Фабер, 2011, с. 112.
- ^[36] Пак там.
- ^[37] Хроника. Театрален преглед, г. I, № 3, 19.V.1921, с. 6.

^[38] Бакърджиев, Васил. Случки, спомени и преживелици около нашето кино. Портфейл БНФ – 693а/86 П (Мемоари, I част), с. 38.

^[39] Гендов, Васил. Трънливият път на българския филм 1910-1940. Мемоари. София, БНФ-Фабер, 2016, с. 141.

^[40] Бакърджиев, Васил. Киноизкуството е било смисъл на целия ми живот (откъси от неиздадената мемоарна книга). Кино и време, № 4, 1973, с. 99

^[41] Гендов, Васил. Трънливият път на българския филм 1910-1940. Мемоари. София, БНФ-Фабер, 2016, с. 142.

^[42] Бакърджиев, Васил. Киноизкуството е било смисъл на целия ми живот (откъси от неиздадената мемоарна книга). Кино и време, № 4, 1973, с. 99.

^[43] Перфанов, Кирил Петров. Принос към историята на българската кинематография. София, 14.XI.1952, Портфейл БНФ, с. 2.

^[44] Бакърджиев, Васил. Киноизкуството е било смисъл на целия ми живот (откъси от неиздадената мемоарна книга). Кино и време, № 4, 1973, с. 99.

^[45] С. Я. Кинематографа у нас. Развигор, г. II, № 85, 30.IX.1922, с. 2.

^[46] Вие питате – ние отговаряме. Екран, г. I, 1936, № 4, с. 2

^[47] Гендов, Стефан. Българският кино-театър и филм. От платнената барака „Гранд-биоскоп” до днешните театрални сгради. Раждането на първия български филм. Народен театър, г. VII, № 126–127, 29.VII.1943, с. 1-4.

^[48] Бакърджиев, Васил. Васил Бакърджиев. Филмография. Кино и време, № 4, 1973, с. 123.

^[49] Новини и съобщения. Мир, г. XXVII, № 6386, 16.IX.1921, с. 2.

^[50] Мир, г. XXVII, № 6387, 17.IX.1921, с. 1.

^[51] Театрален преглед, г. I, № 13, 17.IX.1921, вътрешната част на лицевата корица; № 14, 24.IX.1921, с. 13

^[52] Из нашата област. Кинопреглед, г. II, № 27, 1921, с. 7-8.

- ^[53] Давидов, А. Министра на народното просвещение г-н Ст. Омарчевски и младата филмова индустрия у нас. Кинопреглед, г. II, № 28, 1921, с. 3.
- ^[54] Из нашата област. Кинопреглед, г. II, № 29, 1921, с. 8.
- ^[55] Из нашата област. Кинопреглед, г. II, № 31, 1921, с. 11.
- ^[56] Бакърджиев, Васил. Случки, спомени и преживелици около нашето кино. Портфейл БНФ – 693а/86 П (Мемоари, I част), с. 38.
- ^[57] Бакърджиев, Васил. Васил Бакърджиев. Филмография. Кино и време, № 4, 1973, с. 123.
- ^[58] Бакърджиев, Васил. Случки, спомени и преживелици около нашето кино. Портфейл БНФ – 693а/86 П (Мемоари, I част), с. 38.
- ^[59] Пак там.
- ^[60] Пак там.
- ^[61] Гендов, Васил. Трънливият път на българския филм 1910-1940. Мемоари. София, БНФ–Фабер, 2016, с. 119.
- ^[62] „Трилби“. Нова Комедия, г. II, № 33, 21.X.1921, с. 3.
- ^[63] ЦДА, ф. 177К, оп. 2, а. е. 205, л. 85.
- ^[64] Гендов, Васил. Трънливият път на българския филм 1910-1940. Мемоари. София, БНФ-Фабер, 2016, с. 176.
- ^[65] Foreign News and Notes. Big producing „push“ in Bulgaria. Bulgaria. The Bioscope, Vol. XLIX, № 790, 1.XII.1921, p. 23.
- ^[66] Поща. Кинопреглед, г. II, № 33, 1922, с. 7.
- ^[67] Бакърджиев, Васил. Случки, спомени и преживелици около нашето кино. Портфейл БНФ – 693а/86 П (Мемоари, I част), с. 38-39.
- ^[68] Гендов, Васил. Трънливият път на българския филм 1910-1940. Мемоари. София, БНФ-Фабер, 2016, с. 176.
- ^[69] Летопись российского кино 1863-1929. Москва, Материк, 2004, с. 125, 131, 137, 138, 144, 150, 159, 160, 301, 308.
- ^[70] Грозев, Александър. Киното в България. Част I (1897-1956). София, Фабер, 2011, с. 294.

^[71] Ларин, Н. П. Кинематографически перспективи в България. Театрален преглед, г. I, № 13, 17.IX.1921, с. 9.

^[72] В София. Театрален преглед, г. I, № 13, 17.IX.1921, с. 9; Из нашата област. Кинопреглед, г. II, № 28, 1921, с. 8.

^[73] Из нашата област. Кинематографически преглед, г. I, № 17, 1921, с. 4; В София. Театрален преглед, г. I, № 13, 17.IX.1921, с. 9; Театрален преглед, г. I, № 13, 17.IX.1921, вътрешната част на лицевата корица; № 14, 24.IX.1921, с. 13; Киноман. Кино-школата на г-н Н. П. Ларин. Кинопреглед, г. II, № 33, 1922, с. 2.

^[74] Касабов, Иван. Кинематографическо изкуство и творчество. София, 1928.

^[75] Из нашата област. Кинопреглед, г. II, № 27, 1921, с. 8.

^[76] Грозев, Александър. Киното в България. Част I (1897-1956). София, Фабер, 2011, с. 295.

^[77] Пак там.

^[78] Кърджилев, Петър. „Дяволът в София“ шета преди 100 години (<http://kinoto-gradat.obache.bg/dyavolat-sheta-iz-sofiya-predi-100-godini-petar-kardzhilov-vazstanovyava-istoriyata-na-izgubenata-prez-bombardirovkite-filmova-lenta/>)





УСЛОВНАТА РЕАЛНОСТ НА ТЕРИ ГИЛИЪМ

ДЕЯН СТАТУЛОВ

С настоящия текст съм принуден да поема известен риск – дали няма да поставя творчеството на Гилиъм в ограничените рамки на публикацията, подобно на неговия персонаж Сам Лаури от „Бразилия“, затворен в клаустрофобичното пространство на чиновническата си стая в Министерството на информацията, но това е част от моята условна реалност, която създавам с помощта на текста. Тя е провокирана от творческото въображение на Гилиъм, претворено на екрана, но това е и част от играта на условности, която си разменят творецът и неговият зрител. Този задочен диалог се превръща в нова условна среда, репрезентираща комуникативния процес: творец-зрител.

Тери Гилиъм навлиза в киното с ясен почерк и концепция как трябва да изглежда на екрана това, което иска да представи. Визията има водеща роля за него. Предпоставката е във факта, че той преди всичко е художник и аниматор. В началото на 60-те години, когато живее още в Щатите, Гилиъм работи като карикатурист и аниматор. Тъкмо в това можем да открием корените на неговата склонност към деформацията. В интервю той заявява: „Досега аз все гледах на света с очите на карикатурист. Онова, което правех, беше крайно, чудновато и гротескно“. Характерното в анимациите на Гилиъм е интересът към

ирационалното представяне на героите и ситуациите, в които те попадат. Симптоматичен е неговият анимационен филм „Elephants“ (Слонове) – поредица от странни изображения, лишени от логическа връзка помежду им, подчинени на волността на асоциативното въображение: без да обръща внимание на надпис „Пазете се от слонове“, един мъж е сплескан от падащ слон, главата му попада сред футболисти, които я ритат вместо топка, докато техните глави се отделят и завъртат в пространството, за да придобият формата на мръсни петна, част от реклама за сапун“.



МОНТИ ПАЙТЪН И СВЕЩЕНИЯТ ГРААЛ (1975, РЕЖИСЬОРИ ТЕРИ ДЖОУНС И ТЕРИ ГИЛИЪМ)

През 1969 година Гилиъм влиза в британската комедийна група „Монти Пайтън“, където задачата му е да обединява различните епизоди от сериите на групата с анимационни откъси. В повечето случаи те нямат смислова връзка с предходния или следващ скеч. Интересът на Гилиъм към деформацията на образа продължава не само в анимационните филми, които подготвя за предаванията. Той се включва в скечовите на своите колеги, като играе винаги персонажи с очевидни увреждания – физиологически и психически. По-късно, в игралните пълнометражни филми на „Монти Пайтън“, Гилиъм работи заедно с Тери Джоунс, като му е поверена работата върху образния стил.

Наблягам върху тези факти от биографията на режисьора, защото те са важни за по-нататъшното му развитие. Гилиъм тръгва от карикатурата и продължава да подменя реалността, чрез специфичната условност на екрана, която вижда вече като филмов режисьор, и постепенно разширява кръга от изразни средства. Желанието му да променя чрез деформация видимата реалност се превръща в постоянен подход в неговите филми. Гилиъм вижда един разстроен и объркан свят. Неудовлетворението си от него режисьорът проектира в друго време – назад в миналото или напред в бъдещето. Понякога избира конкретен исторически период, друг път – света на сънищата, на фантазиите или на митовете. Героите му са изградени личности, поставени в ситуации, среда и време, които ги правят да изглеждат неадекватни за околните.



ПРИКЛЮЧЕНИЯТА НА БАРОН МЮНХАУЗЕН (1988, РЕЖИСЬОР ТЕРИ ГИЛИЪМ)

„Реалността непрекъснато ни подтиква към плоскостта на фактите. Но в действителност фантазията няма граници. Нито категории като добър и лош вкус“. Трансформациите на хронотопа във филмовата реалност, сътворена от Гилиъм, са на няколко нива. Неговите персонажи живеят в миналото („Приключенията на Барон Мюнхаузен“), в бъдещето („Бразилия“, „12 маймуни“, „Теорема нула“), в настоящето („Кралят на рибарите“, „Страх и омраза в Лас Вегас“, „Земя на приливите“ или „Човекът, който уби Дон Кихот“), в приказка

(„Джабаруоки“, „Братя Грим“) или пътешестват в различни исторически периоди („Бандити във времето“). Дори когато героите му живеят в настоящето, те правят всичко възможно да напуснат този живот и да се потопят в друга реалност – в тази на съновиденията („Бандити във времето“, „Сделката на доктор Парнасъс“), халюцинациите („Страх и омраза в Лас Вегас“, „Кралят на рибарите“), където за тях светът е по-приемлив. Избраната условна среда е обитавана от реалните персонажи на Гилиъм.

Кинематографичното пространство, в което той ситуира своите идеи, е изградено от повтарящи се елементи, както в драматургичната конструкция на творбите му, така и в тяхното изобразително решение. Режисьорът моделира своята условна реалност върху вече съществуващи филмови схеми. Тяхната деконструкция се превръща в постоянен похват при изграждането на филмите. „Съвременният човек все още изпитва влиянието на всяка широко разпространена митология, която му предлага множество модели за подражание. Въображаеми или не, героите играят важна роля в оформянето на подрастващите в Европа: славни личности от приключенските романи, от войните, от филмите и т.н. И тази митология постоянно се обогатява с напредването на възрастта: човек открива ту един, ту друг примерен модел...“ Гилиъм използва тази способност на зрителя, хваща го за ръка и го повежда в дълбините на своята филмова вселена.



СТРАХ И ОМРАЗА В ЛАС ВЕГАС (1998, РЕЖИСЬОР ТЕРИ ГИЛИЪМ)

На ниво драматургия Гилиъм променя познати модели и мотиви, като ги натоварва с нова смислова доминанта. В „Джабаруоки“, режисьорът-сценарист разчупва класическия приказен мотив, като изменя причинно-следствените връзки, които организират събитията около протагониста. Водеща роля при тяхното изграждане има пародийното и гротесково деформиране на разказа и поведението на персонажите. Ако образно приемем съществуващата филмова фикция като основа на къщичката, в която Гилиъм гради своята условна реалност, то може би подът е постлан с трансформирани популярни повествователни похвати. Стените на този дом се изпълват от митологичните структури, които режисьорът интерпретира. Митологичната характеристика на персонажите става водеща черта при тяхното изграждане. Често тя е заимствана от християнската митология. Темата за Спасителя е повтаряща се в „Бразилия“, „Приключението на Барон Мюнхаузен“, „Кралят на рибарите“ и „Дванайсет маймуни“. Видно е как в различна степен тази тема търпи модификация. В „Кралят на рибарите“ християнският мотив буквално е проектиран от Гилиъм и неговия сценарист, чрез присъствието на Светия Граал в традиционния му символен смисъл. Сюжетът повтаря целия ритуал на страданието, изкуплението и примирението. По пътя на инициацията персонажите повтарят символично стъпките на Спасителя.

Гилиъм проектира на екрана не само съществуващи митологични схеми, които изграждат съвременното човешко мислене. Режисьорът използва и собствени филмови митологеми, като ги трансформира в условната среда. Той ги подчертава, иронизира, а по този начин и провокира зрителите, които умеят да дешифрират тези знаци.



БРАЗИЛИЯ (1985, РЕЖИСЬОР ТЕРИ ГИЛИЪМ)

Съществен стилев белег във филмите на Гилиъм е проблемът с инициацията на героите. Той умело борави с драматургичните похвати при развитието на протагониста. Изходът за персонажите в повечето филми, с изключение на „Кралят на рибарите“, не е обичаен за класическата повествователна структура. Инициацията на героите не винаги води към щастлив финал. Видяхме как в „Джабаруоки“ тя напълно отсъства при изграждането на протагониста; в „Бразилия“ се реализира във вътрешното духовно пространство на героя, а в „Дванайсет маймуни“ инициацията е свързана със смъртта на героя.

Тук има съществен комуникативен проблем, който засяга веригата герой-автор-зрител. Гилиъм отнема възможността на зрителя да се отъждестви с героите от екрана. Очакваният от зрителя катарзис е заменен с дискомфорт. Тази черта от филмовото творчество на Гилиъм се превръща и в съществен проблем при разпространението на неговите филми. Маркетингът им се затруднява, защото аудиторията, която съумява да преодолее комуникативните клопки, заложи от Гилиъм, става ограничена.

Филмовата вселена на Тери Гилиъм може да се опише като сложно конструирана разходка в света на въображението. Тя се интерпретира и като образ на подсъзнателните процеси и същности на човека. Стаите във филмовия виртуално-условен дом на Гилиъм се обитават от персонажи, които се стремят да намерят пристан и покой за своя душевен свят. За едни това е въображението, за други - връщане в спомените от детството, за трети - психеделичното състояние, предизвикано от наркотици или от близостта на любим човек. Пародията и гротеската се изграждат чрез похвати, които киното вече е намерило и експлоатирано в много филми. Режисьорът използва завоюваните от сюрреалистите територии в представяне на съновидението. Чрез него се интерпретира визуално и смислово подсъзнанието. Гилиъм използва и стилистиката на експресионистичното кино, особено във визуалното решение – горните остри ракурси, играта на тъмни и светли тонове, ситуирани в света на цветното кино. Вертикалният свят на „Бразилия“ директно е заимстван от „Метрополис“ (1922) на Фриц Ланг. Изграждането на урбанистичната среда в „Краля на рибарите“ и „Дванадесет маймуни“ също се доближава до експресионизма.



12 МАЙМУНИ (1995, РЕЖИСЬОР ТЕРИ ГИЛИЪМ)

В повествователното и визуално конструиране на своите филми Гилиъм въвежда общ смислов знаменател на финалите и с това покрива своята кинематографична къщичка. Независимо от събитията и развитието на персонажите, филмите завършват с драматургичното и визуално напускане на територията, на която е „проиграна“

историята. Денис принудително напуска кралството в „Джабаруоки“; малкият Кевин от „Бандити във времето“ остава без дом; в „Бразилия“ Лаури намира убежище във въображаемия си свят; Барон Мюнхаузен заедно с жителите на града излиза от неговите предели; в „Дванайсет маймуни“ смъртта на Джеймс Коул се превръща в единствена алтернатива за бягство от реалността, Дюк и неговият приятел д-р Гонзо просто напускат Лас Вегас, а Дон Кихот – реалния свят. Дори когато драматургията не предлага подобен сюжетен ход във филма, режисьорът създава нова територия, където бягството все пак се осъществява – в „Кралят на рибарите“, с пламен горен ракурс на камерата, Гилиъм „оставя“ своите персонажи голи наред „Сентръл парк“ в Ню Йорк, пречистени и освободени от травмите и страховете си. Кинематографичното пространство е запълнено от символиката на Светия граал, а двамата герои сякаш са потопени в него, приели от пречистващата сила на истинските духовни ценности в живота. Изграждайки своето кинематографично поле, на финала Гилиъм се оттегля като негов създател. Филмотоворчеството на режисьора може да се възприеме като сакрално действие, което повтаря християнския модел за Сътворението. Неговият условен филмов дом е изграден. В центъра на това филмово пространство Гилиъм прокарва оста на света (Axis Mundi), „в която се срещат Небето, Земята и Адът“, в художествени измерения. По този начин режисьорът надгражда още едно ниво на условната реалност, с което поставя и финалния щрих в своята филмова вселена.

Ще използвам цитат от „Митът за вечното завръщане“ на Мирча Елиаде, който в пълна степен би представил пътя, по който персонажите на Гилиъм достигат до своя духовен дом: „Пътят е мъчително осеян с опасности, защото това фактически е ритуалът на преминаването от всекидневното към свещеното, от преходното и илюзорното към действителното и вечното, от смъртта към живота, от човешкото към божественото“. Това е и пътят на твореца. Заедно със своите персонажи, той преминава през инициацията, за да достигне до катарзиса, към който се стремят и авторът, и неговият зрител. Прочистен и променен, Гилиъм бавно се отделя от своето филмово пространство, излекуван от своите комплекси, страхове и неудовлетворение от света, като ги прехвърля върху своите герои в условната реалност, която е създал. А на зрителя оставя горчиво-сладкото хапче на размишлението.

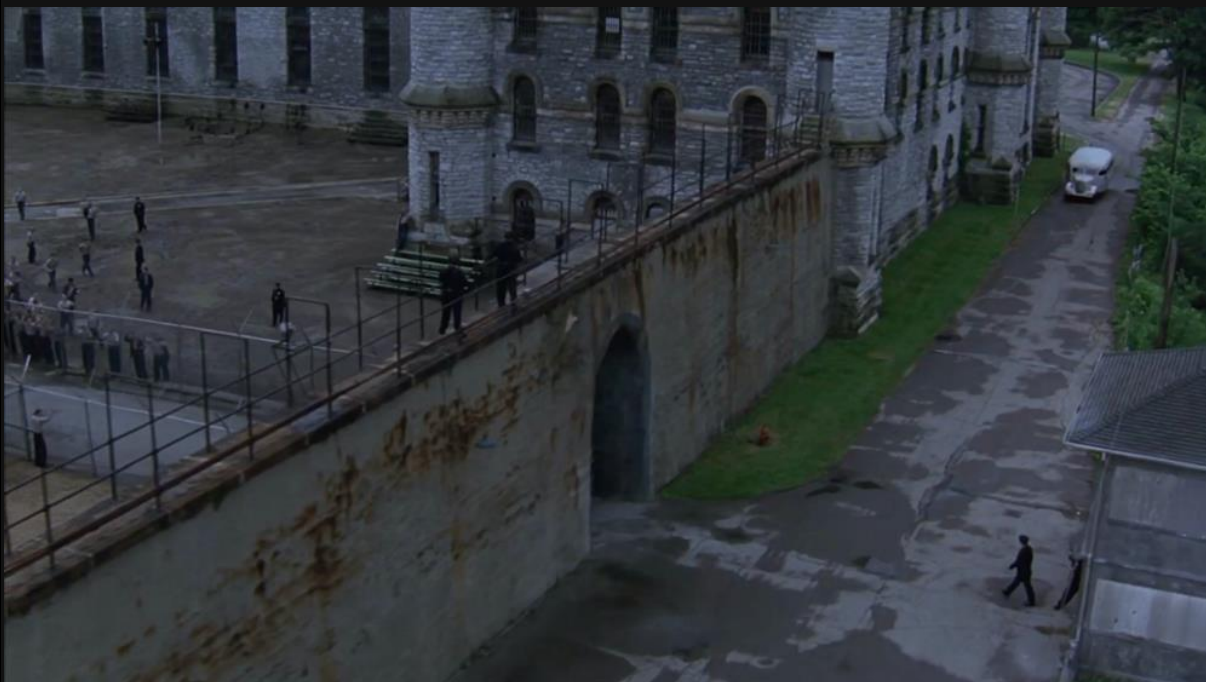




ДА СРЕЩНЕШ СЪР РОДЖЪР ДИЙКИНС

КАЛОЯН БОЖИЛОВ

Бях само на петнайсет години, когато го срещнах за първи път. Още тогава – и за много години напред, в съзнанието ми се запечата изображението от онази паметна сцена в началото на „Изкуплението Шоушенк“... как Анди Дюфрен (Тим Робинс) пристига в затвора. Помните ли онзи кадър, заснет от хеликоптер? Аз – да. Той беше първото мое лично киносъбитие от космическа величина. Защото за първи път се случи да се запитам: „Как е възможно изобщо да се постигне това!“



ИЗКУПЛЕНИЕТО ШОУШЕНК (1994, РЕЖИСЬОР ФРАНК ДАРАБОНТ)

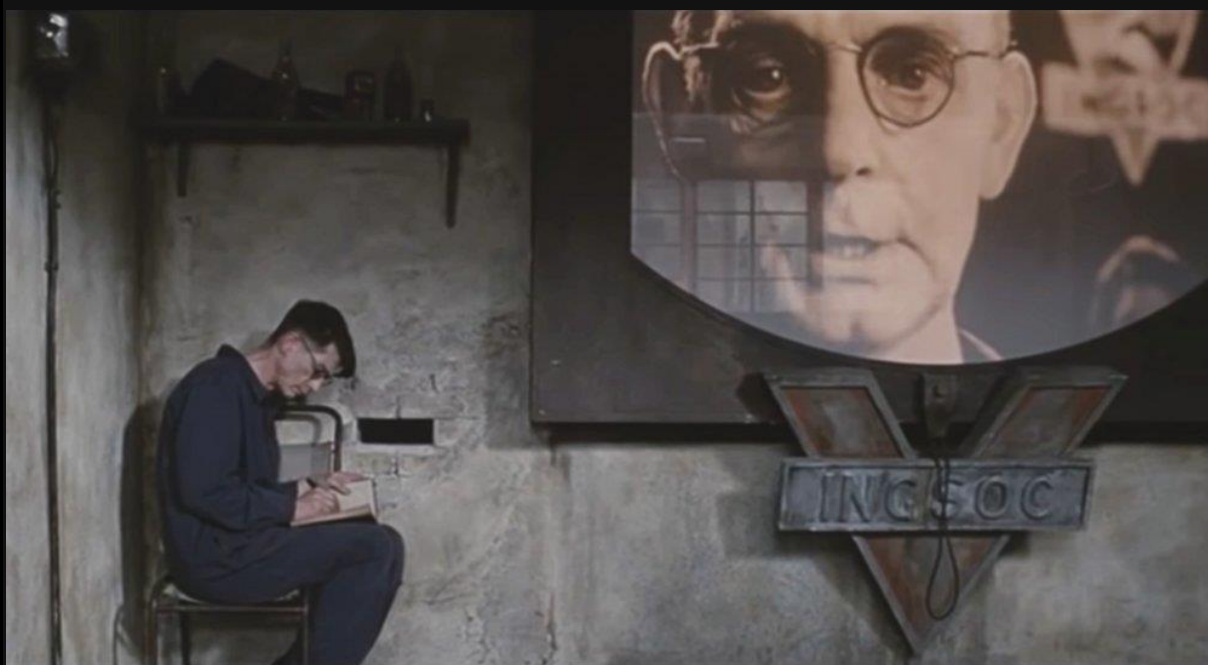
Спомням си, че това бе първия ми порив да потърся повече информация за някой филм. Превърнах се от зрител – в ученик, макар и още да не го знаех. Така срещнах името му – Роджър Дийкинс, оператор в „Изкуплението Шоушенк“ на режисьора Франк Дарабонт. Филмът е заснет през 1994 г. и му донася покана да се присъедини към Американската асоциация на операторите, както и първата му номинация „Оскар“ за операторско майсторство. Само през това десетилетие следват още две – за филмите „Фарго“ (1996, реж. братя Коен), и „Кундун“ (1997, реж. Мартин Скорсезе). После следват още десет номинации. И така, докато стигнем до безапелационно впечатляващите „Блейд Рънър 2049“ на Вилньов и „1917“ на Мендес, с които Дийкинс печели два приза на Академията. А ако трябва да обобщим – признанията на киносвета пред таланта на Дийкинс се измерват с общо 176 награди и 161 номинации. В следващите редове ми се иска да отговоря на същия въпрос, но с мисълта не за огромното количество награди, а по-скоро за природата на таланта му... „Как е възможно изобщо да се постигне това!“

Дийкинс е роден е на 24 май 1949 г. в малкото крайморско градче Торки, Англия. Баща му развивал собствен бизнес, а майка му била актриса и любител художник. Дийкинс завършва местната мъжка гимназия в Торки. Още от ранна детска възраст се занимава с

изобразително изкуство, а в гимназията учи графичен дизайн. Това е и времето, когато развива страст към фотографията.

След гимназията Дийкинс кандидатства операторско майсторство в наскоро основания тогава университет „National Film School“. Първият му опит е неуспешен. Изпитващата комисия не приема фотографиите, с които кандидатства, с мотива, че не са достатъчно „кинематографични“. Вместо да се откаже, Дийкинс прекарва цяла година, обикаляйки и снимайки в провинцията. Тези негови кадри са посветени на живота в Северен Девън. Две години след първия си опит, Рождър Дийкинс започва обучението си в „National Film School“ в Англия.

Ранната му кариера в киното стартира с асистентска работа, докато му се открива възможност да заснеме два документални филма в Африка. Там той е абсолютно заплепен от документалното кино и впоследствие заснема още няколко антропологически филма в Индия и Судан. През 70-те и 80-те Дийкинс е поканен в няколко музикални документални проекта.



1984 (1984, РЕЖИСЬОР МАЙКЪЛ РАДФОРД)

Колкото до игралното кино - работата на Дийкинс за мен е непресъхващ извор на вдъхновение. За първи път в кариерата си той се докосва до магията на игралното кино през 1981 г. в мини

телевизионния сериал „Wolcott“, с който силно впечатлява колегата си от университета, Майкъл Радфорд. През 1983 г. Радфорд кани Дийкинс за първия им пълнометражен филм „Друго време, друго място“. Филмът е прожектиран на фестивала в Кан и е приет много добре. Веднага след това Дийкинс и Радфорд заснемат и „1984“ (през 1984!), базиран на едноименния роман на Джордж Оруел.

Този филм е особено специален, защото е отличен заради смелата си, необичайна палитра, която Дийкинс постига чрез лабораторен процес, известен като „bleach bypass“ - среброто от негатива се задържа в позитивното копие, създавайки „измит“ вид, който чудесно пресъздава мрачната визия на Оруел. Дийкинс е първият западен оператор, който използва тази техника. И това се запомня. По-късно тя може да се види през годините във филми като „Седем“ (1995, оператор Дариус Конджи) и „Спасяването на редник Раян“ (1998, оператор Януш Камински). През 80-те, Дийкинс продължава да работи във Великобритания, заснемайки още редица филми.

Следващият крайъгълен камък в кариерата му идва през 1991 г., когато Дийкинс започва своята дългогодишна колаборация с братя Коен. Началото е ударно – първият им съвместен филм „Бартън Финк“ донася на братя Коен награда за най-добра режисура на фестивала в Кан и награди за операторско майсторство на Дийкинс на фестивалите в Ню Йорк, Чикаго и Лос Анджелис. О, и още над 30 номинации и редица награди, включително три номинации за „Оскар“...

Какво прави Роджър Дийкинс толкова забележим оператор? Кое кара зрителите, критиката и въобще светът да се вглежда в картините му на екрана? Отговорът надминава всички първосигнали клишета. Както самият той казва, „Красотата на кадъра не винаги е най-доброто решение за историята“. Навлизайки дълбоко в творчеството на Роджър Дийкинс, успявам да уловя характерния начин, по който той се изразява, въпреки че съвсем съзнателно той *не изгражда* своя стилистика. Всеки негов кадър е заснет с вяност към една много по-голяма идея: да служи на историята. Преди време мой приятел, гледал „Щиглецът“ (2019, реж. Джон Кроули), обобщи този подход по прекрасен начин: „Филмът не е кой знае какво, но много си личи, че операторът е мислещ човек“.



ЧЕТЕЦЪТ (2008, РЕЖИСЬОР СТИВЪН ДОЛДРИ)

За да разберем още по-добре света на Дийкинс, ще „влезем“ за малко във ваната на Майкъл и Хана от филма „Четецът“. Тук обективът е широкоъгълен, а операторът – съвсем близо. Клаустрофобичната среда се чувства някак по-интимно. По-късно във филма кадрирането се „отдалечава“, също както и отношенията им. Подобен подход Рождър Дийкинс използва и при „Блейд Рънър 2049“, с който печели и първата си награда на Академията.



БЛЕЙД РЪНЪР 2049 (2017, РЕЖИСЬОР ДЕНИ ВИЛНЬОВ)

Визуално зашеметяващ, „Блейд Рънър 2049“ разказва историята на полицаи от Лос Анджелис, устремен да намери „Бягащият по острието“. Офицер К е изцяло откъснат от технологичното, антиутопично общество, в което живее. А благодарение на работата на Дийкинс, невидимите му вътрешни граници стават съвсем реални и видими – например в кадри като горния, разделящи с визуална граница двата свята. Може и да се подразбира, че футуристичната тематика предразполага към визуално по-изящни и пищни кадри, но тук този аспект е само „бонус“, а същината е константа: кадрите трябва просто да разкажат историята по най-добрия възможен начин. И най-важното: да използват пълния ѝ потенциал. Те никога не бива да са си самодостатъчни, нито самоцелни.



КУНДУН (1997, РЕЖИСЬОР МАРТИН СКОРСЕЗЕ)

Друг деликатен, но пък често срещан инструмент за изграждане на мизансцена, са геометричните форми. Чудесен пример за това е филмът „Кундун“, който разказва историята за ранния живот на Далай Лама. Тук кръглата форма на телескопа и човешката глава в кадъра инстинктивно създават усещане за натурализъм. А понеже историята на Далай Лама е за неговото пътуване към духовността, Дийкинс генерално избира по-закръглени форми във визуалния разказ, носещи усещането за хармония, за безопасност. В този филм самият Скорсезе се отдръпва от обичайния си наситен на действие сценарий и влиза в история, характеризираща се със спокойствие. Желанието му е публиката по-скоро да се потопи в дълбочинно преживяване,

отколкото да гледа визуален спектакъл. С помощта на Дийкинс е създадена палитра от цветове и форми, на фона на пищна природа. Дийкинс казва, че филмът е „по-скоро стихотворение, отколкото традиционен филм, по-скоро парче за настроение, отколкото всичко друго“.



ФАРГО (1996, РЕЖИСЬОР ДЖОЕЛ И ИТЪН КОЕН)

И обратно – в суровия сюжет на „Фарго“ композицията на кадрите често е изведена с прави геометрични форми. Този филм разказва за опитите на мъж да отвлече жена си, за да получи паричен откуп от баща ѝ, като така се надява да преодолее финансовите си проблеми. След като получава отказ от богатия си тъст, той ядосан отива до колата си. В този толкова съвършено подреден кадър формите напомнят създадената от човека стабилност, която често може да се приеме като скука. В случая обаче тази стабилност е изгубена и трябва да бъде намерено решение от главния герой, който е на кръстопът.



ФАРГО (1996, РЕЖИСЬОР ДЖОЕЛ И ИТЪН КОЕН)

Още един пример – композицията с водещите линии, която никога не е случайна. Човешкото око винаги е съвсем естествено привлечено от тях. А парадоксът в този кадър е, че в това отдалечено място дългият, натежаващ в окото път, сякаш не води доникъде. Това създава усещане за несигурност. Нещата за героя се объркват и всичко излиза извън контрол. Дийкинс ефективно използва правата линия в кадър, основна кинематографична техника, за по-нататъшно задвижване на историята по визуален начин.



О, БРАТКО, КЪДЕ СИ? (2000, РЕЖИСЬОРИ ДЖОЕЛ И ИТЪН КОЕН)

Съвсем друго е усещането при използването на същата техника във филма „О, братко, къде си?“, където Дийкинс кадрира релсите така, че да покаже по пълноценен начин дългото пътуване напред.

Приключенският филм се съсредоточава върху трима избягали затворници, които пътуват на юг в търсене на съкровище. Тук визуалната линия разделя кадъра, но пък и създава усещане за целеустременост и яснота. Дийкинс дава възможност за мащабен поглед над селските райони в Америка. Но този път – пътят е свобода. Надежда. А не безпътица.



СИКАРИО (2015, РЕЖИСЬОР ДЕНИ ВИЛНЬОВ)

Движението на камерата често се използва, за да се даде усещане за реалност и пространство, допринасяйки за връзката между зрителите и действието във филма – разнообразни гледни точки и разкриването на скрити обекти в рамките на кадъра. В напрегнатата поредица от автомобили на магистралата в „Сикарио“, членовете на оперативните групи на Съединените щати и на мексиканските наркокартели насочват оръжията си едни към други. Дийкинс избира висока гледна точка (отново хеликоптер!), за да предаде максимално образно атмосферата в граничната зона, преди да се впуснем детайлно в разгорещилата се ситуация.

Спирам дотук с анализирането на творчеството на Дийкинс, защото иначе има реална опасност този текст никога да не свърши. Надявам се да съм провокирал интерес и да се насладите на работата му, вглеждайки се във филмите му, още по-отблизо. Моите срещи с Роджър продължават и съм изключително благодарен, че житейските ни пътища се пресякоха още веднъж в Северна Македония, по време на най-стария операторски фестивал, „Манакс брадърс“. Тогава успях не просто да стисна ръката на сър Роджър Дийкинс, а да се потопя в

един много откровен и свободен разговор за кино. Най-изумителното за мен по време на нашата среща беше скромността на този великан, който без да знае, ме е научил на толкова много. Нали знаете, когато човек се докосне съвсем реално до някой толкова важен Учител, у него се надигат притеснение, страхопочитание, или пък онова наивно „кой съм аз, че да говоря с него“. В този разговор нямаше нищо подобно. Едно-единствено нещо имаше значение и за двамата ни и това беше любовта към киното. Незабравим урок. Благодаря, сър Роджър Дийкинс, и до нови срещи!



Боряна Матеева

АНИМА.BG



КНИГОПИС: АНИМА.BG – ТЪРСЕНЕ НА ДУШАТА НА АНИМАЦИЯТА

НАДЕЖДА МАРИНЧЕВСКА

Книгата на Боряна Матеева „АНИМА.BG“ е посветена на българското анимационно кино и обхваща най-съществените аспекти от неговото развитие от създаването на Отдела за анимационни филми през далечната 1948 година до наши дни. В този смисъл книгата е своеобразно съхранение на националната културна памет за едно изкуство, донесло най-многочислените и престижни международни награди в българското кино.

Книгата има сложна мозаечна структура, която обединява задълбочени анализи на процесите в българската анимация, множество режисьорски портрети и интервюта, прегледи на важни фестивали и семинари, обзори на книги, изложби и т.н. Този начин на поднасяне е едновременно дълбок и атрактивен и изгражда цялостна картина на българското анимационно кино, проследявайки лъкатушните процеси в артистичното творчество и представяйки най-ярките личности. Това прави изследването подходящо както за студенти по анимация, така и за професионалисти и любители на анимационното кино.

Първата глава е аналитично изследване на историята на българската анимационна школа, или както остроумно я нарича Боряна Матеева – БАШ. Тук авторката откроява основните етапи в развитието на рисуването и на кукленото ни кино – началното натрупване на професионален опит, оформяне на основните модели на Школата – притчовата миниатюра, сатирата, неомодернистичната вълна, най-новите процеси и автори след преодоляването на кризата от 90-те години на XX век и т.н. Боряна Матеева много дълбоко и интересно анализира националните особености на българското анимационно кино. Същевременно обаче, съществено качество на изследването е непрекъснатото съотнасяне на естетиката на нашата анимация с явленията в световния филмов процес. Особено интересна тук е съпоставката със Загребската анимационна школа. Матеева намира изключително интересни паралели между двете кинематографии не само по линията на антиконформизма, но и в развитието на анимационната изразност и език. Тази част от книгата има важен принос и е първото сериозно изследване на тази тема в нашата литература. Боряна Матеева с лекота анализира модели, стилове, индивидуални авторски почерци едновременно в специфичните наративни структури и във визуално-графичните особености на анимацията.

Втората съществена част от АНИМА.BG е съставена от портрети на най-изявените ни аниматори – Тодор Динов, Доньо Донеv, Стоян Дуков, Иван Веселинов, Иван Андонов, Анри Кулев, Николай Тодоров, Слав Бакалов, Антони Траянов, Цветомира Николова и др. Тези персонални анализи убедително изграждат авторски поглед към историята на българското анимационно кино, като живо и образно успяват да уловят своеобразието на всеки отделен творец. Боряна Матеева „тухла по тухла“ създава обобщения портрет на анимацията ни и същевременно с много чувствителност откроява онези лични качества на всеки отделен режисьор и аниматор, които са съкровени именно за неговата личност и творчество. Умението да чуеш всеки отделен „глас“ в общата мелодия на българската анимационна школа е важна особеност на перото на Боряна Матеева.

Допълнителните интервюта с автори от по-новите поколения като Пенчо Кунчев, Андрей Цветков, Велислав Казаков, Сотир Гелеv, Ася Кованова, Весела Данчева, но и с ветераните Димитър Томов и Анри Кулев, разширяват обхвата на представянето на творческите личности

до последните години. Тези интервюта са много важни, за да могат да се проследят промените във възгледите на различните поколения, да се открият и новите перспективи пред българската анимация, които след отчайващата криза през 90-те години, реално се отвориха едва след настъпването на милениума. Новите експерименти, промените в анимационния език, естетическите схващания прозират в тези интервюта. Те са не толкова актуални рефлексии на авторите във връзка с отделен премиерен филм, колкото са концептуални размисли за природата на анимационното кино и развитието му в България.

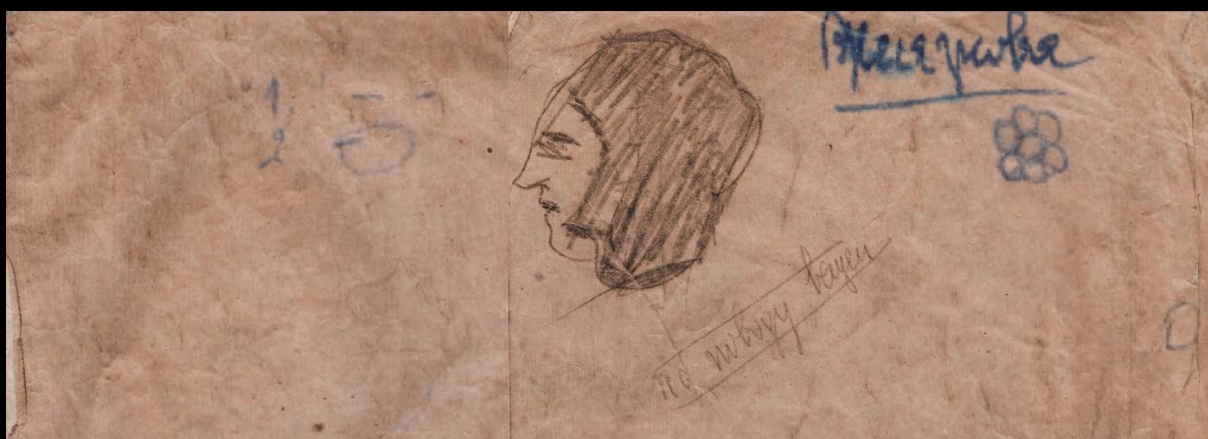
Третият важен акцент в книгата е аналитичният преглед на анимационните фестивали, като основният фокус е насочен предимно към Световния фестивал на анимационния филм във Варна и Фестивала на българското документално и анимационно кино „Златен ритон“ в Пловдив. Тези „моментни снимки“ на най-доброто от българската анимация са проследени в период от двадесетина години и дават изключителна представа за развитието на най-новото българско анимационно кино, при това в съпоставка с най-добрите световни образци. Тези, писани през годините текстове, на практика изцяло представят и осмислят развитието на българската анимация от края на 90-те години досега. И, вярна на принципа си винаги да съпоставя българските постижения с чуждия опит, Боряна Матеева публикува и интервюта за фестивала във Варна с такива световно известни автори като Йежи Кучия, Растко Чирич, Коджи Ямамура, Иржи Барта, Прийт Пярн, Теодор Ушев, Александър Петров и други. Стремешът на Матеева да съизмерва тенденциите в нашето анимационно кино със световните процеси пронизва много от текстовете в цялата книга и, очертавайки българското своеобразие, доказва способността на нашите творци достойно да мерят ръст с най-добрите.

Тук искам да подчертая и особеното внимание, което Боряна Матеева обръща на Анимационния семинар в Лесидрен, провеждан от 1998 до 2001 г. Вече посочих, че 90-те години на XX век са белязани от свирепа криза – икономическа, институционална, творческа. Това е времето на лишаването на творците от естествения им дом – Студия за анимационни филми „София“, на мъчителното прохождение на продуцентския принцип и конкурсното начало в НФЦ, на стъписването на утвърдените автори пред агресивно разделеното общество и яростната публицистична реторика, която като че ли изхвърли

деликатния и метафоричен език на анимацията извън обществения дискурс. В този смисъл семинарът в Лесидрен, организиран от Вера Донева и Настимир Цачев, като че ли остана единственото място за обмен на идеи и за надежда за бъдещ възход на българското анимационно кино в онези години.

АНИМА.BG съдържа още много интересни акценти, които допълват цялостната картина. Това са и отзиви за книги за анимация, за изложби, за отделни филми. Важно е обаче да отбележа, че подобна обхватна книга не може да се напише току-така. Текстът ѝ е резултат от повече от трийсет години задълбочено изследване на анимационното кино. Боряна Матеева е автор, който с търпение, постоянство и неугасващо любопитство следи от десетилетия и най-малките детайли в развитието на българската и световна анимация. Тези усилия дават и своя зрял плод, тъй като не всеки критик има способността да схване специфичните черти на анимацията и нейната особена художествена изразност. Докато Боряна Матеева има окото и чувствителността да улови знаковата мощ на дребните детайли, да разтълкува множеството смисли, които се крият зад привидно простичките истории. Именно заради това, а и заради лекото ѝ перо, книгата на Боряна Матеева завладява читателя и го превежда през сложния лабиринт на един значим за България културен феномен, какъвто е българското анимационно кино.





СЦЕНАРНИ ЕСКИЗИ: ЖИВОТЪТ СИ ТЕЧЕ ТИХО. ПАРТИЗАНИ

НЕВЕЛИНА ПОПОВА

Всеки, който е имал щастието да се докосне до него, при тази вест е усетил едно болезнено опустяване... Защото Христо Ганев носеше винаги – с всяка своя дума и с всеки жест, неизразимата красота на достойнството. Той остана за нас най-високата мярка за духовна устойчивост. Макар отдавна да се оттегли от всякакви публични изяви, на нас ни стигаше да знаем, че го има. Изправената му висока фигура и дълбокият проникновен поглед, неподвластни сякаш на времето и старостта, живееха в нас и крепяха като Атлас на раменете си душите в днешния издребнял и прагматизиран свят.

Много думи се изрекоха и изписаха за него през изминалите дни. Вероятно доста от тях биха го подразнили със своя патос и традиционните клиширани фрази. Защото той имаше сложни и съкровени отношения с думите. По този повод ще си позволя да споделя един от първите ми лични спомени за него. Току-що бях постъпила на работа в Киноцентъра, бяхме за кратко в един творчески колектив. Секретарката извика мен и още двама млади колеги, за да ни даде по един „стихиен“, непрофесионален сценарий за бърза кратка рецензия. Христо Ганев, който също беше в стаята, с присъщата си деликатност, без никой да очаква, шеговито благодари на момичето, че му е спестила това усилие. И продължи, че за него отдавна няма лесни и бързи текстове, че с годините му става все по-

трудно да пише кратки оценъчни рецензии, които най-често нараняват; че той предпочита да се срещне и да поговори лично с човека... Не знам дали тогава съм разбрала, че това е един от първите негови уроци – по отговорност към всяка дума. Но после често съм се връщала към този спомен...

И ето, сега за пореден път търся точните думи и ми е трудно. Каквото и да кажа, ще бъде малко, и няма да обхвана мащаба и красотата и на личността му. Не познавам друг толкова монолитен човек, постигнал такова единство между творчеството си и живота. В дългия си житейски път Христо Ганев осъществи докрай изкуството да живее, да бъде, да отстоява своята истина и личния си избор, без да затваря очи за мимикриите на реалността. Каквото и да му е струвало това, през всички турбулентни времена, преходи и какви ли не нравствени подмени, Христо Ганев успя да опази в сърцето и в поведението си светлите идеали на своята младост. В една от ключовите сцени на „Животът си тече тихо“ веднага разпознаваме гласа му в гласовете на двамата млади – Павел и Кремена, които реагират болезнено на промените в Желю, бившия партизанин, бащата на Павел: „Ние никога няма да сме такива“, обещава си те. Каква е съдбата на тези герои във времето, можем само да гадаем. Но Христо Ганев се врича заедно с тях и остава верен на това обещание през всички дни на дългия си живот. Той винаги е имал куража да се противопостави на лъжата и предателството във всичките им проявления. Без показност, с тихото достойнство на силния човек, каквито и да са последствията. Спирането на филма им с Бинка Желязкова *Партизани (Животът си тече тихо)* и отказът им да направят угодните на властта промени ги прави сякаш още по-силни.

След известния епизод от събранието в Съюза на българските писатели, когато той отказва да подкрепи осъждането на Александър Солженицин заедно с няколко свои колеги, Христо Ганев остава без работа. И никога – оплакване, нито героизиране на поредната постъпка. Чувала съм го да казва насмешливо, някак между другото: „Истината е най-лесният начин да се живее.“ Тези негови думи не се забравят. Той именно имаше силата да ги освети и да ни накара да ги чуем. Защото стоеше зад тях с целия си живот.

Христо Ганев посвети огромния си поетичен талант на сценарната работа. Неговият многогодишен труд е в самата основа на

българската кинодраматургия, във всички видове кино. През целия си живот той защитава изчезващите днес територии на литературния сценарий – като слово и цялостен текст, като жив свят от първообрази, жертвоготовен и открит за промени – в името на филма. Неговите сценарии отдавна са признати за класика в българското кино. Това не са лесни сценарии, с тях се общува, както с поезията и музиката. Те винаги носят дълбоки чувства, душевно безпокойство и философски прозрения и изискват от режисьора истинско съавторство. Затова около Христо Ганев някак естествено се оформят творчески тандеми.

В игралното кино работи в началото с Борислав Шаралиев, а след това с Бинка Желязкова и накрая с Анри Кулев. Двамата с Бинка заедно създават „Животът си тече тихо“, „А бяхме млади“, „Басейнът“, „Последната дума“, „Привързаният балон“, „Голямото нощно къпане“ и „Нощем по покривите“. Тези филми остават през годините като живата съвест на не едно поколение: с горящите ръце – факли на Димо, с търсещите очи на младата Бела, с въпросите „Кой бутна камъка“ и „Ти за кого си – за човека или за човечеството?“... С ярките кинометафори, гледащи ни дори от заглавията... Да, животът си тече тихо! ... Непоносимостта на тази завличаща тишина, заредена с всекидневни предателства, сред които изчезват идеите и нравствените устои на човека, е постоянна тема на Христо Ганев. Тя преминава през всичките му филми и сложните му персонажи, през техните вини, реакции и рефлексии. Полифоничните му подтекстови сюжети тревожат и извисяват, но винаги оголват същностите. Те носят духа на различните десетилетия от втората половина на 20 век. В своята драматична сложност персонажите му винаги търсят смисъла, съмняват се в привидно устроения житейски поток. Измъчват се от собствените си вини и ние като зрители-съучастници оставаме с трудните им въпроси, без еднозначни отговори на финала. Но зад постоянните екзистенциални напрежения във всеки сценарий на Христо Ганев неизменно се появяват спасителните острови на добротата, обичта, семейната топлина и тихата преданост...

Драматургията на Христо Ганев прекроява традиционния филмов разказ, превръща съвсем младото ни кино в пространство на духа, в поток от чувства и сблъсък на идеи, на житейски избори, на несвършващ диалог със зрителя. „Животът си тече тихо“, чийто сценарий сега ще можем отново да прочетем със съпътстващите го авторски бележки, е наистина първият български филм на моралното

безпокойство. Неслучайно е спрян през 1957 г. Той се появява на екран едва през 1988 г. Да не забравяме, че Христо Ганев е сърежисьор на филма.

Анимационните сценарии на Христо Ганев са неразделна, но обособена, със своя специфична поетика, част от творчеството му. В навлизането на Христо Ганев в анимационното изкуство има някаква неизбежност, то му е органично близко. Образите и екзистенциалните въпроси от игралните сценарии на Христо Ганев тук са се въплътили в невероятни анимационни сюжети – зашеметяващи с пластическата си свобода, с прекроените пространства, с безкрайните си метаморфози – в „галопа от ритъм, звук и цветове“... Помня физическото усещане за неистов галоп при първия прочит на „Кавалкада“ – през *лавандуловите ниви и водните пръски* – до отенъците на *карминено, розово, оптимистично, винено, червено, виолетово, синкаввиолет, мартенскивиолетово, ултрамаринено, кобалтовосиньо, прускосиньо, зелено-хромово, синкаво, маслинено; жълта охра, сиена; английскочервено, умбра, горенасиена; сиво, сивосиньо, мишосиво, безнадеждносиво; черно, напалмовочерно, и накрая – до бялото!* Груповата езда на хората, които винаги нещо и някого яздят – коне и мотоциклети, автомобили, танкове или просто - други хора!... Красотата и безумието, слети в унищожителния бяг на историята, в печалната хипотеза за изчезващата човечност...

Чета неговите сценарии като стихове. Общувам с тях, както се общува само с поезията и с музиката. Оставям се на чувството, на ритъма на образите и заявените звуци, на метаморфозите и преображенията, на откровената авторска интонация. На парадокса и иронията, на звучащи като музикални фрази съществителни, глаголи или прилагателни – в една възходяща градация.

Анимационните му сюжети са арена на човешката история – безумно агресивна и повтаряща се, взривяваща кадъра с абсурдните си фрагменти и знакови присъствия. Социалното, политическото и митичното прекосяват историята и се срещат в човека. В някогашния слънчев веселяк, който или ще се слее с фанатизираната тълпа, или ще гони безнадеждно в зимния вятър превърналото се в парцал знаме, до кофите за боклук, в десетия кръг на унижения си живот. Горчива е тази ирония... И все пак...

Христо Ганев винаги ни дарява и с друг пейзаж. В едно безкрайно поле посред неговата сценарна вселена ще мернем един мъж, набрал голям пъстър букет, нетърпеливо бързащ под градоносните облаци към любимата си жена... А още по-нататък една фронтова санитарка прекосява минирания край на полето между враждебните знамена – бяла, прозрачна и боса жена, почти не стъпваща по земята, която ще победи смъртта, спасявайки в обятията си ранения знаменосец. За да се повтори вечното чудо на зачатieto и раждането на нов живот... Защото в света на любовта 1+1 е равно на три – в последния анимационен филм по сценарий на Христо Ганев „Лист хартия“. А от пътеката между сипеите самият Чарли Чаплин винаги ще гледа порасналите деца и ще ги благославя – за радост и общ живот...

И накрая, няколко думи за неговото присъствие в документалното кино. Признавам с чувство на вина, че досега не съм познавала тази част от творчеството му. И не само аз... А Христо Ганев е автор на осем документални сценария, на два от които е и режисьор. Единият от тях – „Празник на надеждата“ видяхме съвсем наскоро в кино „Одеон“, на 40-тия ден, след като той почина. Поет и в документалното кино, Христо Ганев е създал филмова поема в четири части. Сюжетът проследява първите четири дни след обявяването на независимостта на Алжир през 1962 година, след края на войната между Франция и Националния фронт за освобождение на Алжир, продължила от 1954 до 1962 година и завършила с победата на алжирците. Беше незабравима вълнуваща среща с младия Христо Ганев, с духа и възторга на едни други времена. Филм за истинската, озаряваща всяко лице надежда, за споделените идеали, за съпричастността и жертвоготовността, за сбъднатия празник. Филмът бе парадоксално актуален за днешното състояние на духовете. Той бе преминал през годините, озарен от някогашната светлина и усещането за братство, за възможна и близка социална справедливост. Душата на младия Христо Ганев цялата е вградена и в този филм. Видяхме го и него за миг в един от кадрите – красив и вдъхновен, щастлив да бъде сред тези хора, в този празник на братството и надеждата. Снимачният екип е бил почти половин година в Алжир при много тежки условия. Целият филм с гласа зад кадър е един поглед отвътре, отблизо – изумителни репортажни кадри сред лицата на обикновените хора, сред алжирските войници от армията за национално освобождение, сред бежанците, прокудени в планината, посред местните обичаи, традиции на

мюсюлманския и европейския Алжир. Не съм гледала друг филм, в който празникът да е така осезем.

Филм – събитие. Жива история. Затова на поклонението на Христо Ганев културното аташе на Алжир в България, изказвайки своите съболезнования, нарече Христо Ганев национален герой на Алжир и добави, че на всеки национален празник показват именно този филм. Колко автори и колко документални филма имат такава съдба?...

Време е навярно вече да помълчим.

Да му благодарим за всичко в себе си.

И да прочетем отново „Животът си тече тихо“.

В РУБРИКАТА „СЦЕНАРНИ ЕСКИЗИ“ ПУБЛИКУВАМЕ СЦЕНАРИЯ ЗА ФИЛМА „ЖИВОТЪТ СИ ТЕЧЕ ТИХО. ПАРТИЗАНИ“.

ЗА ДА ПРОЧЕТЕТЕ ЦЕЛИЯ СЦЕНАРИЙ, КЛИКНЕТЕ ВЪРХУ ЗАГЛАВНАТА СТРАНИЦА. ↓





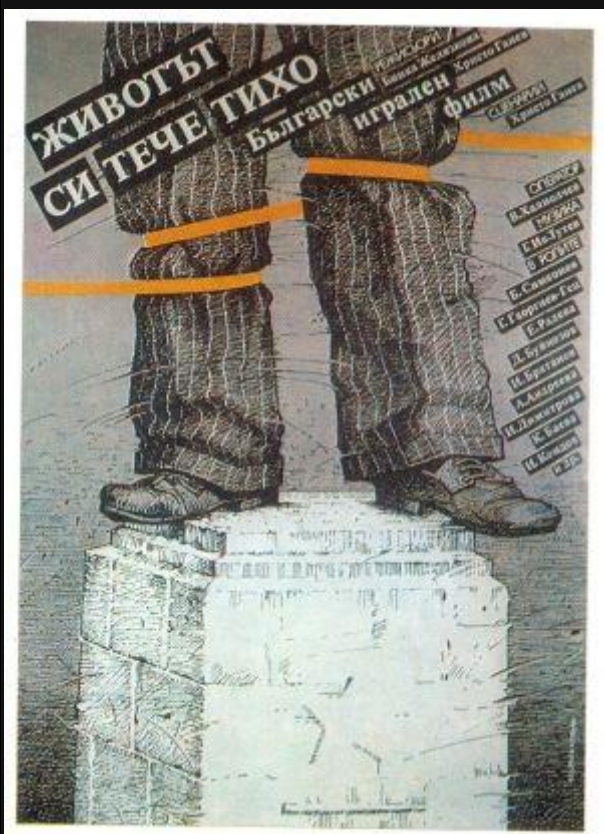
ГАЛЕРИЯ: ХРИСТО ГАНЕВ И БИНКА ЖЕЛЯЗКОВА

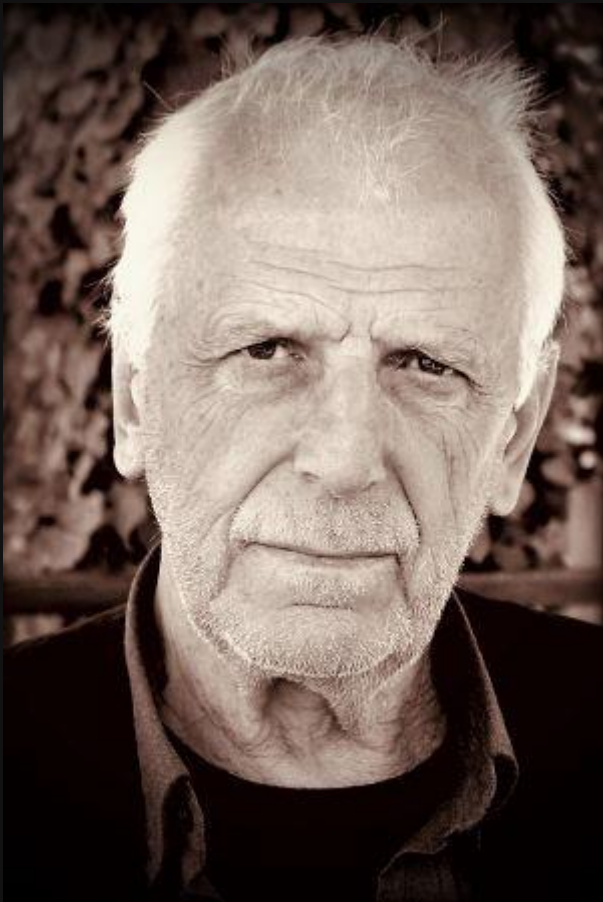
ПРЕДСТАВЯМЕ ВИ СНИМКИ, ПЛАКАТИ И РАБОТНИ МОМЕНТИ ОТ ФИЛМИ НА БИНКА ЖЕЛЯЗКОВА И ХРИСТО ГАНЕВ



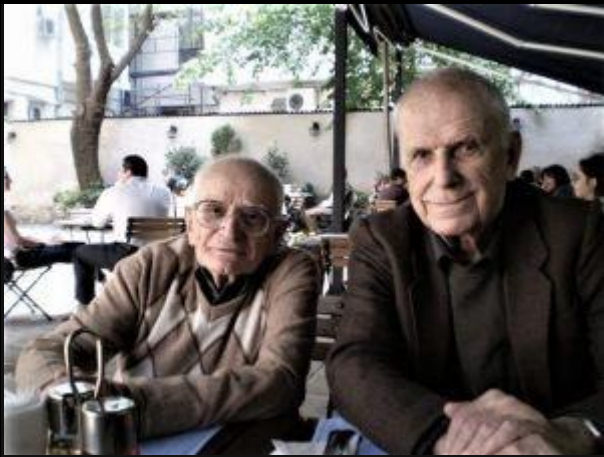






























В рубриката представяме акценти от дигитализирания архив на изданията на СБФД.

В този брой ще намерите брой 2 на сп. КИНО от 2018 г.

ЗА ДА ПРОЧЕТЕТЕ ЦЕЛИЯ БРОЙ, КЛИКНЕТЕ ВЪРХУ КОРИЦАТА.↓



списание
КИНО

излиза от 1946 г. без прекъсване