

списание КИНО

излиза от 1946 г. без прекъсване

06/2022



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 / ЮНИ 2022

СЪДЪРЖАНИЕ:

90-ТЕ – ДЕСЕТИЛЕНИЕ НА ПРЕОСМИСЛЯНЕ, ПРЕОСМИСЛЯНЕ НА ДЕСЕТИЛЕТИЕТО,
ЧАСТ ПЪРВА – ИНГЕБОРГ БРАТОВЕВА-ДАРАКЧИЕВА / 5 стр.

НАГРАДЕНИТЕ – „ВАСИЛ ГЕНДОВ“ 2022 / 18 стр.

ФЕСТИВАЛЪТ НА СБФД 2022 – ПЕТЯ АЛЕКСАНДРОВА / 42 стр.

СТРУКТУРАТА НА ИДЕАЛА – РАЗГОВОР С КШИЩОФ ЗАНУСИ – СТЕФАН ПРОХОРОВ / 49 стр.

КАН 2022 – ФЕСТИВАЛ НА ПРОМЕНИТЕ – БОРЯНА МАТЕЕВА / 62 стр.

ВИСБАДЕН 2022: СЕРГЕЙ ЛОЗНИЦА / ЛАНА ГОГОБЕРИДЗЕ – МАРТА МОНЕВА, МАРИАНА
ХРИСТОВА / 77 стр.

ОКОЛО ЯПОНСКАТА ФИЛМОВА КРИТИКА – ЙОШИКО МИНЕКАВА / 97 стр.

МАЛКО СКЕПТИЧЕН, НО ИСКРЕН И ЕТИЧЕН ЧОВЕК – РАЗГОВОР С АСЕН ВЛАДИМИРОВ –
СВЕТОСЛАВ ДРАГАНОВ / 109 стр.

ЕЛДОРА ТРАЙКОВА: ВСЕКИ НОВ ФИЛМ ЗАПОЧВАМ С ВЪЛНЕНИЕ – ТЕОДОРА
СТОИЛОВА-ДОНЧЕВА / 140 стр.

КУЛТУРЕН АФИШ: ЮНИ 2022 – АНАСТАС ПУНЕВ / 152 стр.

ГАЛЕРИЯ: СЪДИЛИЩЕТО / 158 стр.

СЦЕНАРНИ ЕСКИЗИ: СЪДИЛИЩЕТО / 164 стр.



© Свилен Стефанов

ОТ ГЛАВНИЯ РЕДАКТОР

ЮНИ/2022

Обяснимо е, че акцент в този брой на списанието е отзвукът от Фестивала на българското кино – награди на СБФД „Васил Гендов“. За филмовата общност това е най-значимото събитие през годината. Още повече, че тези награди датират от далечната 1975 г., но традицията беше трансформирана в Българска филмова академия през 2009 г. Намеренията бяха добри, но в този си формат наградите просъществуваха само десет години.

Като човек, който е участвал и в провеждането на традиционните награди на СБФД, и в наградите на Филмовата академия, отново ще подчертая, че реализацията на Академията се случваше само и благодарение на Съюза на филмовите дейци, въпреки че трябваше да обединява усилията на всички останали асоциации и сдружения – девет на брой. Освен незаинтересованост, за да не употребя по-силна дума, пандемията допълнително спомогна за разпадането на Филмовата академия.

Затова е особено важно, че ръководството на СБФД успя да възобнови десетилетната традиция и да реализира Наградите на СБФД с чудесната идея те да бъдат на името на пионера на българското кино Васил Гендов. Това им придава смисъл, тежест и дух на приемственост. Нов е и форматът – като фестивал с безплатно показване на всички филми пред широка публика в Дома на киното,

съпроводени от разговори с авторите на филмите. Трябва да се подчертае, че това са професионални награди за всяка от професиите във всички видове кино – присъждани от творци на творци, което ги прави още по-значими. По този начин се оценяват постиженията във всяка сфера от филмовия процес и това съществено отличава този фестивал от фестивалите „Златна роза“ и „Златен ритон“.

Самата церемония беше стилна и изискана и Народният театър бе най-подходящото място за провеждане на този филмов празник, а специален гост – световно известният полски режисьор Кшищоф Зануси, връчи Голямата награда за игрален филм. Уви, ужасът на войната се усещаше и тегнеше в атмосферата. Почти във всяко изказване се чувстваше солидарност, съпричастност към случващото се в Украйна и се питам още колко дълго ще живеем с този кошмар?! И кога разумът ще надделее?

От опита си през годините съм се убедила, че за награди не се спори, а и всяко жури има право на свой избор, но като кинокритик не мога да не изразя съжаление, че най-необичайният, ярък, сюрреалистичен, отличаващ се по структура, философия и кинематографична изразност филм – игралният „Януари“ на режисьора Андрей Паунов по пиесата на Йордан Радичков, остана някак встрани от вниманието на журито. А филмовото събитие на този фестивал, и то не само според мен, е именно „Януари“.

Всички награди са публикувани в новия брой на КИНО. Честито на техните носители!

И на добър час на Филмовия фестивал на българското кино – награди на СБФД „Васил Гендов“ в бъдеще!

Людмила Дякова



90-ТЕ – ДЕСЕТИЛЕНИЕ НА ПРЕОСМИСЛЯНЕ, ПРЕОСМИСЛЯНЕ НА ДЕСЕТИЛЕТИЕТО

ИНГЕБОРГ БРАТОВА-ДАРАКЧИЕВА

Част първа

На моите млади колеги

Български филми от 90-те? Има ли ги изобщо?

Българското кино от последното десетилетие на XX век – 90-те години, днес обикновено се интерпретира през шока от преобръщането на производствения модел. През 1991 г. с две постановления на Министерски съвет се прекратява прякото финансиране от държавния бюджет на ТСО „Българска кинематография“^[1] и се ликвидира централното управление на ТСО „Българска кинематография“^[2]. Следвайки променената политическа конюнктура, българската държава престава да бъде единственият кинопродуцент, напълно обезпечаващ филмопроизводството. Този процес протича драматично навсякъде в Източна Европа и навсякъде води до драстично намаляване на годишната продукция, на

бюджетите и на броя на заетите във филмовото производство (което по онова време у нас все още не се определя като индустрия).

Заедно с това, следвайки европейската практика, у нас се поставят новите принципи на частно филмово продуцентство, частично спонсорирано от държавата. През юни 1991 г. започва трескава работа по изграждането на нов модел за развитие на българската киноиндустрия и се създава Националният филмов център (НФЦ). През октомври 1991 г. са приети Наредбата за устройството и дейността на НФЦ и Правилникът за продуцентска дейност^[3]. Правят се усилия и за регламентиране на формите на международно сътрудничество и в резултат на тези усилия в началото на 1993 г. България се присъединява към ЕВРОИМАЖ (EURIMAGES), Европейския фонд за подкрепа на копродукции и разпространение на европейски филми към Съвета на Европа^[4].

Споменавам тези факти, добре известни на колегите, които не само преживяха тези промени, но и активно участваха в тях, защото травмите от тази промяна още не са напълно преодолените и пречат на обективното разглеждане на процесите. Днес, тридесет години по-късно, се нуждаем от това да се отърсим от повтаряните по инерция клишета, да изработим ясна представа за цялата преходна сложност на 90-те и да осъзнаем стойността на българските филми, излезли на екран между 1990 и 1999 г. (включително). За съжаление абсурдният мит, че през 90-те години в България не са се правили филми, продължава да се разпространява в медиите, от екрана на Националната телевизия и дори на научни конференции. Мултиплицират го хора, които явно имат смътни спомени от онова време – през 90-те вероятно са гледали чужда анимация, а не игрално кино, но нямаме право да толерираме незнанието, нито да зачеркваме цяло десетилетие от развитието на нашето кино.

Между 1990 и 1999 г. имат премиери трийсет и пет български игрални пълнометражни филма – девет произведени изцяло според социалистическия модел или „започнати в една организационна система (преди 1989) и приключили в друга (след 1989)“^[5]; двайсет и пет подкрепени от НФЦ след 1991 и един, първият български изцяло частно продуциран филм, „Куршум за рая“ (1992) на Сергей Комитски. Достатъчна продукция, за да очертаем процес и да изследваме

обективно приносът на тези творби и на създателите им за историческото развитие на българското кино.

Вятърът на промените

Основната тема в киното на 90-те, преосмислянето на комунистическото минало, у нас се оформя още в последните години на комунистическия период, в контекста и под влиянието на съветската перестройка. През 1987 г. излиза на екран започнатият през 1984 г. и преминал през много перипетии съветски филм „Покаяние“ на Тангиз Абуладзе. „Покаяние“ – разтърсващ опит да се преосмисли радикално комунизма, е сигнална ракета за начало на колективно покаяние в политическото кино, във всички страни от Съветския блок. Всяка от кинематографиите в Източна Европа започва преосмислянето на политическата система в съответствие на специфичната си политическа ситуация и според националните си културни традиции.



1952: ИВАН И АЛЕКСАНДРА (1988, РЕЖИСЬОР ИВАН НИЧЕВ)

На Фестивала на българския игрален филм „Златна роза“ през 1988 г. са първите прожекции на „1952: Иван и Александра“ (сценарист и режисьор Иван Ничев) и „Вчера“ (сценарист Владо Даверов, режисьор Иван Андонов). И двата филма са призив за преосмисляне на системата, но на фона на мощното послание на „Покаяние“ изглеждат като плахи опити само да се загатнат неприятни истини за отчаяно съпротивяващата се на перестройката българска комунистическа номенклатура. Затова и рефлексията в тях е стратегически отнесена от сценаристите им към миналото, към 50-те и 60-те години на XX век. Тези два филма обаче са важни за създаването на модела, според който българското игрално кино ще строи сюжетите на преосмислянето не само през 90-те, а и през следващите десетилетия. Иван Ничев и Владо Даверов задават детския поглед към събитията като основна гледна точка за водене на филмовия разказ, а мелодрамата – като основен жанр на рефлексията.



ВЧЕРА (1988, РЕЖИСЬОР ИВАН АНДОНОВ)

Детската (или юношеската) гледна точка към травматичните събития от времето на комунизма се налага съвсем естествено през 90-те години в почти всички филми на преосмислянето, вероятно защото сценаристите и режисьорите актуализират собствените си детски спомени за епохата. От това произтича фактът, че детската (юношеската) любов, още в края на 80-те става една от основните подтеми в българското кино на преосмислянето.

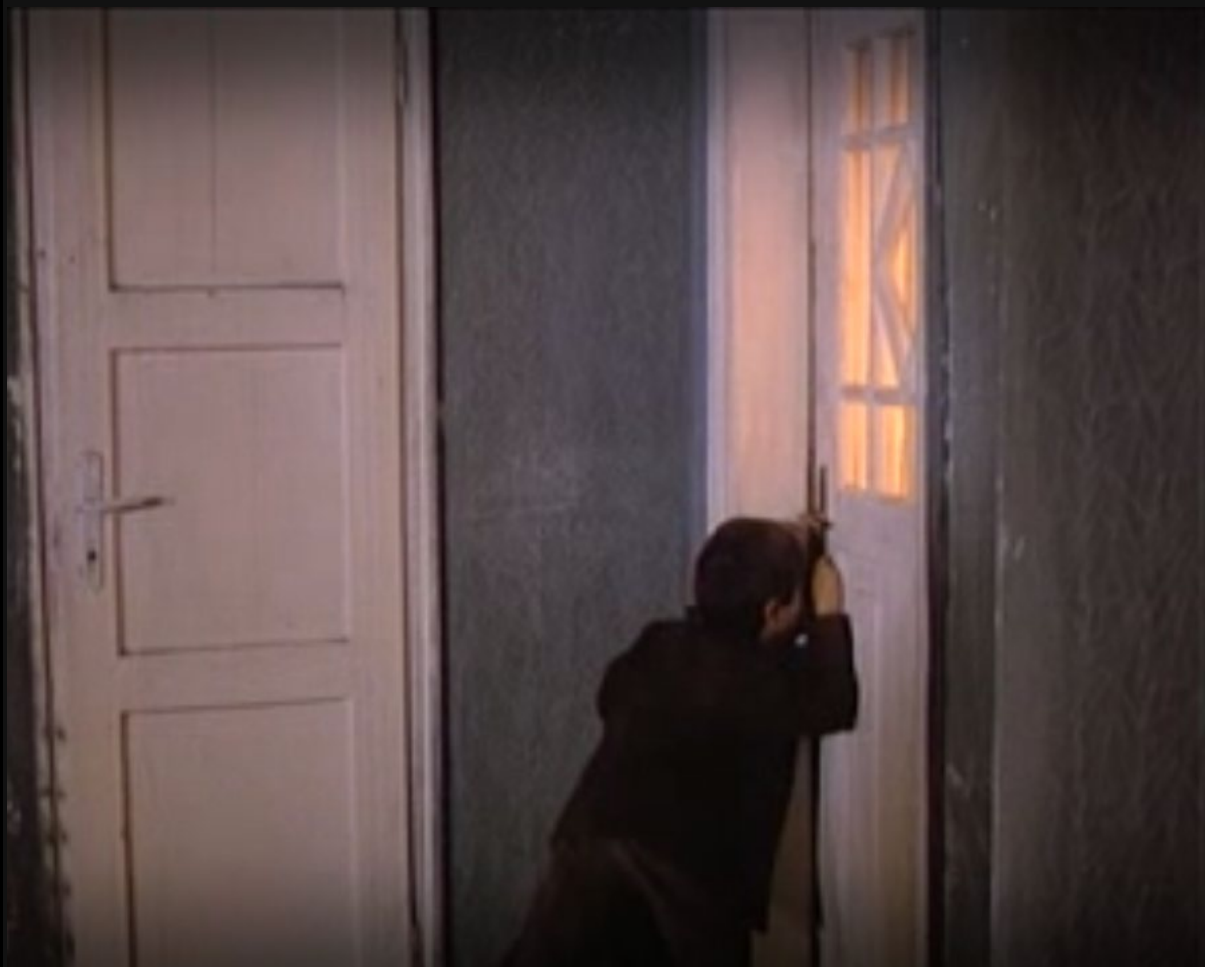
Изборът на мелодраматичния модел от своя страна дава възможност на режисьорите да постигнат комуникативност, ясно да прокарат границата между добро и зло, да издадат категорична морална присъда и да провокират обществен катарзис в духа на перестройката. И двата филма са посрещнати с ентузиазъм от медиите, професионалната общност и широката публика. На „1952: Иван и Александра“ е присъдено най-високото национално отличие за кино – „Златна роза“. „Вчера“ остава в сянката му при решенията на журито, но печели Наградата на публиката. През следващите десетилетия „Вчера“ продължава да бъде един от най-любимите филми на зрителите от всички поколения и е на път да се превърне в класика.



ЛАГЕРЪТ (1990, РЕЖИСЬОР ГЕОРГИ ДЮЛГЕРОВ)

1990 година започва с премиери на филми, създадени все още според социалистическия производствен модел, „Лагерът“ на Георги Дюлгерев и „Ти, който си на небето“ на Дочо Боджаков (по едноименната автобиографична повест на Виктор Пасков) – още две крачки към избистрянето на естетиката на преосмислянето. И в двата филма разказът се води от вече споменатата детска гледна точка. „Лагерът“ е преди всичко филм за загубата, за унищожаването на чистотата на детството от страна на системата. А „Ти, който си на небето“ на Дочо Боджаков неочаквано въвежда в българското кино

една почти недокосвана до тогава тема – религиозната вяра и отношенията на човека с Бога. За разлика от съветската кинематография, в чийто контекст се появиха наситените с християнска символика и патос филми на Андрей Тарковски „Андрей Рубльов“ (1966) и „Сталкер“ (1979), българското кино няма никаква традиция по отношение на християнската тема. До този момент нашето игрално кино е изцяло в плен на войнстващия атеизъм, наложен от комунистическата система и мълчи по религиозната тема в продължение на четири десетилетия. Ако все пак някой режисьор се опита да се докосне до нея, то го прави с богоборчески патос (напр. „Иконостасът“, 1969, на Тодор Динов и Христо Христов). Мисля, че причината за това отсъствие на духовни измерения не е само идеологическа, за това допринася и националният манталитет – полуезическо светоусещане, преплетено с битово християнство.



ТИ, КОЙТО СИ НА НЕБЕТО (1990, РЕЖИСЬОР ДОЧО БОДЖАКОВ)

В „Ти, който си на небето“ Дочо Боджаков се опитва да преосмисли в религиозна перспектива духовното опустошение, нанесено на

българското общество от комунизма. Режисьорът съзнателно изгражда подчертано мрачна визия на българската действителност от 50-те години на XX век. И съвсем по библейски внася светлина в мрака чрез „малките братя“ на Христос, чрез две крехки и уязвими души – осемгодишния Виктор (Боян Ковачев) и възрастния, болен и безпомощен майстор-лютиер Георг Хених, в изпълнение на Йозеф Кронер (за тази си роля в българския филм словашкият актьор получи през 1989 г. номинация за „Най-добър европейски актьор“). Георг Хених, носителят на религиозната идея във филма, е чужденец, преселил се в България в предвоенното време, за да учи българите на лютиерски занаят. Във филма, както и в повестта, основен герой е душата, човешката душа, свързана с Бога и способна да вдъхне душа и на дървените музикални инструменти, направени от човешки ръце. Георг Хених принадлежи към една чужда религиозна и културна традиция и конфликтът му е не само с диващината на комунизма, а и със споменатия български менталитет. Филмът се отличава от останалите български филмови рефлексии върху комунизма, конструирани като детски спомен по това, че режисьорът му върви срещу обичайното романтично представяне на възпоменанията и оформя в извънредно мрачни тонове средата на действието.

През следващата, 1991 г., излизат на екран „Кладенецът“ на Дочо Боджаков; „Тишина“ на Димитър Петков; „Искам Америка“ на Киран Коларов; „Мълчанието“ на Красимир Крумов и „О, Господи, къде си?“ на Красимир Спасов, които, независимо че „носят белезите на преходния си производствен процес...“^[6], са все стъпки към задълбочаване и нюансиране на преосмислянето на близкото минало. Съгласна съм с Александър Донеv, че „реално промените в организацията на българската филмова индустрия и развитието на новите процеси в националното кино започва през 1991 година“^[7]. Точно затова, ако искаме да осмислим в цялата им сложност процесите, които протичат в нашето кино през 90-те, е необходимо и важно да изследваме десетилетието от начало до край, вместо да го разделяме политически конюнктурно.

Според Вера Найденова „Кладенецът“ на Дочо Боджаков е пример за това, че част от авторите на изброените филми се устремяват към преосмисляне, без да са постигнали истинска пълнота на рефлексията, преди всичко водени от желанието да се впишат в

новата политическа конюнктура^[8]. Красимир Кастелов, от своя страна обръща внимание, че Киран Коларов бърза да направи „Искам Америка“ само пет години след „Те надделяха“ (1986), прословутия му биографичен филм за Тодор Живков, по ирония на съдбата излязъл на екран посред перестройката^[9]. Образите на комунистите и в „Кладенецът“, и в „Искам Америка“ са силно идеологизирани и схематизирани, сведени до персонификации на злото. Иван Стефанов афористично отбелязва, че в началото на 90-те режисьорите, вместо да режисират драматургичния материал, се стремят към „режисиране на публиката“.^[10]

90-те – време на ожесточение

По повод на „Покаяние“ Олга Касянова пише, че филмът е създал прецедент на проговаряне за травмите от миналото, последван от множество, условно казано, исторически филми, които по различен начин събарят паметници не по площадите, а в главите^[11]. Именно този порив в началото на 90-те години да се съборят „паметниците“ на миналото в главите на хората определя и основния патос на българското кино от това десетилетие.

Малко след присъединяването на България към ЕВРОИМАЖ, през февруари 1993 г. е премиерата на режисьорския дебют на големия български оператор Радослав Спасов „Сирна неделя“. Филмът е започнат още преди трансформацията на филмовото производство, но се разпространява от новосъздадения Национален филмов център^[12]. Преминал без особен зрителски успех, този филм е важен за нашето посткомунистическо кино с това, че в него за първи път се появяват две теми, които през следващите години на десетилетието ще се окажат важни за киното ни: 1. пресичането на държавната граница и 2. личното покаяние на човека, поставен от комунистическия режим в амбивалентна позиция, едновременно на жертва и оръдие на диктатурата. А Радослав Спасов ще направи рефлексията върху комунизма основна тема на режисьорското си творчество с „Откраднати очи“ (2005) и „Пеещите обувки“ (2016).



СЕЗОНЪТ НА КАНАРЧЕТАТА (1993, ЕВГЕНИЙ МИХАЙЛОВ)

Втората премиера за 1993 г., „Сезонът на канарчетата“ на Евгений Михайлов, също има дълга предистория. Сценарият е създаден десет години по-рано по едноименния роман на Николай Вълчинов. Твърди се, че производството на филма е спирано няколко пъти от комунистическата цензура, докато най-сетне се стигне до премиера четири години след падането на Берлинската стена^[13]. Трагичната съдба на главната героиня Лили (Параскева Джукелова) е пресъздадена с патоса на един, както го нарича Красимир Крумов, „наивен и недозрял антикомунизъм“^[14]. Критиката отбелязва в един глас плакатната тенденциозност на филма. „Сезонът на канарчетата“ е пример за манипулативно боравене с извращенията през ранните години на комунистическия режим, породено от явен стремеж за заклеймяването им на всяка цена, за да се угоди на определени конюнктурни политически цели“, пише Александър Донеv.^[15]

Рефлексията към близкото минало е една от най-важните теми не само в българското, но и в цялото посткомунистическо кино. През последните три десетилетия в англоезичната специализирана литература се появиха няколко приноси аналитични текста по тази тема. Същественото в тях е, че те проследяват не само кинопроцеса, но и промените в неговите интерпретации и тяхното развитие с течение на времето. Особен интерес представляват книгата на Дина Йорданова „Киното на другата Европа. Индустрия и художествено

майсторство в киното на Източна и Централна Европа^[16] и сборниците „Пътеводител в кинематографиите на Източна Европа“ (с предговор също от Дина Йорданова)^[17] и „Постсоциалистически мобилности: изследвания на източноевропейското кино“^[18]. Йорданова специално обръща внимание, че в източно и централноевропейското кино „с течение на времето темата за тоталитаризма се интерпретира по различен начин. В зависимост от политическия климат на времето, в което са направени филмите, те разказват различни истории, отразяващи не само изобразявания период, но и преобладаващото възприятие за този период в публичния дискурс“.^[19]

През 90-те години на XX век българската политическа кинодрама всъщност продължава да се развива до голяма степен според соцреалистическите стереотипи. Мисленето на българските режисьори, които се опитват да се разправят с комунистическото минало, всъщност се оказва програмирано в този стил и те работят, без да се опират на традицията на противопоставяне на комунистическите идеологии в българското игрално кино. Вместо рефлексия, филмите от началото на 90-те предлагат плакатно заклеяване на комунизма, с обръщане на позициите на протагонисти и антагонисти в действието – соцреалистическите формули просто се натоварват с противоположно на предишното послание. Маргит Саръиванова нарече този тип българско кино от началото на 90-те „по пролеткултовски ожесточен“^[20]. Геновева Димитрова първа обърна внимание и върху „обръщането на идеологическите знаци“ като средство за „ожесточената разправа с тоталитарния режим“ в нашето кино през 90-те.^[21]

Божидар Манов от своя страна се осмели да изрази мнение, че объркването и изолацията на редица талантиливи хора в нашето кино, породени от променената политическа парадигма, са породени от тяхното „изчерпване“^[22]. И наистина авторите, които дори в условията на най-тежка цензура неизменно поставят въпроса за същността и смисъла на комунистическата система – Бинка Желязкова, Рангел Вълчанов, Януш Вазов, Георги Дюлгеров, Георги Стоянов, в началото на 90-те изпадат в творческо вцепенение. Оказва се, че парадоксалното им дисидентство, десетилетният им спор със системата чрез филми, финансирани от самата система, може да

съществува само при солидното държавно подпомагане. Променената политическа реалност разкрива този парадокс.

Коментирайки аналогичната постсъветска ситуация в руското кино, Олга Касянова обяснява същността на това явление така:

„Официалната съветска митология не беше единствена в страната – както във всяка система на потисничество, паралелно с нея съществуваше митология антисъветска, „интелигентска“ – и тя претърпя крушение едновременно със своя враг“^[23]. А Даниил Дондурей говори за „невероятно изпитание, което, да кажем истината, творците не издържаха. Изпитанието на свободата“. И си припомня как в началото на 90-те Елем Климов му споделил: „Толкова се борихме със Системата, пробивахме тази стена, без да жалим ръце и глави. „Стената“ рухна, а зад нея се оказа огледало. И всеки остана очи в очи със своето отражение, със самия себе си. ... За поколения майстори, за тези, които на вълната на 1960-70 години мощно заявиха себе си, вятърът на промените се оказа съкрушителен“^[24].

** Текстът е част от подготвяната за печат книга „Българското игрално кино след 1989 – преосмисляне на тоталитарното минало“, част от проекта „Българското посттоталитарно кино – модели и идентичности“, финансиран от фонд „Научни изследвани“ на МОН.*

Бележки под линия:

[1] ДВ, 1991, бр. 23.

[2] [http://www.kultura.bg/media/my_html/2105/ch_91.htm (посетен 04.02.2013).

[3] Пак там.

[4] http://www.nfc.bg/bg/fondove_i_programi.html (прегледан 04.02.2013).

[5] Александрова, П. Предимства и предизвикателства на късите форми. Модели и практики на българското късометражно игрално кино. София, 2019, с. 115.

[6] Александрова, П. Пак там.

- [7] Донеv, А. Картографиране на филмовата неопитоменост. Независимо, аматьорско и алетрнативно кино в България след 1989 година. Институт за изследване на изкуствата, София, 2021.
- [8] Найденова, В., Списание „Кино“, 1995, бр. 2.
- [9] Кастелов, К. Интепретации на тоталитарното минало в българското игрално кино. В: Другото кино. <http://drugotokino.bg/content/interpretatsii-na-totalitarnoto-minalo-v-blgarskoto-igrалno-kino> (посетен 18.06.2021).
- [10] Стефанов, И. Вкус към безвкусицата. Списание „Кино“, 1995, бр. 2.
- [11] Касьянова, О. Отечество и человечество. Вестернизация постсоветского жанрового кино. Пролегомены к истории постсоветского кино. Куратор Елена Стишова. <https://kinoart.ru/texts/otechestvo-i-chelovechestvo-vesternizatsiya-postsovetskogo-zhanrovogo-kino>. Публикация онлайн 18.02.2020 (посетен 21.06.2021).
- [12] https://www.imdb.com/title/tt0250737/companycredits?ref=ttloc_sa_4. (посетен 18.06.2021)
- [13] Авторът на „Сезонът на канарчетата“ днес щеше да навърши 70. Вестник „Монитор“ онлайн, 28 април 2020, <https://www.monitor.bg/bg/a/view/avtoryt-na-sezonyt-na-kanarchetata-dnes-shteshe-da-navyrshi-70-199015>. (посетен 18.06.2021)
- [14] Крумов, К. Поетика на българското кино. Агата, София, 2013.
- [15] Донеv, А., Невъзможната реституция на морала, Списание „Кино“, 1992/6, с. 28.
- [16] Iordanova, D. Cinema of the Other Europe. The Industry and Artistry of East Central European Film. London and New York: Wallflower Press, 2003.
- [17] A Companion to Eastern European Cinemas. John Wiley & Sons, Inc., 2012.
- [18] Postsocialist Mobilities: Studies in Eastern European Cinema. Cambridge Scholars Publishing, 2021.
- [19] Iordanova, D. Cinema of the Other Europe, p. 86.

^[20] Саръиванова, М., Не забравяй, но прости, Списание „Кино“, 1991/9-10, с. 68.

^[21] Димитрова, Г., Българското кино и преходът, в. „Култура“, бр. 44, 17 декември 2009 <https://newspaper.kultura.bg/bg/article/view/16415> (посетен) 16.06.2021).

^[22] Манов, Б. Реанимация след инсулт, Списание „Кино“, 2002/1.

^[23] Касьянова, О. Цит. съч.

^[24] 90-е. Кино, которые мы потеряли. Составитель Лариса Малюкова. Москва, 2007.





НАГРАДЕНИТЕ – „ВАСИЛ ГЕНДОВ“ 2022

**ПОБЕДИТЕЛИТЕ В НАЦИОНАЛЕН ФЕСТИВАЛ НА БЪЛГАРСКОТО
КИНО –**

**НАГРАДИ НА СЪЮЗА НА БЪЛГАРСКИТЕ ФИЛМОВИ ДЕЙЦИ „ВАСИЛ
ГЕНДОВ“ 2022**

УРОЦИ ПО НЕМСКИ получи Наградата за най-добър игрален филм на Националния фестивал на българското кино – Награди на Съюза на българските филмови дейци „Васил Гендов“ 2022. Наградата бе връчена от легендата на световното кино Кшищоф Зануси, почетен гост на специалната церемония, състояла се на 15 май в Народния театър „Иван Вазов“. Актьорът Иван Иванов бе удостоен с Наградата за цялостно творчество.

Фестивалът отличи най-добрите филми в три конкурсни секции: за игрално, документално и анимационно кино, постиженията на всяка една професия в киното, както и труда на филмови теоретици и критици.

Секция игрално кино:



Награда за най-добър късометражен филм – ПЕТЪР КРУМОВ за ГЛАД

Награда за най-добър звук на игрален филм – ИВАН АНДРЕЕВ и
СЕБАСТИЯН ЖИМЛИ за СМИРЕН



Награда за най-добър композитор на игрален филм – ПЕТЪР ДУНДАКОВ за ФЕВРУАРИ



Награда за най-добър художник по костюми – МАРИЯ ПАУНОВА за ЯНУАРИ



Награда за най-добър художник-сценограф – САМУИЛ ГАНЕВ за В СЪРЦЕТО НА МАШИНАТА

Награда за най-добър монтаж на игрален филм – КАТАЛИН КРИСТУЦИУ за РИБЕНА КОСТ



Награда за най-добра поддържаща женска роля – АЛИСА АТАНАСОВА
за ПЕТЯ НА МОЯТА ПЕТЯ



Награда за най-добра поддържаща мъжка роля – ЙОСИФ
СЪРЧАДЖИЕВ за ЯНУАРИ



Награда за най-добра главна женска роля – МАРИЯ БАКАЛОВА и
РАЛИЦА СТОЯНОВА за ЖЕНИТЕ НА ИСТИНА ПЛАЧАТ



Награда за най-добра главна мъжка роля – ЮЛИАН ВЕРГОВ за
УРОЦИ ПО НЕМСКИ



Награда за най-добър сценарий на игрален филм – ДРАГОМИР ШОЛЕВ, ЕМАНУЕЛА ДИМИТРОВА и ГЕОРГИ МЕРДЖАНОВ за РИБЕНА КОСТ



Награда за най-добър оператор на игрален филм – ИВАН ЧЕРТОВ за ФЕВРУАРИ



Награда за най-добър режисьор на игрален филм – ПАВЕЛ ВЕСНАКОВ
за УРОЦИ ПО НЕМСКИ



Награда за най-добър дебют на пълнометражен филм – СВЕТОСЛАВ
ДРАГАНОВ за СМирЕН



Специална награда на журито за игрален филм – ФЕВРУАРИ



Награда за най-добър игрален филм – УРОЦИ ПО НЕМСКИ

Секция документално кино:



Награда за най-добър дебют на документален филм – АНА КИТАНОВА
за СЪДБАТА НА СКИТНИКА



Награда за най-добър звук на документален филм – ХАРИ БОЯДЖИЕВ
и ИВАН АНДРЕЕВ за ТИХО НАСЛЕДСТВО



Награда за най-добър композитор на документален филм – ПЕТЪР ДУНДАКОВ за ЧОВЕКЪТ С ЛУЛАТА



Награда за най-добър монтаж на документален филм – ДОНКА
ИВАНОВА за ГЕО МИЛЕВ – В ЛАБИРИНТА НА ВРЕМЕТО



Награда за най-добър оператор на документален филм – ХРИСТО
КОВАЧЕВ за АВАНТЮРИСТА



Награда за най-добър сценарий на документален филм – КОСТАДИН БОНЕВ и КОНСТАНТИН ПЕТРОВ за ГЕО МИЛЕВ – В ЛАБИРИНТА НА ВРЕМЕТО



Награда за най-добър режисьор на документален филм – ЕЛДОРА
ТРАЙКОВА за ПРЕДИ КРАЯ

Специална награда на журито за документален филм – ВТОРОТО
ОСВОБОЖДЕНИЕ

Награда за най-добър документален филм – НАШЕТО ТИХО
МЕСТЕНЦЕ

Секция анимационно кино:



Награда за най-добър дебют на анимационен филм – ГЕРГАНА
СИМЕОНОВА за ЗИМНИ ВЕЧЕРИ



Награда за най-добър звук на анимационен филм – ВЛАДИСЛАВ
БОЯДЖИЕВ за САНТЯГО



Награда за най-добър композитор на анимационен филм – БОРИС
КАРАДИМЧЕВ и ВАЛЕРИ КОСТОВ за ЛЮБОВТА, БЕЗ КОЯТО НЕ
МОЖЕМ



Награда за най-добра анимация – СВИЛЕН ДИМИТРОВ, АТАНАС
КАРАКОЛЕВ и ЗДРАВКО МИЛЕНОВ за ЛЮБОВНИ ЧЕРУПКИ



Награда за най-добър художник на анимационен филм – АСЯ
КОВАНОВА, АНДРЕЙ КУЛЕВ за САНТЯГО



Награда за най-добър сценарий на анимационен филм – СВИЛЕН
ДИМИТРОВ за ЛЮБОВНИ ЧЕРУПКИ



Награда за най-добър режисьор на анимационен филм – АНДРЕЙ
КУЛЕВ за САНТЯГО



Специална награда на журито за анимационен филм – СЕДЕМ
СМЪРТНИ ГРЯХА



Награда за най-добър анимационен филм – ЛЮБОВНИ ЧЕРУПКИ

Специални награди:



Награда за оперативна критика – ДЕЯН СТАТУЛОВ

Награда за книга – НЕДА СТАНИМИРОВА-КРЪНЗОВА за ВАЛЕРИ
ПЕТРОВ ЗА СЕБЕ СИ И ДРУГИТЕ ЗА НЕГО



Специална награда за принос в развитието на българската филмова критика – СПИСАНИЕ КИНО



Награда за цялостно творчество – АКТЬОРА ИВАН ИВАНОВ



Гала церемонията по връчването на наградите бе излъчвана по Българската национална телевизия на 22 май (неделя) в праймтайм.

Фестивалът носи името на основоположника на българското кино и основател на Съюза на българските филмови дейци Васил Гендов, роден преди повече от 130 години. Това е най-големият по замисъл и размах форум за постиженията на българското игрално, документално и анимационно кино, както за филмова теория и критика. Фестивалът продължава традицията на годишните награди за филмово изкуство на Съюз на българските филмови дейци (СБФД), чието начало е поставено през 1975 г.

Фестивалът е част от Календара на културните събития на Столична община и се осъществява с финансовата подкрепа на Столична община и Изпълнителна агенция „Национален Филмов Център“.

Медийни партньори са БНТ, БНР и списание КИНО.





ФЕСТИВАЛЪТ НА СБФД 2022

ПЕТЯ АЛЕКСАНДРОВА



Няма да повтарям вече описаните история и начин на определяне на тазгодишните Награди на СБФД от Фестивала за българското кино „Васил Гендов“, чиято заключителна поанта беше церемонията в Народния театър на 15 май. Искане ми се да се спра на основното: какъв е замисълът на подобни награди и как той се прокарва.

Този замисъл на пръв поглед е прост и се върти около сочните старовремски думи гилдии и занаят, а на езика на XXI век – награди за професионализъм. Иначе казано – от колеги за колеги. Кинаджиите от различните специфични професии оценяват качеството на творческия труд на своите събратя в бранша. Принцип на наградите на филмови академии като Оскар, БАФТА (Великобритания), Сезар (Франция), Давид на Донатело (Италия), Гоя (Испания) и т.н. Има предварителна селекция, а след това изборът се определя от жури, което варира от три до пет човека и почти никога не надхвърля десет. Когато не спечелите фестивална награда, винаги можете да се успокоите с мисълта: „В края на краищата това е мнението само на няколко човека за моя филм!“.

Принципът на възстановените Награди на СБФД „Васил Гендов“ има и фестивален, и академичен характер. С фестивалите го сродява осигуреният показ на всички филми в рамките на една седмица в Дома на киното (2 – 9 май 2022), направената предварително селекция и наличието на журита по секции. А с академиите – разделението на професионални категории в опит да се обхванат всички дейци и конструирането на финала като ефектна церемония, с откъси от филми, концерт и водещ.

Блазни ме мисълта наградите да се определят по възможно най-демократични принципи. Но реалистично ли е такова желание? Очевидно не, предвид набъбващата филмова продукция и увеличението на възможните канали както за производство, така и за показ. Примерът с Оскарите е показателен. Тези награди са дело на една академия, която към момента надхвърля 5800 членове. Дали всички могат да гледат всичко? Не, естествено. В крайна сметка те не избират дори най-добрия филм, а камо ли постиженията в отделните категории.

Идеята за съществуването на такива награди в България е възникнала, така да се каже, „от горе“ – вероятно, за да се укротят противоречията между отделни гилдии, асоциации, синдикални дружества, всичките зависими от филмопроизводството. Но замисълът се оказва успешен и се е превърнал в цялостна стратегия, която се е развивала през годините под различни форми – самостоятелно, в сътрудничество с НФЦ, чрез новообразувана и просъществувала едно десетилетие Филмова академия. Тазгодишният фестивален формат пък осигури съвсем комфортен показ в киносалон, при това със свободен вход – вероятно най-примамливата и социална част от цялостната организация.

Демокрацията си има и своите минуси, в случая изразени в големия брой награди – петнайсет за игрално кино (само една за късометражно), по осем за документално и за анимационно, по една специална на журито... Така стигаме до положението да има осем награди в анимацията при девет участващи заглавия.

И все пак, академичните предимства си остават. В селекционните комисии и журитата има представители от всички професии в киното, което означава, че гласуват експерти в своята собствена област – а какво по-голямо признание от това колегите ти да те оценят високо? На каквито и пристрастия да са подвластни тези хора, не можем да заподозрем всички в манипулация, лобиране, измами и т.н.

Освен това всички гилдии са равнопоставени. Актьорите вероятно са най-многобройни, но пък на техните плещи са цели четири награди – мъжка главна роля, женска главна, мъжка поддържаща и женска поддържаща. И не се бъркат в работата на колегите си – примерно сценаристите не гласуват за операторите, както и операторите не гласуват за останалите професии. Всяка гилдия е сама за себе си – може и да има избор по симпатия (къде ли го няма?), но не се предполага да има некомпетентен избор.



Като допълнително и неочаквано постижение (проблем през отминалите години) бих отбелязала самата церемония. Защото беше ситуирана в символно най-подходящата за подобни церемонии сграда – Народният театър „Иван Вазов“. Защото любимецът на екранната аудитория Захари Бахаров като водещ притежаваше желязна дисциплина в тайминга и интелигентно чувство за хумор в ситуациите. Защото имаше добре балансиран официален (с пълна зала, подходящо облекло, концерт) и делови (с показ на откъси от филмите и присъствие на наградени) характер. Специално приветствам монтажа при избора и дължината на откъсите, а толкова често се повтаряха едни и същи филми. Може да се коментира къде е мястото на наградата за цялостно творчество, какво и кого да включва музикалната част, колко дълго да се говори от сцената и от къде се влиза и излиза на нея – но това са дребни детайли, които ще се решават на място при всяко следващо издание. Техническият пропуск да не се изпише името точно на Оскаровата ни гордост Мария Бакалова при наградите за главна женска роля (споделена с Ралица Стоянова) за „Жените наистина плачат“ си беше конфуз, но нищо повече. А и такова слънчево момиче ще го подмине с усмивка.

Филмовите дейци – крайно рефлексивен народ, не могат да си стоят настрана и доста бурно изразяват своята позиция по какви ли не въпроси – от войните, през пандемията, до малцинствата и екологията. Така че от сцената недвусмислено се изрази под различни форми и подкрепа за Украйна.

Обременена от професията си на кинокритик, съм изгледала почти цялата продукция и бих се опитала да открия някои тенденции, повече свързани с представата за СБФД, не задължително с художествени параметри.

Като начало бие на очи смяната на поколенията във всички видове кино. Поне сред наградения за най-добър филм става дума за нови лица – и не фиксирам само тяхната възраст, а тяхното нестандартно присъствие спрямо обичайните до този момент филмови екипи. Всъщност не им липсва опит: Павел Веснаков е добре познат с късометражните „Парафиненият принц“ и „Чест“, както и със сериалите „Откраднат живот“ и „Денят на бащата“; Свилен Димитров има зад гърба си „Въздушният ас“ и „Rew Day“, както и участието в „Анимация в карантина“; Елица Георгиева се изявява във Франция с дебютния си роман „Космонавтите само минават“, както и екранно осмисля семейни архиви от времето на прехода във „Всяка стена е врата“. Но са донякъде неочакван избор в разнообразната програма на фестивала. Затова пък специалните награди на журито балансират с утвърдените имена.

Второто впечатление, не без връзка с първото – все по-видимото значение на продуцентите, които стоят зад гърба на филмите победители, а ако има и европейски партньорства, още по-добре („Уроци по немски“ с Германия, „Нашето тихо местенце“ с Франция). Така е по света, така стана и при нас, колкото и да продължаваме да говорим за „един филм на...“ имайки предвид режисьора.

Следва логичното желание тези фестивални награди да не дублират другите национални форуми, с които са в своеобразна конкуренция – за да не стоят вторично. Кое то си е направо предизвикателство при не толкова голямата продукция, особено в анимацията. По-конкретно разграничаването е с финансираните от НФЦ фестивали за игрално кино „Златна роза“ и за документално и анимационно кино „Златен ритон“.

Още една тенденция, която забелязвам – естественото преливане на личности и практики от телевизионните сериали към киното, отново в крак със световните тенденции. Може пък оттам да изскочат ползотворни резултати, примерно чрез тандемното писане на сценарии? Режисьори като Павел Веснаков или Петър Вълчанов (от игралното жури), чиито филми попадат в графата „арткино“, са чести гости в телевизионните екипи. И обратното – Мартин Макариев заявява сериозна амбиция в голямото кино с „В сърцето на машината“.

Също така далеч по-свободно вече се прекрачват националните стереотипи. Тук обаче трябва да се прави разграничение: посоките на глобализация основно са в производствения процес, където копродукциите са ежедневна практика. А автори като Камен Калев, Андрей Паунов, Елица Георгиева, Весела Казакова и Мина Милева са граждани на света, съответно филмите им (тук трябва да добавя и „Рибена кост“ на Драго Шолев) спокойно интегрират в творческите екипи чужденци. Докато в сферата на сюжетите местният ландшафт и истории продължават да са по-привлекателни. Но пък са силно видоизменени и предизвикателни – „Февруари“ тръгва от овчарския бит и се издига до абстрактна притча за човека и природата, а „Януари“ сваля от Радичков типично народностното (и вече банализирано), като го тълкува в друг жанр, нещо като филм на ужасите.

Когато говорим за постижения, често оценките са спорни и не искам да попадна в капана на субективността, затова няма да споделям личните си предпочитания. Но някои творчески изяви не могат да минат незабелязани – такава според мен е например впечатляващата и мощна игра на Юлиан Вергов в „Уроци по немски“. Ако се споменава „Жените наистина плачат“, бих изтъкнала като най-открояващо се именно автентично истеричното ансамбловое изпълнение на актрисите.

Не може да се подмине деликатно наблюдателната режисура на Елдора Трайкова („Преди края“) при силна конкуренция сред документалистите или художническо-режисьорската поетичност на тандема Андрей Кулев/Ася Кованова („Сантяго“) при аниматорите. В някои категории изборът е труден поради голям брой достойни кандидати – традиционно това се забелязва при операторите. В други, обратното, изборът е труден поради липса на ярки фигури – обърнете внимание как функциите на драматургията се обсебват от режисьорите. Ако за нещо ми стана тъжно, то е пропуснатата възможност да се покаже уважение към две дами в киното ни, които наскоро ни напуснаха, но гледахме последните им филми на този фестивал – Анна Петкова („Авантюриста“) и Вяра Донева („Домашен любимец“). Те не са във фокуса на прожекторите, но заемат достойно място с дългогодишния си професионализъм. Може би в тази посока си заслужава да има специална награда? Или поне едноминутно мълчание? Така би се реализирал кръговратът в занаята – идват следващите поколения с награди, а предишните се изпращат с почести.





СТРУКТУРАТА НА ИДЕАЛА

СТЕФАН ПРОХОРОВ

Кшищоф Зануси е от поколението млади полски кинематографисти от 70-те и 80-те години, които станаха известни като автори на киното на моралното безпокойство. Филмите му „Структурата на кристала“, „Защитни цветове“, „Илюминация“ са сред най-добрите примери на това кино, представено и от Кшищоф Кешловски, Феликс Фалк, Ангнешка Холанд...

Гостуването му в България като специален гост по повод на раздаването на Наградите за филмово изкуство „Васил Гендов“ се превърна в събитие и възможност за разговор с него на страниците на списание КИНО.



Добре дошли, г-н Зануси. Още веднъж, добре дошли. За нас е голямо удоволствие да бъдете тук, защото в България имаме традицията да чакаме някой наистина да се утвърди и стане световноизвестен и едва тогава да дойде в България.

Не е моят случай, защото идвам тук още от времето, когато бях напълно непознат. И след това, когато станах по-познат, нямаше промяна.

Как се чувствате днес? Има огромен, винаги огромен интерес към Вашата личност. Има ли нещо, което Ви уморява в момента, на тази възраст и на този етап от живота ви?

Животът е изморителен, но аз му се наслаждавам ужасно много. И съм късметлия, защото съм на осемдесет и три години. И все още съм в състояние да ходя, все още мисля, че мога да изпитвам чувства, да се наслаждавам на живота и се моля да получа повече.

Кое е нещото, което Ви носи най-голяма радост?

О, самият живот, просто дишам всяка сутрин, гледам от прозореца, виждам птици и дървета и виждам хора, които са ми скъпи. А те са много. Така че всичко това е вкусът към живота, който никога не забравям и никога не приемам за даденост. Може би защото принадлежа към поколението на войната. Така че имам силен спомен за времето, когато имаше бомбардировки, когато никога не се знаеше дали ще оцелееш до утре или не, дори и да си дете. А сега има война в Украйна, усещам колко близо е и колко сякаш е нормално, в известен смисъл, че войната е норма. Мирът е изключение, вид благословия в дадено време. Не можем да приемем за даденост, че животът би бил гладък, лесен и безопасен. Това е голямата илюзия на поколението, израснало в демокрация, в свобода и сравнително благосъстояние.

Какво е войната?

Войната е абсолютното зло. Но това също е част от човешката природа, агресията и невъзможността да се пожертва нещо за по-голямото и по-доброто. И целият проблем за общото благо, тема, дискутирана усилено през XIX век, когато под това се разбираше образованието, благосъстояние, санитарно обслужване за всички, правосъдие, безопасност. Всичко това е частично постигнато, но не прави човечеството съвършено. Ние осъзнаваме, че тези неща са или проблематични, или дори, когато са постигнати, не ни дават това, което очакваме. И ние трябва да предефинираме бъдещето си, да преосмислим какво е добро за човечеството, какво е добро за човешкия индивид? Какво означава това, което чувствам, но не мога да изразя? Какво означава да има растеж, някой расте по-голям от някой друг в един или в друг аспект. Олимпийските шампиони израстват отвъд нашите възможности за бягане, катерене, плуване и така нататък. Но има и интелектуални титани, които стигат много далече. И морални титани – хора, които имат високи морални стандарти, които биха искали да съчетаят и двете и да създадат идеален човек, когото никога няма да видим. Но ако добавите всички

тези различни аспекти на човечеството, ще видите, че има такова нещо като растеж и знаете, че зад нас стои една варварска фигура, която познаваме от праисторически времена, когато човекът все още е бил много близо до животните. За щастие сме отишли малко напред, но не толкова, колкото бихме искали.

Истината също ли е част от човешката природа?

Мисля, че сме способни да възприемаме истината. Не съм сигурен дали кучетата ми разбират какво означава истина, но не трябва да ги мамя, защото ще загубя доверието им. Така че може би се отнася и за други животни. За нас, хората, лично за мен истината е нещо съществено. Ако няма истина, няма добро и зло. А те съществуват. Въпреки това, никой от нас не е само добър или лош. Но постмодерната тенденция да се отменя това разграничение е дълбоко разрушителна. И аз категорично ѝ се противопоставям. Направих един филм, в който големият актьор Богдан Ступко, който за съжаление почина, играе милионер и преди сърдечна трансплантация трябва да реши какво да прави с богатството си и казва: „Искам да нанеса колкото се може повече щети на човечеството.“ Той избира между различни варианти и се спира на постмодернизма. „Ще им дам стипендии. Ще субсидирам университетските преподаватели и ще ги оставя да заблуждават новото поколение. И хората ще изтъпчат.“ Това е моят лош коментар към тази философската заплаха, която се ражда от марксизма и е извършила отцеубийство. Тъй като постмодернизмът уби марксизма, убивайки всички ценности и казвайки, че всичко е относително. Мисля, че е много разрушителна философия.

И точно сега унищожава буквално домовете на хора, отнема животи по един или друг начин. Правилно ли разбирам Вашия уклон?

Липсата на идеали, по-големи от живота, прави всяка цивилизация много уязвима и може би дори смъртоносна. Това се е случило например с Монголската империя, която се разпространила толкова, колкото никоя друга империя някога в историята на човечеството. Но е нямало какво да поддържа тази империя, защото няма стойност, по-голяма от комфорта на всеки отделен човек. И това е един от тези примери. При разпада на империите винаги присъства този фактор – стопяването и изчезването на идеалите.

Коя е най-голямата слабост на нашата цивилизация?

Е, същият този страхотен, страхотен израз на егоизъм, на удоволствието като най-висока ценност. И пълна липса на метафизика и всякаква загриженост, че отвъд това, което виждаме, чувстваме и миришем, може би има някаква друга реалност, към която науката сега се приближава. Но културата не. Това е невероятно. Когато виждам, когато се опитвам да разбера нещо от съвременната физика, бях студент по физика, нищо повече от студент, виждайки как квантовата физика предлага различни модели на мислене, толкова различни логики, си давам сметка, че нашето възприятие за света е силно белязано от XIX век и сме били толкова сигурни в неща, които са съмнителни. И за себе си разбирам, че ако кажа, че нещо съществува и не съществува, това не е противоречие, което изключва всякакъв смисъл, може и да има някакъв смисъл. Това е новата перспектива, метафизиката, която трябва да присъства.

Къде изкуството и киното стоят във всичко това?

Киното се трансформира много силно, защото е изключително демократично. Всеки може да снима сега с мобилен телефон и всеки го прави. Така че ние улавяме течението на времето много лесно. Имаме нужда от друг живот, за да видим всичко, което сме заснели с мобилните си телефони. Наративното поле в същото време е поставено някак в периферията. Стана толкова често срещано с всички тези сериали, които основно повтарят общоизвестни мъдрости, но не са мъдри. В нашите очи те не достигат нивото на Шекспир в описанието на човешката страст и човешкото състояние. Така че сме пренаситени от разкази. В същото време се нуждаем от повече смисъл в живота си и изкуството едва ли ни предоставя някаква визия за смисъл.

А правило ли го е някога?

О, да. Не можем да отречем, че „Гражданинът Кейн“ има смисъл. Мисля че с Пазолини, Трюфо, Бергман, Тарковски откриваме, че киното е било склонно да описва и коментира живота ни по начин, който внася по-дълбок смисъл или някакъв протест срещу липсата на смисъл. Днес го има, но е маргинално. Хората трудно намират продукта, който желаят. Те просто се губят в медийната среда, не знаят, че има филми, които биха харесали, защото не са били

предложени от маркетинга. И това е времето на преход. Но за мен като художник е разочароващо, че структурата на разпространение на арт киното, където публиката можеше да ме намери, сега е разклатена, особено след COVID. Не знаем какво ще излезе от това. Но тази ситуация е много нестабилна.

Тогава стабилността може да е изключение от нормата?

Точно като моряците, трябва да приспособяваме платната си към вятъра, когато той се променя. Така че не се оплаквам. Но аз излъчвах тази магия. Тъй като имаше моменти в живота ми, както през 70-те години, в които ситуацията за кратко време беше по някакъв начин стабилна. Ние разбирахме горе-долу какво правим, за кого снимаме филми и при какви условия те ще се показват.

Как се приспособихте като моряк към продажбите?

Беше борба, за да направя последния си филм и съм много нетърпелив да видя как ще реагират хората. Тъй като филмът е много различен от филмите, които обикновено се показват. Ще видим дали ще ме оценят сега или може би след десет години някой ще го открие и ще каже, че е добър филм. Надявам се да го кажат сега, а не след десет години, но и тази възможност е привлекателна.

Какво Ви кара да искате да снимате още филми?

Някакъв необясним ентусиазъм. Ентусиазиран съм от някои хора, някои действия, някои решения, някои избори. И когато съм ентусиазиран, съм в състояние да споделям. Искам да го изразя, да посоча къде виждам, че има поне малко оттенък на смисъл във вселената на нашия живот. И това е моторът, с който се събуждам. Тогава искам да разкажа определена история, защото усещам, че тази история може да бъде интересна, може би дори да бъде полезна за някого.

Работите не само като филмов режисьор, а и преподавате, имате богат опит в драматургията, в операта, в театъра, изкушавате ли се да отидете по-нататък и например да започнете да рисувате, да изучите някой музикален инструмент?

Към днешна дата отговорът е кратък – твърде късно е. Съжалявам, че родителите ми не можаха да ми осигурят инструмент. Много исках да свиря. Имам малко музикално ухо, но не съм обучен. По-малко се

изкушавам от рисуването, защото имам уважение към страхотните художници, така че не се чувствам упълномощен дори да опитам. Бих искал обаче да провокирам режисьорите и по-специално монтажистите, като подчертая, че киното е изкуство на словото, а не на образа. Това е илюзия. Този образ е всеобхватен. Киното е дъщеря или син на театъра, на говорещия театър, така го виждам и днес на екрана. Ние предимно говорим, както говорим в живота. Така че бих искал да кажа, че словото е от съществено значение за създаването на филми. И е жалко, че е толкова обезценено, така е обезценен и диалогът, а той може да бъде далеч по-интензивен и остър, ако го считаме за сърцевина на повествованието, но много често се пренебрегва. И знаете ли, в някои сериали диалогът е наистина смущаващ със своята баналност.

Не само диалогът, има толкова много филми, които обезкуражават самия акт на гледане на филми, точно поради тази баналност. Как протича творческият процес при Вас?

Нямам никакво самочувствие... Имам съмнения и безсънни нощи. Създаването е много изстрадан акт. Не е радост или удоволствие. Разбира се, радвам се, когато чета хубава рецензия, когато срещам зрител, който не е нужно да ме разпознава, но казва, че е гледал филма и го е харесал по някаква причина... Това е най-голямата ми радост. Но останалото е страх. Останалото е депресия и борба за оцеляване. Това е болезнен процес. И е естествено. Без болка не печелиш. Трябва да е болезнено и е неизбежно.

Това е една християнска парадигма.

Аз съм християнин, това е част от моята култура. И го признавам, но ако бях спортист и се опитвах да стигна до Олимпийските игри, щях да кажа абсолютно същото за страданието. Защото без страдание не се стига до олимпийския подиум, трябва да жертваш много, за да си отличен. А съвършенството е нещо, за което не говорим достатъчно. Говорим твърде много за разнообразието, а разнообразието няма отношение към ценностите. Нещата трябва да са по-добри. Това е смисълът. И тогава говорим за съвършенство. Разбира се, никой няма монопол за върхови постижения и т.н., и т.н. Произведенията на изкуството са по-добри или по-малко добри.

Вашето поколение сте флагмани на свободата. Сега това, което казвате, може лесно да бъде възприето като консервативна склонност към по-структуриран, по-авторитарен начин на живот и подреждане на ценностите.

Така е. Но мисля, че грешката е някъде другаде, където наистина спорим какво е напредък. И ако хората, които ни водят към напредъка, в действителност може да са лостове към пропастта, към края, към самоунищожението, тогава това, което бихте нарекли консервативно, е прогресивно. А това, което ще наречете прогресивно, е разрушително. Трябва да преразгледаме тези идеи. Определено си спомням годините на нашата борба за свобода. Но трябва да отидем по-далеч. Трябва да използваме свободата за някаква цел, а не само свободата за свобода, не удоволствието за удоволствие. Трябва да изградим някаква нова утопия или нова надежда за човечеството, за нашето развитие. Трябва да ставаме по-добри или ще станем по-лоши. Винаги има динамика на човешкото развитие. И ние сме в много критичен момент. Така че наистина може да спорим кой е прогресивен и кой не.

Смятате ли се за прогресивен?

Е, когато определя напредъка като движение към по-добро човешко същество, което очаквам от другите и от себе си и от мечтите за по-добър свят, където хората имат по-добри чувства и са по-фини и по-щедри, когато са готови да дават, а не да взимат. Сега виждам тази положителна промяна в моята родина Полша, заради украинската имиграция. Много хора, които се интересуват единствено от трупане на богатство, внезапно раздават спестяванията си, помагат на напълно непознати и намират удоволствие, че могат да го направят. Щастливи са, защото дават, защото помагат. Това е ентусиазъм, може да не трае вечно. За нашето поколение, което беше част от движението за свобода, беше важно голямото откритие, че не е нужно да имаме – да бъдем е по-важно от това да имаме. И всяко поколение трябва да опита и да почувства удоволствието и удовлетворението от това да си щедър и да споделяш. Когато банковата ви сметка расте, това удовлетворение е абстрактно, има само цифри.

Ако споделянето е толкова хубаво, има ли нещо, което никога няма да споделите?

Е, не бих искал да споделям жена си. Определено бих искал да споделя хубави чувства с останалите.

Мислите ли, че съществува фалшива и принудена емпатия?

Има, има го и добре познатия пример за симфоничните зали, където много хора отиват заради снобизъм. Те са глухи, не се наслаждават на музиката, но се преструват, че го правят, защото ако си банков мениджър и не слушаш Моцарт, ти си фалшив, не си правдоподобен. И така, много новобогаташи се преструват на културни. Ако се преструват добре, в един момент наистина оценяват по-сложна култура. Така че, когато се преструваш на щедър, може би накрая ставаш щедър, давам шанс на тези хора. Дори и да е провал, началото може би е в края, те ще усетят вкуса на доброто дело.

Знам, че сте познавали Тарковски. Може ли да ни разкажете за него?

Що се отнася до Андрей, допринесох за няколко книги, опитвайки се да събера всичките си спомени. Срегнахме се сравнително рано. Мисля, че беше след първия му филм. Вероятно първо е било в Полша, после в Русия. И колкото и да е странно, той беше много труден човек и бяхме много различни, успяхме да намерим някакъв по-дълбок контакт. Той беше толерантен към моите маниери. Приех агресивното му поведение. И обсъждахме много неща, повечето от тях, когато той беше в изгнание. И когато беше много самотен и имаше ограничен шанс да говори с някого и искаше да го направи. Но също така бяхме заедно в Съединените щати, като имахме много развълнувани дискусии. Той наистина беше най-екстремният артист, беше грандиозното, грандиозно усещане за форма и дълбоко послание, което се опитваше да изрази във всичките си филми. Когато го видях за последно, той живееше в апартамента ми в Париж, беше две седмици преди да почине. И той каза: „Ако умра и някога говориш за мен, не забравяй да подчертаеш, че искам да бъда запомнен като грешен човек.“

Всички сме грешници в религиозно отношение. В юдео-християнската традиция никой не е невинен, но той силно подчертаваше това. Може би се страхуваше, че хората ще го боготворят.

Виждах го стотици пъти, когато се срещаме в Италия – той водеше дневника си. Когато излезе дневникът след смъртта му, има едно

глупаво нещо, става дума за мен, което ми се стори смешно. След посещението ми у тях той е написал: „Зануси беше с нас на вечеря. Страдах да слушам ужасния му руски и разбрах, че синът ми, ако остане в Италия, ще говори по същия ужасен начин след няколко години.“ Разбира се, беше много смешно, защото не може да имаш един и същ стандарт за носител на езика и за чужденец, който полага усилия и дори когато разговарях с Андрей, той хвалеше моя перфектен руски език, но в дневника си е написал друго. Вярно е, че поляците изкривяват руския по много специфичен начин. Когато италианците говорят руски, те говорят погрешно, но по много приятен начин. Ако французите го направят, те карат руснаците да се усмихнат. Но когато поляците го правят, са ми казвали, че е дразнещо.

Имате образ на непобедим мъдър човек, който е в състояние да се справи с почти всеки проблем в живота, историята, културата. Силно респектираща личност. Като какъв си представяхте себе си, когато бяхте дете?

О, наистина не си спомням. Мисля, че този образ, който очертахте, е много ласкав. Не е много вярно, защото е достатъчно да имаш зъбобол и това да разруши идеалния образ. В крайна сметка всички сме несъвършени. И стабилността в периодите на преход не може да е константна. Нищо не е завинаги. Така че каквото и впечатление да създавам, надявам се, този образ да бъде полезен за останалите. Трудно е да повярваш, че можеш да живееш приличен живот и да имаш определено удовлетворение от него. Толкова много хора са подвеждани от глупави лозунги и накрая животът им е провал. Животът е рискован, рискован бизнес и е много лесно да загубиш шанса си. Може би има само един начин – да имате интуицията си, за да намерите подходящия за вас път. Ако не, може да сте провал. Огорчен стар човек, който мрази света, изпитва угризения на съвестта и е недружелюбен към другите. Така че това не е лесна работа. И не искам да се рекламирам като добър пример. Но имах голям късмет, получих много шансове. Може би съм пропуснал някои от шансовете, но повечето, които ми бяха дадени, съм използвал и съм щастлив, че се случи.

Значи сте успешен?

В известен смисъл да, като се има предвид, че успехът е да не се ядосваш, да оцеляваш и да не полудееш. Това е успехът, не повече.

Често се позовавате на история, а понякога и на литературни истории, за да подкрепите аргументите си в различни дискусии. Имате ли чувството, че изкуството е призвано да разкрива моделите на човешките грешки?

Силно вярвам, че това е причината за нашата успешна еволюция. За разлика от животните, които не могат да разказват истории, ние разказваме истории от самото начало на нашето човешко съществуване. Казват, че първият човек е тази маймуна, която е казала „Аз съм“. Когато същата маймуна казала, че е „той е“ или „той беше“, това е началото на разказването на истории. И разказването е организирано човечеството към това развитие, което имаме зад гърба си. Знаем опита на другите. А това на практика много помага и не трябва да се пренебрегва. Затова, когато се опитвате да оцените художественото произведение на разказа, винаги моля за един важен критерий – мъдрост. Не трябва да е глупаво. Ако се проектира глупостта, тогава човечеството прави крачка назад. И тъй като бях възпитан в литературата и четях през цялото време, споменах, че съм чел Балзак като дете. В живота имах подобна ситуация, когато се срещнах с приказно богатото си семейство. Тогава разбрах какви са чувствата на млад мъж от провинцията, срещащ мрачния мултимиллионер. Балзак го е описал и беше практически полезно. Противопоставям се на критиците, които нямат компетентност да преценят колко мъдра е една история или лансират глупост, както в много разкази. Объркват хората, като им предлагат примери, които не са верни, които няма да работят в живота.

STRUKTURA KRYSTAŁU

THE STRUCTURE OF CRYSTAL



JAN
MYSŁOWICZ

ANDRZEJ
ŻARNECKI

BARBARA
WRZESIŃSKA

Има ли край големият разказ?

По някакъв начин да, защото е погребение. Погребението е край. Но има спомен след смъртта. Така че може би не завинаги. Това не е последният етап.

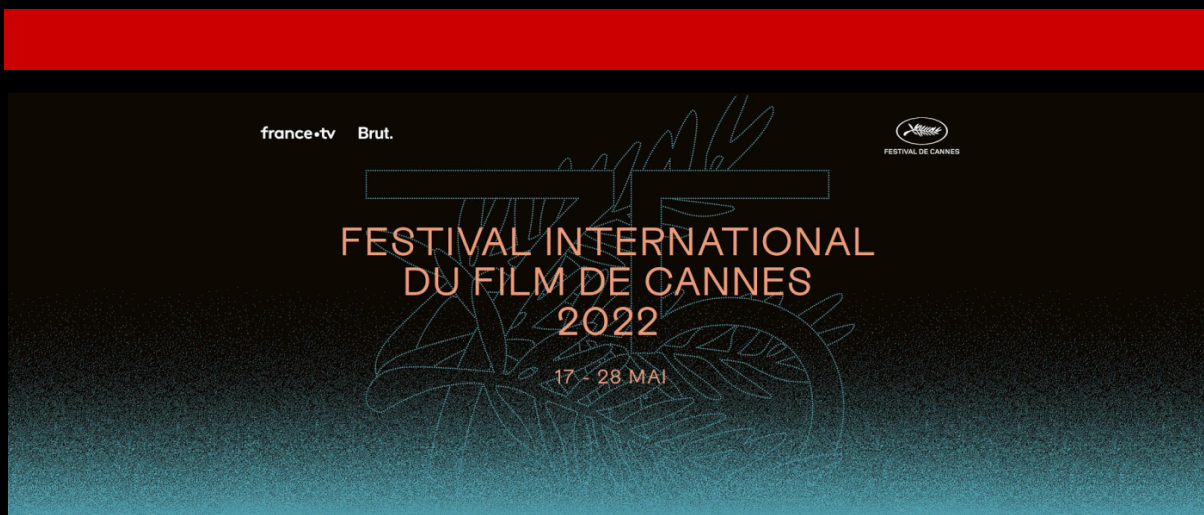
Значи краят на историята все още не е настъпил.

Определено не. Фукуяма съжалява за предсказанието си, но го направи известен.

Съжалявате ли за нещо, което Ви направи известен?

Не, наистина не съжалявам. Съжалявам, че не се погрижих достатъчно за тялото си, можех да бъда много по-спортен и вероятно много по-здрав. Знам, че някои мои избори блокираха кариерата ми. Но ги направих съзнателно и не бях изненадан. Сега живеем в света на масмедиите, но обществената сцена всъщност винаги е била корумпирана и много несправедлива. И ние трябва да се справим с това, независимо дали ни харесва, или не. Алтернативата е да се усамотим, да отидем в гората и да водим спокоен живот. Първият ми пълнометражен филм „Структурата на кристала“ е за тази дилема. И тя е актуална и днес.





КАН 2022 – ФЕСТИВАЛ НА ПРОМЕНИТЕ

БОРЯНА МАТЕЕВА

Юбилейното 75^{то} издание на фестивала в Кан (17 – 28 май 2022) се проведе под знака на промените и в сянката на две световни кризи – отшумяващият (дано) COVID и продължаващата война в Украйна. От 2023 г. световното събитие ще има нов Президент, за първи път жена, която ще встъпи в правомощията си от юли – госпожа Ирис Кноблок. Явяват се нови спонсори: France Televisions, BMW, TikTok. Една от залите е преименувана на „Аньес Варда“. Билетният център е „дематериализиран“ – места се запазват само по електронен път, а системата често отказваше поради свръхнатиск (или зловредна атака на руски хакери?). Технологиите настъпват победоносно по всички линии. Няма прес зала, заради пандемията и журналистите пишат в обособени места всеки на своя си лаптоп. Това, което не се променя и няма да се промени е *glamour*-ът на червения килим и митичните 24 стъпала. Редиците от фотографи и кинооператори, инсталирани часове преди фотосесиите и пресконференциите. Битката за места сред журналистите. Зашеметяващите вечерни рокли и прескъпите бижута, водещи своята вечна война на модните марки...

Това, с което ще се запомни фестивалът, освен, разбира се, наградите, са две големи изненади. Първата беше включването на украинския президент Володимир Зеленски по време на церемонията

по откриването. Той направи емоционално обръщение към фестивала и света. Речта му прозвуча много особено в шикозния контекст на празника на киното и напомни рязко, че в Европа има война. Втората изненада пак беше свързана със звезда, но от Холивуд. Том Круз беше поканен да представи новият „Топ Гън: Маверик“ (продължението на „Топ Гън“ от 1986) и беше поздравен от френските ВВС със зрелищно небесно шоу. Осем изстребители отпечатаха в небето над Кан цветовете на френското знаме, облитайки Двореца в момента на изкачването на стълбите. Такава почест не беше оказвана никому до този момент. Круз получи и непредвидена „Почетна Златна палма“, редом с другата американска звезда и хуманитарен активист Форест Уитакър. Така Кан показва, че наравно с авторското кино уважава и доброто зрителско кино.

Наградите вече са известни и много се изписа по време на това юбилейно издание. Затова няма да повтарям казаното по вестници, сайтове, телевизии, радиа по света и у нас. Малко статистика обаче не пречи. Двайсет и един филма бяха представени в състезанието, но за да се стигне до тях, Селекционният комитет е изгледал геройски 2200 филма от 155 страни (почти колкото са в ООН). Така Официалната селекция трябваше да отговори на традиционните кански критерии – географски и геополитически баланс, добри пропорции стари-млади, „абонати“-новодошли, мъже-жени, експерименти-класичност. Откроиха се четирима носители на „Златна палма“, които продължават да работят на най-високи обороти и, както се разбра, един хвана Палмата за втори път.



ТОРИ И ЛОКИТА (2022, РЕЖИСЬОРИ БРАТЯ ДАРДЕН)

Белгийските братя Дарден, всепризнати класици и майстори на социалното кино, които вече имат две „Палми“, участваха за девети път в конкурса с „Тори и Локита“, филм за приятелството между две деца – имигранти от Африка, който им донесе поредно отличие, учредено специално за юбилея – Наградата на 75-то издание. „Най-искреното ни желание е в края на филма публиката, която е изпитала дълбока емпатия към двамата млади изгнаници и тяхното непоклатимо приятелство, да се разбунтува срещу несправедливостта в нашите общества“ – казаха те.

Кристиан Мунджиу, също носител на „Палма“, представи „R.M.N.“, но си тръгна без награда, защото филмът му се върти в кръга на вече познатото и няма открития. Социално-психологическите сондажи в документален стил, макар и дълбоки, не стигат до голямо обобщение. Като цяло филмът му звучи някак близко и родно – има коледно колене на прасе, кукерски тържества, твърда и организирана балканска нетолерантност, дори почти буквално повторение на сцена

от българския „Страх“ на Ивайло Христов – маскирани бабаити опитват да запалят дома на жена, приютила двама кротки и законно пребиваващи работници от Бангладеш. Състоянието на нещата по нашите географски ширини е уловено с чувствителност и безкомпромисност, но явно това не е било достатъчно за извоюването на награда.

Филмът „Брокер“ на третия носител на „Златна палма“ в конкурса, японца Хирокадзу Корееда пък си тръгна с награда, но тя е за Сонг Канг-Хо, голямата южнокорейска звезда (бащата от „Паразит“), който получи отличието за мъжка роля. Покъртителна история за търговия с изоставени бебета, които се слагат в специални кутии...



ТРИЪГЪЛНИКЪТ НА ТЪГАТА (2022, РЕЖИСЬОР РУБЕН ОСТЛУНД)

Последният „палмов“ лауреат Рубен Остлунд влезе триумфално (и с характерния негов вик при вземането на палмата) в непостижимо престижния Клуб на носителите на две „Златни палми“: Дардените, Кен Лоуч, Михаел Ханеке. „Триъгълникът на тъгата“ действително се извиси над останалите в конкурса със завършената си и ясна алегория, която отправя към най-наболелите проблеми на света. Преди години, в нашите разговори за Кан с Вера Найденова, тя беше споменала нещо, което винаги помня – филмът за „Палмата“ трябва

да е по своему „бистър“... В случая бистротата е в преносен смисъл, иначе е точно обратното. С две думи, това е умопомрачителен фарс, абсолютно безмилостна сатира на света на супербогатите, направена обаче с кодовете на зрелищното кино. Но съм сигурна, че великият дон Луис Бунюел, „ангелът унищожител“ на буржоазното самодоволство, би го гледал с одобрение. Както и Михаил Бахтин – виждаме в действие теорията му за карнавалното преобръщане и резултатите от дейностите на материално-телесната долница. Но публиката едва ли мисли за това – шокирана, тя избухва в смях. Помним „Голямото плюскане“ на Марко Ферери и „фекалния скандал“, който предизвиква в своето време. Тук, на луксозна яхта, след преяждане с гурме специалитети, пари, власт и влияние, логично следва голямото повръщане. И когато се извие буря и всички получат морска болест, настава „дантиевски вомиториум“ (от фр. vomir – повръщам). Канализацията се задръства и тоалетните преливат... Капитанът е перманентно пиян... Персонажите на Остлунд са най-коментираните съвременни „герои на нашето време“ – красиви манекени-инфлуенсъри, руски олигарх, достопочтени оръжейни производители, IT милиардер. Луксозната яхтата потъва и това е ясна метафора. Но това не е всичко – режисьорът ни показва и драстичната промяна, когато част от елитното общество, изхвърлено на пуст остров, трябва да оцелява в буквалния смисъл. Тогава шеф става шефката на тоалетните, бойна дама от азиатски произход, която налага свои правила. И групата се връща към примитивното... Остлунд беше констатирал пред „Фигаро“: „Лявата преса сякаш не харесва филма ми.“ и това е видно в реакцията на някои френски журналисти, които оспорват моралното право на Остлунд да отправя остра критика на мястото, което изобличава. Според тях с този филм „е награден цинизмът“. Критиците от „Либерасион“ са на мнение, че на този „смешен и жесток фарс му липсва дълбочина“, а режисьорът затыва в „социален реализъм“. Докато от „Фигаро“ твърдят обратното: „Рубен Остлунд спаси наградите от коработопане.“, пишат те и наричат сатирата на този „надарен провокатор“ „изчегъртваща“. „За мен същността на киното е в това да промени нещо в обществото“ – беше казал Рубен Остлунд. Питаме се дали може все още нещо да се промени... Други пък критикуват Остлунд, че се поставял в ролята на „безпощаден моралист“. Няма да се съгласим – шведският майстор разказва, при това много забавно, величествена притча за упадъка, за

„края на западната цивилизация“, показвайки лицето на „капитализма в терминална фаза“ („Монд“). Не поучава, във всеки случай ни кара да се огледаме критично, с омерзение и смях. И да потърсим опорите в малкото, човешкото, духовното. Киното не дава отговори, а поставя големите въпроси пред обществото на зрелището и консумацията, на парите и привидностите.



БЛИЗО (2022, РЕЖИСЬОР ЛУКАС ДОНТ)

На другия полюс като стил – сериозно и деликатно психологическо кино – се оказа „Близо“ на младия белгиец Лукас Донт, чийто филм „Момиче“ силно беше впечатлил Кан преди няколко години и получи „Златна камера“ за дебют. Сега той бе отличен с Голямата награда (поделена със „Звезди по пладне“ на францужойката Клер Дени, сразен от критиката). Внимателно и с подчертана чувствителност е изследвана територията от края на детството, крехкото пред-юношество, процесът на трансформация и търсенето на идентичност, когато попадаме в период на красива несигурност. Става дума за необикновеното приятелство между две момчета, трагично разрушено от тесногърдието на околните. Стилът на филма може да се определи като „среща между братята Дарден и Ксавие Долан“, смятат от „Монд“.



РЕШЕНИЕ ДА СИ ТРЪГНЕШ (2022, РЕЖИСЬОР ПАРК ЧАН-УУК)

Много желаната Награда за режисура отиде при „Решение да си тръгнеш“ на южнокорееца Парк Чан-уук – криминална драма или романтичен трилър, в който виртуозно се преплитат различни жанрови кодове. Историята разказва за детектив, разследващ смъртта на мъж в планинска местност. В хода на разследването той среща тайнствената жена на мъртвия, усеща странно привличане и попада под нейното влияние. Свидетели сме на „танц на платоничното докосване“, който очарова. Кино на фините нюанси и тънките душевни движения. Умение да се подсказват визуално неназовими вътрешни трепети.



НЕБЕСНОТО МОМЧЕ (2022, РЕЖИСЬОР ТАРИК САЛЕХ)

Ако продължим все пак по наградите, стигаме до „Небесното момче“ на Тарик Салех, шведски режисьор и сценарист с египетски корени, получил Наградата за сценарий. Той ни поднася напрегнат политикорелигиозен трилър, като действието се развива в най-големия ислямски университет в света Ал-Азхар в Кайро. Бедно селско момче с чисто сърце попада в центъра на безмилостни битки за власт и влияние между политическите и религиозни елити. Висши духовници, службите за сигурност, политическата върхушка и ислямистиекстремисти са оплетени в интриги и престъпления. „Западът е едновременно натрапчиво привлечен от исляма и в същото време не разбира нищо от тази религия.“ – беше заявил режисьорът, който от години е персона нон грата в Египет. Този филм ни въвежда в един напълно непознат свят, като дава интересна гледна точка отвътре. И го прави съдържано, мащабно и обективно, като далеч надхвърля конкретния политически контекст и отправя към етични и философски размисли.



СВЕЩЕНИЯТ ПАЯК (2022, РЕЖИСЬОР АЛИ АБАСИ)

И още един филм от Швеция, „Свещеният паяк“, с режисьор Али Абаси от ирански произход е фокусиран върху сложните отношения на ислямската религия и съвременния свят. В него актрисата Зар Амир Ебрахими бе отличена с Наградата за женска роля, присъдена ѝ за превъплъщението в смела, жертвоготовна и безкомпромисна иранска журналистка, която съществено помага за разкриването на сериен убиец-фанатик, удушил шестнайсет проститутки. Показателна е съдбата на тази актриса – кариерата ѝ в Иран е била брутално прекъсната заради измислен сексскандал и тя е била принудена да емигрира, като се установява във Франция. „Този филм говори за жените, за тялото им. – казва тя в интервю – Това е филм, пълен с омраза, с ръце, крака, гърди, секс, с всичко, което е невъзможно да се покаже в Иран.“ Акцентът в този нетипичен трилър е колкото върху разкриването и залавянето на убиеца (добър съпруг, баща на две деца, строителен работник, ветеран от Ирано-иракската война), толкова и върху социалния отзвук на ставащото. Много хора не само не осъждат убиеца, но дори го приветстват, убедени, че той има „мисия“ да прочисти света им от греха. Закрилян е невидимо и от най-високо място. Но кулминацията идва, когато синът, момче в тийнейджърска възраст, обявява, че ще тръгне по пътя на баща си, с когото се гордее. Трябва да се отбележи, че филмът е направен по истински случай.



ОСЕМТЕ ПЛАНИНИ (2022, РЕЖИСЬОРИ ШАРЛОТ ВАНДЕРМЕЕРШ И ФЕЛИКС ВАН ГРЬОНИНГЕН)

С големите екзистенциални, философски и екологични проблеми на времето се занимават и двата филма, удостоени *ex aequo* с Наградата на журито – „Осемте планини“ на Шарлот Вандермеерш и Феликс Ван Грьонинген и „Ео“ на полския режисьор Йежи Сколимовски.

Белгийската двойка режисьори са научили специално италиански, за да снимат с италианските актьори на техния език. Те разказват по естествен и непринуден начин една морална притча за силата на природата и смисъла на съществуването. „Искахме да направим филм, който говори за живота в цялата му крехкост и сила.“ – каза на закриването развълнуваната режисьорка. А „Ео“ на осемдесет и четиригодишния Сколимовски въодушеви киноманското братство (и журито) с естетска визия и експериментаторски дух – това беше най-дръзкия във визуално отношение филм на фестивала. Самата история е любопитно изградена през погледа на едно цирково магаре... Светът през очите му не изглежда никак порядъчен, нито спокоен. Снимани са шест различни животни, но „образът“, който „създава“ магарето с дискретно антропоморфни черти, е определено симпатичен и придава неочаквана перспектива на грубите и често животински човешки

страсти. Филмът говори за опазването на природата и животните по наистина оригинален начин.



ПРЕСТЪПЛЕНИЯ НА БЪДЕЩЕТО (2022, РЕЖИСЬОР ДЕЙВИД КРОНЕНБЪРГ)

Внимание привлече и „Престъпления на бъдещето“ на Дейвид Кроненбърг – научно-фантастичен филм на ужасите, разположен в недалечното бъдеще и описващ дистопичен свят, където болката е елиминирана и хората ползват „хирургията като новия секс“. Разиграват се страховити пърформанси с мутирани органи. Свидетели сме на сцена на аутопсия на дете, заснета твърде реалистично, с кръв и вътрешности, в стила на gore филмите, както и персонажи, които изпитват сексуални импулси, bliжейки отворените си рани, защото в този футуристичен свят физическото страдание не съществува... Макар и екстремна, картината на този ужасяващ свят е едно предупреждение. Филмът рязко раздели публиката, подобно на „Титан“ миналата година. Имаше освирквания и напуснали демонстративно. Отчитайки екстремния му визуален стил, критиците го определиха като еротичен, но абстрактен.

Но един фестивал не е само филми и състезание, той резонира с всички теми на съвременността, гледа миналото и бъдещето. На бъдещето беше посветена и Срещата „Киното, а сега накъде“, проведена в две сесии. На първата бяха поканени осем режисьори от различни държави, поколения, стилове: Гийермо дел Торо, Клод Льолуш, Коста Гаврас, Гаспар Ное, Паоло Сорентино, Надав Лapid, Робен Кампило и Матийо Касовиц. Дел Торо направи интересно наблюдение: „Намираме се в същото положение, в което киното е било при идването на звука... Откриваме, че това е повече от начин на комуникация, променя се отношението с публиката.“ Гаспар Ное отбеляза, че класическото кино, гледано в кинозалите е „свят, който изчезва“ и „повече няма да е достъпен, а ще имаме само платформи и те ще решават дали филмът е добър и това се прави за публиката.“ В дискусията се включи и осемдесет и четиригодишният Коста Гаврас: „Всичко е различно и се промени. Мисля, че новото поколение е свършено различно... Подхождаме към киното по различен начин. Нужно ни е да слушаме и да разказваме истории. Човешките същества не могат да оцелеят без истории; следователно киното ще продължи. Не във формата, която познаваме, но ще продължи.“ На втория ден бяха поканени и дами. Английската режисьорка Лин Рамзи сподели как според нея киното може да се справи в епохата на стрийминг платформите: „Трябва да се учим да сме експериментални, да се учим да правим кино с малки бюджети и нови технологии... Трябва да мислим различно. Да бъдем изобретателни.“ Имаше още доста интересни изказвания и гледни точки на кинематографисти, искрено загрижени за бъдещето на киното.

Но освен шокиращи футуристични истории и теоретично оглеждане на бъдещето, Кан е фестивал, здраво стъпил в настоящето. А настоящето е изпълнено с тревога и несигурност заради войната в Украйна и фестивалът реагира адекватно, като показва на света, че Украйна е в сърцето му. Като започнем с изявлението на Зеленски, тазгодишният Кан ще се запомни със своята безусловна ангажираност. Организаторите показваха ясно, че фестивалът е не само световна витрина на киното, но и етична и гражданска платформа за отпор на насилието и злото. Серия от киносъбития доказват това.

Включен в последния момент в програмата като „Специална прожекция“, документалният филм „Мариупол 2“ на трагично загиналия в Украйна литовски режисьор Мантас Кведаравичус покърти публиката с картини на отчаяние и разруха, коренно различни от репортажното телевизионно снимане. Всъщност материалът е монтиран посмъртно от неговия екип. Моментът на представянето беше наистина вълнуващ, със сълзи на съпричастие. Знаем, че киното е свидетелско показание, но много рядко разбираме, че понякога то се прави с цената на живота. Решен в дълги статични кадри, филмът няма сюжет. Просто възрастни и деца оцеляват в подземията на една Баптиска църква с помощта на пастора, при адски тътен на далечни бомби. Молят се, погребват своите мъртви, хранят се и се надяват всичко да свърши. Заснети са от дистанция, за да не се притесняват. Няма визуални ефекти, няма особени ракурси и кинематографични увлечения. Всичко е автентично и затова още по-страшно. Ето работните бележки на убития режисьор: „Никой от жителите на Мариупол не се боеше от смъртта, макар че беше вездесъща. Нямаше нито минало, нито бъдеще, нито осъждане... Беше рай в ада, деликатни пеперудени криле, които се докосват, миризмата на смърт в чистия ѝ вид. Беше живот, който пулсира.“

В Кан беше и Сергей Лозница, който също в секцията „Специални прожекции“ представи монтажния си филм „Естествена история на разрушението“ за бомбардировките на съюзниците в Германия през 1945 г. Лозница е особен случай, безкомпромисен в творчеството и поведението си. Филмът му е оприличен на „юмручен удар“, след който излизаш напълно съсипан и резонира със ставащото в Украйна по фрапиращ начин. Напуснал е Европейската филмова академия поради твърде слабата ѝ според него реакция на събитията в Украйна.

С темата за противопоставяне на руската агресията се свързва и присъствието на Кирил Серебренников, прочутият руски дисидент, който след началото на войната се установява в Берлин. Той представи трети свой филм в Кан (след „Лято“ и „Грипът на Петрови“) и е поканен като независим творец – да напомним за отказа на Кан да приема руски официални делегации. „Жената на Чайковски“ е привидно исторически филм, но говори подмолно и по много линии за нашето време – репресивните традиции на патриархалното общество,

неравенството на жените, хомосексуалността. Това е изначално мрачна история за една фанатична любов и може да се определи като перфектния антилюбовен филм... Въпреки силната визуална страна, Серебренников си тръгна без награда.



ПОГЛЕДЪТ НА ПЕПЕРУДАТА (2022, РЕЖИСЬОР МАКСИМ НАКОНЕЧНИ)

В „Особен поглед“ също имаше украински филм – дебютът на Максим Наконечни „Погледът на пеперудата“ – историята на млада жена, която отказва да се възприема като жертва на трагични събития, сполетяли я в затвор в Донбас. Дълбоко травмирана, тя има визиони и се бори с кошмарите от миналото си. Екипът на филма направи демонстрация при премиерата – застанали пред вратите на зала „Дебюси“, украинците искаха да фокусират вниманието върху началото на четвъртия месец от войната. „Руснаци убиват украинци. Намирате ли, че е обидно или смущаващо да се говори за този геноцид?“ – беше изписано на плаката им. „Не сме в Кан за забавление или бизнес. За нас единствено важно е да предадем посланието си на света“ – каза продуцентката на филма.

Разбира се, имаше още много филми, събития, срещи (Хавиер Бардем, който каза в едно блиц интервю: „Аз съм тук да давам, да връщам.“), за които е невъзможно да се разкаже. Имаше и Пазар,

който преминава в сянка, но е много съществен елемент от фестивалната дейност.

На финала ще споделя изумлението си от кратката финална пресконференция на журито с Президент Венсан Лендон. Той, но и всички останали членове, споделиха с най-голяма искреност, че са научили страшно много от филмите и от общуването помежду си, че този опит ги е променил за добро, че начинът им да гледат на живота ще се промени и това е било невероятна школа за тях. Щом е така за журито, какво остава за редовите журналисти... Може би най-добре го каза ексцентричната Роси де Палма, тази вечна жена на ръба на нервна криза (председател на журито на „Златна камера“) – важното е „да правиш любов с киното“.





ВИСБАДЕН 2022: СЕРГЕЙ ЛОЗНИЦА • ЛАНА ГОГОБЕРИДЗЕ

ОМРАЗАТА НЕ Е СЪЗИДАТЕЛНО ЧУВСТВО

МАРТА МОНЕВА

Разговаряхме с украинския режисьор Сергей Лозница за изключването му от Украинската филмова академия и филма му „Бабий Яр. Контекст“ в навечерието на премиерата на неговата „Естествена история на разрушението“ на фестивала в Кан.



През 2019 г. споделихте с мен, че руската култура е вашата. В момента обаче на фона на сложни политически събития тя е подложена на бойкот. Какво мислите за това?

По някаква причина се бъркат руската власт с руската култура. Според мен това е абсолютна глупост, защото тези, които са дошли в Украйна и убиват украински граждани, нямат нищо общо с руската култура. Сигурен съм, че необразованите хора никога не са чели Толстой, Чехов, Достоевски и...

... и Гогол, който е от украински произход.

Да, и Гогол. И защо трябва, говорейки за култура, да говорим за тези изроди, които са необразовани и безкултурни? Те идват и разрушават украински градове и убиват украински граждани, а тяхната власт е продължение на съветската власт, която винаги се е занимавала с това да унищожава всичко свободомислещо, като се започне от „философския параход“ през 1922 г., когато над 200 философи и писатели биват депортирани от Русия, и се стигне до сегашното време. Всичко съществуващо в културата се сблъскваше с властите – Шаламов, Солженицин, Пастернак, Платонов, Бродски. Всички те са били преследвани. И защо тогава е необходимо да се въвежда такава реторика?

Ако говорим за културна идентичност, за мен тя е преди всичко езикова, а моят език е руски, израснал съм с баща украинец и майка рускиня, но културата и езикът, в които живея, са руски и аз не мога да ги изтръгна от себе си, това съм аз.

Войната изглежда се пренася на културно ниво.

Да, и това е глупаво и нелепо. Струва ми се, че особено сега да се води война на културата, изобщо да се въвежда такова понятие за война на културите в многонационална държава, в която поне 20-30 процента от населението говори руски, е погрешно. И е неправилно да воюваш с хора, които са живели или живеят в Русия и не подкрепят този режим и се опитват да му се противопоставят по някакъв начин, включително с филмите или творбите си. Да отблъснеш тези хора, да не ги приемеш за съюзници, е недалновидно и аз съм категорично против това.

Бяхте изключен от Украинската филмова академия тъкмо заради Вашата космополитна нагласа и това предизвика световен обществен отзвук.

Много хора бяха поразени. Получих огромен брой писма, в които ме питаха какво се случва в Украйна. Мисля, че това е поредната глупост, но ако се върнем към нашата история, към това, което се случваше между XVII и XX век, когато Украйна се опитваше да създаде независима държава, бяха допуснати същите грешки. Тоест първите хора, които бяха отблъснати от онези, които мечтаеха за

независима Украйна, бяха рускоезичните и веднага бе загубена цяла прослойка интелектуалци.

Не можете да стигнете далече, ако не вземете със себе си интелектуалците си.

Да, така е. Може би с времето ще се създаде друга държава и културата на Украйна ще се развие и ще достигне определени висоти, но в моментната ситуация всичко е твърде преплетено.

Хората мислят, че културата е произведение на изкуството и нищо друго, книга, филм или нещо подобно. Не, културата е много широко понятие, тя е също така култура на общуване, начин на структуриране на пространството и цял комплекс от ритуали, които имаме. И не можете да я извадите и да очертаете тази граница. Това е крайно нелепо. Културата е това, което виждате около себе си, например архитектурата на сградите. Пренасям същата идея за борбата на културите в архитектурата. Това означава, че в Киев трябва да премахнем всички онези сгради, които са били построени по време на империята – Владимирския Събор, например университетът. Целият този класицизъм в Киев просто трябва да се събори и да се постави нещо ново на негово място.

Тези „битки“ за и срещу културата неминуемо водят до големи страдания в семейства като вашето, в което се преплитат Русия и Украйна, а те не са никак малко.

Самото понятие за културна война е въведено от Бисмарк по времето, когато е трябвало да обедини Германия и се е борил срещу църквата през 1870 г. Културният фронт и културната война са нови понятия и са политически. Това, което се случва сега с всички тези бойкоти и желанието да се извади нещо от живота, е чиста политика, използване на културата в политическата борба, използване на реторика, която няма нищо общо с културата. По-общо бих казал, че езикът, самият език е политическа единица. Ако не съществуваше политическо формиране на държавите, движението на езика от Португалия към Италия остава движение на различни варианти на диалекти на един и същ език. Когато говоря с приятелите си в Италия, те казват, че разбират испанците отлично.

Като става дума за езика, на дискуссионен панел на фестивала goEast, в който украински участници обсъждаха

желания от тях бойкот на руското кино, една участничка пожела руските ѝ колеги да започнат да учат украински език в бъдеще. Разбирам, че режисьорите, които идват от Украйна, носят болка със себе си и все пак в тази ситуация се изисква повече, отколкото отхвърляне на езика и в която, ако не съумеем да покажем огромна сила на характера и душата, няма да стигнем доникъде.

Напълно съм съгласен с вас. Не спирам да мисля за една приятелка, Ирина. Попаднала е в гетото в Каунас на тринайсет години, родителите ѝ са унищожени от нацистките окупатори, а след като е спасена от гетото, е отгледана в литовско семейство. После и приемните ѝ родители са унищожени, този път от съветската власт, но тя през целия си живот се е занимавала с немска култура и литература. И не само това, дори в гетото са провеждали кръжок по немски език, чели са Гьоте и Хайне. Тя остана да живее в Литва, обичаше я след всичко, което се е случило на евреите там и вярваше, че това е начина да преодолеем омразата – да обичаш, дори да изпитваш силна болка, а не да отхвърляш. Омразата не е съзидателно чувство.

Анна Марчук публично тълкува Вашата позиция да се противопоставите на призива за бойкот на руското кино и култура като отрицание на колективната вина на руснаците за войната в Украйна. Какво мислите за това?

Съществува фундаментален труд, който не мисля, че тя някога е чела, съдейки по тези твърдения, а именно „Въпросът за вината“ на Карл Ясперс, който въвежда понятието „колективна вина“ през 1946 г. Той говори за колективна вина в метафизичен смисъл – чувството, което би трябвало или би могъл да изпитва всеки, който принадлежи към общество, извършило ужасни престъпления. И той отчасти носи вината за това, че именно неговата раса, неговото племе е извършило тези престъпления, но Ясперс не казва, че трябва да наказваме тези хора и да използваме тази категория, за да действваме по някакъв начин. Той говори за вътрешно усещане. Той говори за значението на това понятие в германската култура. Сега можем да кажем, че в руската култура има нещо, което също предполага подобна жестокост. И трябва да бъдем много внимателни, да изследваме това и да му обръщаме внимание, но това не е разговор за предприемане на

някакво действие. Това е съвсем друго ниво на осъзнаване на проблема.

Украйна в момента е жертва и всичко, което се случва там, е ужасно. Ако обаче всички тези искания за бойкот бъдат взети под внимание, отново ще се върнем към дивите времена. Твърдо вярвам, че здравият разум трябва да бъде запазен. Аз съм против бойкота на моите колеги, руски режисьори, които се обявяват срещу престъпленията на режима на Путин.

Има ли някой, който води културен диалог между Украйна и Русия в момента?

Не, няма културен диалог.

Ролята на Запада и западните медии също не е особено продуктивна в тази ситуация.

Да, налага се идеята, че руската култура просто трябва да бъде забранена и изтласкана. А културата не е просто вещ, която можете да сложите в шкафа или да я бутнете в някое тъмно къше. Това е цял комплекс от отношения, пронизващи човешкия живот, явления, които се въплъщават и в предмети, но освен това, те съществуват в едно необективно пространство като образ на мисълта например. И изненадващо, същият образ на мисълта присъства както у врага, така и в Украйна. Заставаме на негова страна, но сме категорично против и не уважаваме противника.

За първи път Ви срещнах през 2012 г., когато отивахте в Кан с „В мъглата“, в който разглеждате темата за „свой-чужой“ (чужд сред своите). Как се чувствате сега?

Чувствам се като моя герой, който се опитва да разбере как така, когато вече е на трийсет и седем години и през всичките тези години го познават като достоен и порядъчен човек, изведнъж е станал всеобщ враг. Какво се е случило с него? Не знам дали това беше съдбата, която предвидих във филма си или просто правех филм за нещо, което вече добре познавах в душата си, но това е такава ирония, да установя както този герой, че съм се превърнал в аутсайдер в собствената си страна, докато по всякакъв начин се опитвам да защита нейното добро и да се противопоставя на гадостта, която съм описвал през целия си живот.

Това е изумително. А къде се чувствате у дома?

Чувствам се добре навсякъде, защото не съм на конкретно място, а в пространството на въображението си, в пространството на книгите, филмите, музиката и приятелите си. Както е казал Пушкин „Отечество нам Царское Село“. Моето образование е моето отечество. Чувствам се като киевчанин, заради някои специфични черти, определен тип език и начин на мислене.

Какво значение има за Вас решението за изключването ви от УФА?

По начало станах член там по тяхна покана и мислех, че мога да допринеса положително с репутацията си. Постъпих там с отворени сърце и обятия. Поуката е, че трябва да си избирате приятелите.

Изключването никак не се отразява на моята работа. За двайсет и четири години никога не съм получавал пари от Украйна, с изключение на помощ за филма „Донбас“. Сега бяха отпуснати средства и за игралния филм „Бабий Яр“. Не знам какво ще се случи с него, ще видим след войната. За всичките си останали филми съм търсил пари, както всеки европейски режисьор. Винаги във финансирането са участвали по три до пет страни. Никога не съм стоял без работа. Снимам по два филма годишно, защото не мога да не снимам. Имам предложения за пет години напред, така че нямам проблеми.

Току-що се състоя немската премиера на документалния „Бабий Яр. Контекст“. Защо филмът е направен толкова късно?

По съветско време мисля, че направата на този филм би била невъзможна, за подобен филм можеше да те пратят в гранитната мина във Винница. Съветската държава дълго беше антисемитска. До 60-те години имаше кампания за преследване на хора, дошли да почетат паметта на жертвите в Бабий Яр на 28 и 29 септември. Арестуваха ги като ционисти. Историците дълго не се занимаваха с този въпрос.

В България нямашме подобни проблеми.

Да, България е спасила своите евреи.

С изключение на тези от Македония и Беломорска Тракия.

Да, но ако не се лъжа, патриархът на Българската православна църква е казал, че ще отиде с първия вагон, ако евреите бъдат отведени. Това е много важен жест, а това не се случи в Съветския съюз. Има места, където са били спасени планинските евреи, Кабардино-Балкария, и това е много интересна история. Джонатан Лител я е описал в „Доброжелателните“, служейки си с документални материали.

Филмът Ви също е направен изцяло от документи и архивни снимки и изключително хладнокръвно и обективно показва случилото се, а то е, че германци и украинци са съумели да избият 33 000 човека в рамките на 48 часа. Сред част от публиката се появи раздразнение и недоволство, че сте експонирали открито нацизма, включително украинския, в най-тежкото му проявление. Според мен тези реакции бяха неоправдани.

Да, разбира се, по това време в Украйна чисто и просто е имало нацизъм.

А как беше приет филмът в Украйна?

Появиха се доста критични статии за филма. Имаше твърдения, започващи от това, че обвинявам украинците, че са участвали в сътрудничество с германците, та до степен да се отрича, че изобщо може да има такова участие в разстрелите в Бабий Яр. Въпреки очевидните доказателства. А ако геноцидите не бъдат рефлексирани, могат да се върнат обратно.

В публичното си становище след изключването от УФА пожелахте на всички да запазят здрав разум. Как можем да допринесем за това?

Аз се обръщам към хората, чиято отговорност е да мислят и разбират, и да формулират света за хората, които не умеят да правят това. Върху техните рамене пада колосална отговорност. За мен като режисьор, или за някой социолог или антрополог, това е основната задача – да гледаш света и живота отстрани и да се опитваш да го разбереш, да го формулираш и да разкажеш на хората за него, да помогнеш на онези, които се занимават с нещо друго, които имат различен професионален фокус, да осмислят тези процеси. Затова тези хора не бива да губят здравия си разум, защото от това, което

казват, и начина, по който го обясняват, ще зависи съдбата на много други хора.

А какво правите в момента и какво следва?

Завърших филма „Естествена история на разрушението“ за разрушаването на германски градове от британците и американците по време на Втората световна война. Филмът разказва и за това как британски градове също са били разрушени. Голяма част от темата, която филмът засяга, е доколко е възможно да се използват цивилните граждани и постиженията на цивилизацията като ресурс за война. Това все още се практикува, и сега пилоти бомбардират Украйна, разрушавайки Харков, Одеса, Мариупол и други градове. За съжаление, закъснях с този филм, премиерата му беше сега в Кан. А идеята за него се роди през 2018 г., когато се натъкнах на едно есе на Зебалд, „Въздушната война в литературата“, където той остро повдига този въпрос. Но той говори за това как „ние, германците“ гледаме на това, че сме били бомбардирани. А аз исках да направя филм за това как аз гледам на това, защото това е ужасна целокупна трагедия и самата възможност за подобни действия по време на война трябва да бъде преразгледана. Бавно събрахме парите, в Германия смятаха, че темата е изчерпана.

Не споделям това мнение. А работите ли вече по следващ проект?

В момента все още не знам какво ще стане и кога ще мога да се върна към игралния „Бабий Яр“. Може би догодина, но ми се струва, че войната ще продължи още дълго, а и ще се разрастне.

РАДОСТ ОТ ЖИВОТА ПРИ ВСЯКАКВИ ОБСТОЯТЕЛСТВА

МАРИАНА ХРИСТОВА



СНИМКА: © ГЕРД ВАЛИШЕВСКИ

Родословието и филмографията ѝ са неотделими от цялостната история на грузинското кино: дъщеря на първата грузинска режисьорка Нуца Гогоберидзе, самата Лана е автор на тринайсет филма, заснети в продължение на пет десетилетия, а дъщеря ѝ Саломе Алекси следва традицията, утвърждавайки се като режисьор и продуцент. Успоредно с това в живота на Лана Гогоберидзе се оглежда бурният и противоречив съветски XX век – баща ѝ е екзекутиран по време на сталинския терор, след което майка ѝ прекарва 10 години в ГУЛАГ. Лана израства с леля си и заживява отново с майка си едва на 17-годишна възраст – травма, отразена в няколко нейни филма. Започва да се занимава с литература и пише докторска дисертация върху

поезията на Уолт Уитман, а след смъртта на Сталин, когато това става възможно, учи кинорежисура в московския ВГИК. Целият си невероятен, едновременно трагичен, радостен и в крайна сметка възхитителен житейски път дотук тя описва в автобиографията си „Что вспоминается и как вспоминается...“^[1], публикувана миналата година на руски и преведена на немски под красноречивото заглавие „Пих отрова като кахетинско вино“^[2]

От първия ѝ обещаващо зрял пълнометражен филм „Под едно небе“ (1961), през международно признатия и изпреварил времето си „Някои интервюта по лични въпроси“ (1978), до най-новия мъдър и опрощаващ „Златната нишка“ (2019), киното на Лана Гогоберидзе е смело и стилно, интелигентно и чувствително, изтънчено и модерно – и това е показателно за всички нейни филми, които видях, независимо от времевия период или контекст. Може би най-отличителната им черта – неизменен обединяващ елемент, макар всеки филм да е сам по себе си различен и независим от останалите, са силните женски образи от различни епохи и социални среди, които разбиват общоприетия стереотип за съветските, постсъветските и източноевропейските жени въобще, както и разпространените днес феминистки позиции.

Имах честта да срещна Лана Гогоберидзе в рамките на последното издание на филмовия фестивал goEast 2022 във Висбаден, Германия, който в сътрудничество с Кинотека „Аста Нилсен“ във Франкфурт и директорката ѝ Габи Бабиш организира ретроспектива от десет нейни филма, наскоро реставрирани в дигитален формат. На 93-годишна възраст и с елегантно прикрита счупена ръка, която нямаше да забележа, ако сама не ми бе обърнала внимание, тя присъства на всички прожекции в компанията на дъщеря си Саломе и внучка си Анна. Лана даде многобройни интервюта и проведе публична беседа, рецитира грузинска поезия, Едгар Алън По и Гьоте в оригинал. Междувременно подготвя предстоящата премиера на най-новия си документален филм за живота и творчеството на майка си.

По всичко личи, че животът и киното на Лана Гогоберидзе са една безспирна артистична въртележка; въплъщение на вродения

грузински порив за радост при всякакви обстоятелства, който неусетно, но категорично се разкрива в нашия разговор.

Докато гледах филмите Ви сега, особено ме впечатли фактът, че дори най-ранните сред тях са изключително съвременни по отношение на темите, които разглеждат, както и като филмов език. Как ги виждате самата Вие днес?

Повечето не бях гледала, откакто съм ги заснела. Щастлива съм, ако филмите ми все още говорят на съвременната публика. През последните години бях поканена с някои от тях на доста места по света, което възприемам като компенсация за дългогодишния ми труд. Дори интересът към тях е достатъчен за мен. Работих усилено и е радост да знам, че киното ми е актуално и днес.

Видяхме прекрасна реставрирана версия на най-известния Ви извън Грузия филм „Някои интервюта по лични въпроси“ (1978) – един наистина модерен и актуален сюжет, който изобщо не остарява, тъй като разглежда смело женските проблеми и прокарва революционни, дори от днешна гледна точка, послания – една от героините, изиграна от младата Нана Джорджадзе, казва, че бракът за нея не е вариант, защото би се чувствала поробена. Как се възприе филмът в Грузия навремето?

По онова време в „Ню Йорк Таймс“ го нарекоха „един от първите съветски филми за отчужденото общество“^[31]. Бях поканена в МоМА да го представя, но властите не ми позволиха да отида – казаха на кураторите от МоМА, че съм заета и нямам време, което, разбира се, не беше вярно. Въпреки това филмът беше показан там с успех и после излезе тази статия. Никой не ме уведоми официално за нея, изпратиха ми я приятели.

В Грузия филмът също се прие добре, но не и от властите. Във всеки случай, имайте предвид, че ситуацията в Грузия беше различна, имяхме известна свобода, поне за определен период. В някакъв момент, разбира се, всичко бе централизирано, така че това, което правехме на местно ниво, трябваше да бъде одобрено в Москва от Госкино, в противен случай се отменяше. Трудни дискусии по отношение на определени филми течаха със седмици. „Някои

интервюта по лични въпроси“ също получи тежка присъда. Казаха ми, че трябва да изрежа всички интервюта с жени, а също и сюжетната линия с майката, която се връща от лагер в Сибир, така че да остане един приятен филм за развода и нищо повече (смее се). Но както сама разбирате, чрез интервютата исках да покажа във филма пресечните точки между съдбите на различни жени и по този начин да се получи социален портрет за положението на жените в Грузия. Завръщането на майката от изгнание също беше много важен елемент за мен, тъй като препраща към съдбата на собствената ми майка. Цензурата беше на път да премахне и двете, но тогава се случи нещо неочаквано. Първият секретар на съветската комунистическа партия Едуард Шеварднадзе, който след това беше и министър на външните работи на СССР, хареса филма. Той се обади в Госкино и им казал, че това е много добър филм, който са длъжни да покажат в този му вид. След това дойде и Голямата награда на Филмовия фестивал в Сан Ремо, Италия, а след известни колебания през 1979 г. дори ми беше връчена държавната награда на Съветския съюз. Беше наистина странно, че след всички откази и дебати получих това признание.

На Запад филмът се приема за един от първите на феминистка тема, създадени в Съветския съюз. Докато го правехте, мислехте ли за него по този начин? Също така, идентифицирате ли се с днешното движение MeToo и как бихте поставили себе си в съвременния феминистки контекст?

Тогаваш показвах филма в Париж и всички ме питаха дали съм феминистка. По онова време не знаех, че съществува движение като феминизма, въпреки че познавах термина, разбира се. В Съветския съюз нямаше такива движения. По своята същност, разбира се, това е феминистки филм. Аз самата също съм феминистка, защото съм убедена, че жените са равни на мъжете. Но съм далеч от агресивния феминизъм – не държа да елиминирам мъжете. Мисля, че те също заслужават да живеят (смее се). И не мисля всичко през феминистката призма. Спомням си, че в Париж след прожекцията при мен дойде един мъж и ми благодари, защото това бил първият феминистки филм, който гледал, без да се чувства виновен за всичко.

В известен смисъл показвате, че и мъжете са равни на жените.

Да, те не могат да бъдат винени за всичко. Както виждаме, главната героиня в „Някои интервюта по лични въпроси“ също носи отговорност за случващото се във връзката ѝ.

Мисля, че филмът много добре предава източноевропейското разбиране за феминизма, тъй като главната героиня е силна и независима жена, която има своите проблеми с мъжкия свят, но не се възприема като жертва.

Разбира се! Аз не одобрявам виктимизацията на жените и не се идентифицирам с подобна позиция. Майка ми например беше в ГУЛАГ десет години, депортирана без никаква присъда. Тя преживя тази трагедия, която дълбоко засегна живота ѝ. Била е осъдена на смърт и в продължение на два месеца всеки ден е чакала да бъде екзекутирана. Но успя да премине през този ужасен период и след него се завърна жизнена, изпълнена с любов и състрадание към другите. Изпитваше радост от живота и прекарахме толкова прекрасни години заедно. Никога не се възприе като жертва и беше пример за мен.

Очевидно това е повлияло на мирогледа ви – попаднах на сходни разсъждения в два филма: от „Златната нишка“ (2019) запомних репликата „Боже, не ме лишавай от чувството за радост“, а главната героиня в „Денят е по-дълъг от нощта“ (1984) се моли да не се озлоби към живота, след като е трябвало да се омъжи и да живее с убиеца на любимия си.

Това е същността на моята житейска философия. Каквото и да се случи, човек трябва да продължи напред и да може да обича във всяка ситуация. Подобно разбиране за света е закодирано в нашата грузинска природа – надарени сме да изпитваме тази трагична радост и сме способни да се наслаждаваме на живота, независимо от обстоятелствата.

Мисля, че това е белег на вътрешна свобода. В този смисъл, позволете ми да се върна към работната среда в грузинското кино и най-вече към това, което казахте за свободата, която сте имали там. Каква беше атмосферата във филмовото студио в Тбилиси?

Студиото ни бе разделено на две части – едната се ръководеше от Тенгиз Абуладзе, а аз бях ръководител на другата. Имахме

художествен съвет и там обсъждахме предимно естетическата страна на филмите, не идеологическата. Грижехме се да правим добри филми от художествена гледна точка. В Грузия нямаше истинска цензура, ограниченията идваха от Москва. В този смисъл казвам, че разполагахме с известна свобода. Дори мисля, че противопоставяйки се на потисничеството на идеологията, ние успяхме да изобретим свой киноезик. Не говорехме директно колко лоша е съветската система, но всичко във филмите ни изразяваше съпротива. Чрез специфична употреба на образи, музика, емоционално изобразяване на човешките взаимоотношения и т.н., изобретихме собствен кинематографичен език. Може би по тази причина грузинското кино бе признато за явление извън съветската рамка. На международните фестивали го наричаха грузинско, а не съветско кино, считаха го за индивидуално явление.

Айзенщайн говори за връзката между филмовия кадър и йероглифа, а грузинското кино е визуално, също като грузинската азбука. Как виждате дълбоката му свързаност с грузинската култура, влиянията от местното изобразително изкуство или поезия?

Като ново изкуство, киното е вкоренено в националната култура, в рамките на която се развива, така че определено можем да намерим връзки с високи образци на грузинския художествен талант като например поемата на Шота Руставели „Витязът в тигрова кожа“ от XII век, смятана за националния епос на Грузия ^[41]. Мисля, че началото на грузинското кино е там, защото още тогава хуманистичните идеи са били провъзгласени чрез тази поема, заедно с въздействащи образи на силни личности. Може и да преувеличавам, но това е моето лично възприятие, тъй като литературата означава много в живота ми, особено поезията.

Разбира се, Вие сте страстен преводач на поезия от английски и френски на грузински език.

И от руски. Познавах лично Анна Ахматова, Борис Пастернак и Марина Цветаева, това бяха моите поети. В този смисъл наистина е трагично усещането за разрыв между руската култура и сегашната военна агресия в Украйна. Човек не може да бъде убиец с този културен опит. Струва ми се невъзможно, но все пак се случва. По време на Съветския съюз Русия все още съжителстваше с други

народи, докато сега изглежда, че се е превърнала в чудовище. Как руската политическа власт може да се помири и свърже с руската култура, това не знам. Мисля, че двете неща нямат нищо общо – действията на Путин със стихотворението „Реквием“ например, което Ахматова е написала за сталинския терор.

Ако се върнем на темата за корените и влиянията, майка ви Нуца Гогоберидзе е първата жена-режисьор в Грузия. Как Ви е повлияла тя?

Аз самата не бях гледала филмите на майка ми допреди около пет години. Те са направени в началото на 30-те на миналия век и скоро след това са били заключени, сякаш не са съществували, така че никой не ги беше виждал. Името на майка ми не присъстваше в историята на грузинското кино, а и тя не говореше за филмите си. Тази страна от живота ѝ дълго време остана загадка.

Как бяха открити?

Много години след смъртта ѝ ме преследваше желанието да науча повече за тях и търсех навсякъде, но безуспешно. В крайна сметка ги открих в Русия – първо документалния филм „Буба“ (1930), а след това игралния „Зъл“ (1934), както и „Тяхното царство“ (1928), който е заснела с Михаил Калатозов. Оказаха се в депата на Руския държавен филмов и фотоархив „Белые Столбы“, който ги бе съхранил много добре, вероятно защото не са били прожектирани почти век. После бяха показани във Френската синематека и на фестивала за реставрирано кино „Il Cinema Ritrovato“ в Болоня. Така майка ми бе преоткрита на международно ниво, сякаш се върна към живота. В момента завършвам документален филм за нея, който ще бъде готов след няколко месеца.

Когато видяхте нейните филми, почувствахте ли тази интуитивна връзка на ниво майка-дъщеря между нейната и Вашата работа?

Когато видях „Буба“ за първи път, не можех да повярвам на очите си. Първият ми филм беше документален, за грузинския манастир Гелати от XII век, а филмът на майка ми започва със същия този манастир! Бях шокирана, защото тя беше с мен, когато снимах този документален филм, но никога не спомена нищо. И аз направих много подобни кадри, от същите ъгли и в сходна тоналност, следвайки интуицията си.

А кои бяха другите Ви учители, личностите, от които сте се повлияла съзнателно?

Разбира се, бях влюбена във Френската нова вълна, също така в някакъв момент бях близка с Трюфо. Прекарвали сме вечери заедно в разговори за кино. Но най-силно влияние върху мен оказа Бергман – „Есенна соната“ например.

Филмите ви са много различни един от друг, както тематично, така и стилистично. Искате да експериментирате или на различни етапи от живота си се интересувате от различни теми?

Тук, в Германия, чух много пъти колко са различни един от друг, но аз самата никога не съм имала това усещане. Всеки филм, който съм направила, е израз на моята вътрешна същност. Формата винаги е свързана с това, което човек иска да каже – идва някак естествено. Не съм се стремела да направя нещо невероятно, просто имах какво да кажа, защото не можех да живея по друг начин.

Мога да си представя, че лично се идентифицирате с героинята от „Някои интервюта по лични въпроси“, но главната героиня в „Денят е по-дълъг от нощта“ например е много различна – жена, длъжна да се подчинява на съпруг, когото не обича. Какво Ви свързва с нея например?

Идеята за този филм не беше моя, а на съсценаристката Заира Арсенишвили – много близка моя приятелка, която почина преди няколко години. Тя беше известна писателка в Грузия и работеше върху разказ за жена с подобна съдба, която познаваше лично – вторият ѝ съпруг беше убил първата ѝ любов. Тоест идеята дойде от Заира, но аз я намерих за интригуваща и исках да я развия.

Както вече стана дума, филмите ви звучат напълно съвременно. „Когато бадемите цъфтят“ (1972) например е динамична и визуално естетска драма за съзряването и еманципацията от опеката на родителите – можем да го причислим към все по-обсъждания в последните години coming-of-age жанр. А ситуирания в традиционна среда, но всъщност доста нетипичен, мюзикъл „Суматоха“ (1975) също звучи актуално днес, тъй като критикува консуматорството.

„Когато бадемите цъфтят“ бе много харесан в Грузия и все още е популярен, но не беше пътувал в чужбина. Може би сега е първият път, когато се показва на Запад. Около него има една забавна история – аз много обичам да карам ски, дори съм печелила състезания в Грузия. Първоначално героите във филма караха ски, местната цензура обаче ме принуди да сменя спорта, така че да не бъде обвързан с моята личност. По тази причина във филма става дума за колоездене. Струваше ми се абсурдно, но се наложи да променя този детайл – така и не разбрах защо.

Що се отнася до „Суматоха“, по него работих отново съвместно със Заира Арсенишвили, сниман е в родния ѝ край. Искях просто да направя мюзикъл, но и да засегна важната дихотомия между материалния и духовния живот; да създам героиня, която успява да преодолее консуматорството с изкуство. Състезанието по надяждане, което виждате във филма, е обичайна практика в Грузия и до днес.

Скоро след разпадането на Съветския съюз заснемате филма „Валс на Печора“ (1992), който разказва трагичната история на вашето семейство. И после между този филм и следващия „Златната нишка“ отпреди три години, има разлика от почти три десетилетия. Защо спряхте да се занимавате с кино през този период?

Всъщност по това време направих един документален филм, но 90-те години бяха трудни за киното. Занимавах се и с други неща, трябваше да се боря за истината, защото бившите съветски власти твърдяха, че грузинците са се избивали едни други по време на режима, което не беше вярно. Трябваше да свидетелствам и да участвам в тази политическа борба. Благодарение на работата ми като жури на Международния фестивал за късометражни филми в Оберхаузен успях да разкрия някои факти в международен план и след това бях избрана за член на парламента, а впоследствие станах грузински посланик в Съвета на Европа и ЮНЕСКО. В онези времена беше по-важно да участвам в политиката, отколкото да правя филми.

В последния си филм противопоставяте две героини – писателка и артистична натура, която по всичко личи, е вашето алтер его, и е превъплътена отново от бунтарката Нана Джорджадзе; другата е бивш партиен функционер. Конфликтът им на политическо ниво обаче се разкрива в детайли едва в края на филма – стори ми се,

че екзистенциалната линия на повествованието все пак надделява над политиката?

Исках да засегна темата за връзката ни с миналото. Имам чувството, че съветският менталитет все още е жив по различни начини. В институциите, но и в личните отношения. Затова се опитах да изобразя сблъсъка между тези жени, които са много различни, но в същото време и двете са много самотни. Стремях се да предам усещането, че състраданието е по-важно от всички политически принципи. Състраданието вероятно е най-висшият принцип в живота.

Бих искала да завърша разговора ни с един личен и екзистенциален въпрос. Имала сте много трудно детство поради трагичната ранна загуба на баща ви по време на Голямата чистка, както и заради изгнанието на майка ви. Въпреки всичко, въпреки този ужасяващ старт в живота, сте съумяла да се изградите като силна и одухотворена личност, създали сте и продължавате да създавате впечатляващо изкуство. Какво Ви даваше сили?

Леля ми, която се грижеше за мен, ме подкрепяше много. Но като цяло тази сила идва от волята за съпротива и устойчивост. Животът ни беше такава катастрофа, че интуитивно търсехме начини да оцелеем. Сега може да звучи странно и абстрактно, но аз и моите приятели на около 14-15-годишна възраст намерихме сила в поезията. Някои имаха истински талант, други просто пишеха за любовта и живота, така че създадохме среда, в която съветският натиск не съществуваше. По онова време превеждах „Анабел Ли“ на Едгар Алън По (рецитира в оригинал):

*Отдавна, преди много, тъй много лета,
в едно царство в приморски земи,
девойка живя, нека знаете това,
тя казваше се Анабел Ли.*

*Живя там тази девойка с мисъл една —
с любов вечна мене да дари.^[5]*

Бях влюбена в историята на Анабел Ли, която умира само на четиринайсет години, идентифицирах се с нея. Тази красота ме спаси.

Бележки под линия:

[1] Гогоберидзе, Л. ,Что вспоминается и как вспоминается..., Гамма-Пресс, М., 2021, с. 288, ISBN 978-5-9612-0071-3.

[2] Gogoberidse, Lana: Ich trank Gift wie kachetischen Wein, Mitherausgegeben vom Arsenal – Institut für Film und Videokunst e. V., 2019.

[3] Canby, Vincent, Soviet 'Interviews' At Modern: Disturbing Fragments, April 14, 1980, <https://www.nytimes.com/1980/04/14/archives/film-soviet-interviews-at-moder1ndisturbing-fragments.html>.

[4] Руставели, Шота, Витязът в тигрова кожа. Народна култура, София, 1975.

[5] По, Едгър Алън, Анабел Ли, превод от англ. Явор Димитров, © Електронно списание LiterNet, 17.10.2000, № 10 (11), <https://litenet.bg/publish1/po/anabel.htm>.





映画雑誌の

ОКОЛО ЯПОНСКАТА ФИЛМОВА КРИТИКА

ЙОШИКО МИНЕКАВА

Когато получих покана от списание КИНО да напиша статия за кинокритиката в Япония, си спомних филмовия фестивал „TOKYO FILMeX“ през 2017 г., на който се проведе международен форум на тема „Настоящото и бъдещето на филмовата критика“ с лекция на френския филмов критик Жан-Мишел Фродон и с панелна дискусия. Мисля, че отношението към японската филмова критика след Фукушима 2011 г. се промени. Преживяхме природни бедствия като земетресения и цунами, причинена от човека ядрена авария. А дългата пандемия на корона от януари 2020 г. окончателно промени ценностната система към всичко. В тази среда хората започнаха да се интересуват от критика повече от всякога.

Така че ще пиша за японската филмова критика, довела до тази ситуация. Допреди време японската филмова критика беше осмивана като копие на френската филмова теория или като журналистика, обслужваща филмови компании, дегизирана с маската на кинокритика, и далеч не толкова критична към филмовите процеси. За да изясня тези въпроси, ще разгледам основните характеристики на средата около филмовата критика в Япония.

1. Много закъснялата държавна система за подкрепа на филми.
2. „Бенши и памфлети“, които съществуват от началото на историята на японското кино.
3. Наличието на филмови писатели (eiga writer), освен филмови критици и филмови журналисти.
4. Импресионистична критика (impressionistic criticism).

Много закъснялата държавна система за подкрепа на филми

Най-изоставащи са филмовото образование и националните филмови центрове. Тези проблеми лишиха Япония от свободна филмова критика и силно затрудниха развитието на японското кино.

За съжаление, в Япония е трудно за хора, които искат да учат кино. Когато бях студентка през 90-те години, във филмовите среди имаше неприязън към академичното образование от филмовата индустрия и нямаше национална система за подкрепа на киното и театъра. Имаше противопоставяне между кинодейците, завършили университет и тези, които са завършили гимназия. По това време беше възможно да се напише бакалавърска теза за филм в частен университет, но не беше възможно да се защити такава степен в национален университет. Но от институционална гледна точка станаха големи промени, особено през последните петнадесет години. В националните университети вече може да се защити дори докторска степен по кинознание. Този процес беше институционализиран под формата на нови филмови изследвания и курсове за кинознание в университетите в цяла Япония – както общонационални, така и частни. През 2005 г. се създаде Катедрата по кино в Токийския университет по изкуствата (магистърска степен). Това е единственият център за обучение на режисьори в национален университет. През 2018 г. Филмовият център се отдели от Музея за модерно изкуство, превръщайки се в независим Национален филмов център (NFAJ) и Национален филмов архив на Япония.

В тази посока е важно да се проследи:

Историята на японската филмова критика



映画雑誌の



秘かな愉しみ



2019 **9/7** ± - **12/1** 日 国立映画アーカイブ展示室 (7階)

月曜日、9月23日(月・祝)～30日(月)は休業です。

開室時間: 午前11時～午後6時30分(入室は午後6時まで) ※毎月末の金曜日のみ開室時間を午後8時まで延長いたします。(入室は午後7時30分まで)

料金: 一般250円(200円) / 大学生130円(100円) / シニア、高校生以下及び18歳未満、障害者(付添者は原則1名まで)、国立映画アーカイブのキャンパスメンバーズは無料

※料金は貸出が日本映画の歴史・文化の理解を深めるための活動に活用されます。 ※(1)内は20名以上の団体料金です。 ※学生、シニア(65歳以上)、障害者、キャンパスメンバーズの方は入室の際、証明できるものをご提示ください。

※国立映画アーカイブの上映観覧券(観覧後の半券)もご利用いただけます。 ※2019年11月3日(日・祝)「文化の日」は無料でご覧いただけます。

主催: 国立映画アーカイブ 協力: 群馬県太田市立新田図書館

ホームページ: www.nfaj.go.jp Twitter: @NFJ_PR Facebook: NFJPR Instagram: nationalfilmarchiveofjapan

上段左から「活動写真」1911年11月(第26号) / 「キネマレコード」1916年11月号 / 「活動写真雑誌」1915年12月号 / 「映画時代」1932年3月号
中段左から「アタス」1940年11月下旬(第1号) / 「東宝映画」1938年4月1日創刊号 / 「新映画」1945年9月号 / 「キネマ旬報」1946年3月1日(第1号) / 「スクリーン」1946年5月号(第1号)
下段左から「映画版」1968年10月号(第1号) / 「映画批評」1970年10月号(第1号) / 「ロードショー」1972年5月号(第1号) / 「アタス」1976年7月号(第1号) / 「映画版」1995年7月(第1号)

Много изследователи свързват началото на критиката с началото на реформите в японското кино от 10-те и 20-те години на миналия двадесети век, което може да се нарече „Чисто филмово движение“.

Японските филми от 1910-те се основават на традициите на Кабуки и Шинпа, като актьори играят женски роли, вместо актриси. От 1916 г. „движението“ започва да използва актриси, да включва визуални ефекти, да добавя субтитри и да предлага реалистична актьорска игра, както в европейските филми. Това направление се подкрепя от Норимаса Каерияма (1893 – 1964), пионер на японската филмова критика – редактор на филмовото списание „Кинема Рекорд“, което излиза за първи път през 1913 г. В своите текстове хора като него се

опитват да повлияят за трансформирането на японските филми по европейски модел. Но може да се каже, че дискурсът за японските филми започва с навлизането на филмовата техника. През 1897 г. „Кинетоскоп Едисън на малка рамка в окуляра“ е показан в Кобе, „Кинематограф Люмиер върху екран“ е пуснат в Осака на 15 февруари същата година, а „Витаскоп Едисън върху екран“ е прожектиран също в Осака една седмица по-късно.

Така филмите започват да се разпространяват из цялата страна. Коментатори или разказвачи придружават прожекциите, за да представят чуждестранните филми, пристигнали в Япония. Тази дейност се превръща в обзорна брошура и чуждестранните вносители на филми започват да издават филмови списания с обзорни текстове за своите произведения. По-късно традицията на списанията довежда до създаване на филмови памфлети, които се превръщат в уникална култура на Япония. В същото време броят на филмовите списания като „Доджинши“, списвани от филмови фенове, се увеличава и от тази тенденция се заражда японската филмова критика.

Освен това думите на разказвача по време на прожекциите довеждат по-късно до дейността на бенши. Може да се каже, че това е началото на дискурса за филмите и трасиране на пътя на филмовата критика. През 1919 г. излиза първото филмово списание „Кинема Джунпо“. През 1925 г. излиза списание „Филмовата критика“. Иидзима Тадаши (1902 – 1996) е ключовата фигура в тази епоха. Той дискутира японското кино от това време, като въвежда и прилага теорията на френското кино и на филмите на френския авангард.

Друга важна личност е Акира Иваса (1903 – 1981), който е експерт по немско експресионистично кино и се занимава с история и теория на филмовото изкуство и на авангардния филм, като същевременно акцентира върху социалната тематика. Той е от авторите, основатели на японската филмова критика, които мислят за киното като изкуство, позовавайки се на авангардни произведения, създавани в Европа от 20-те години на двадесети век.

Списание „Кинема Джунпо“ е в центъра на списанията за критика и теория на киното. По подобие на световните анкети, и критиците на списанието избират най-добрите десет филма от японските и чуждестранни филми. Тази практика продължава и досега. Това оказва голямо влияние върху японската филмова индустрия. От

гледна точка на левицата, „Кинема Джунпо“ е буржоазно списание, а Ивасаки – критик с леви убеждения, пренебрегва „Кинема Джунпо“, и пише само във „Филмовата критика“.

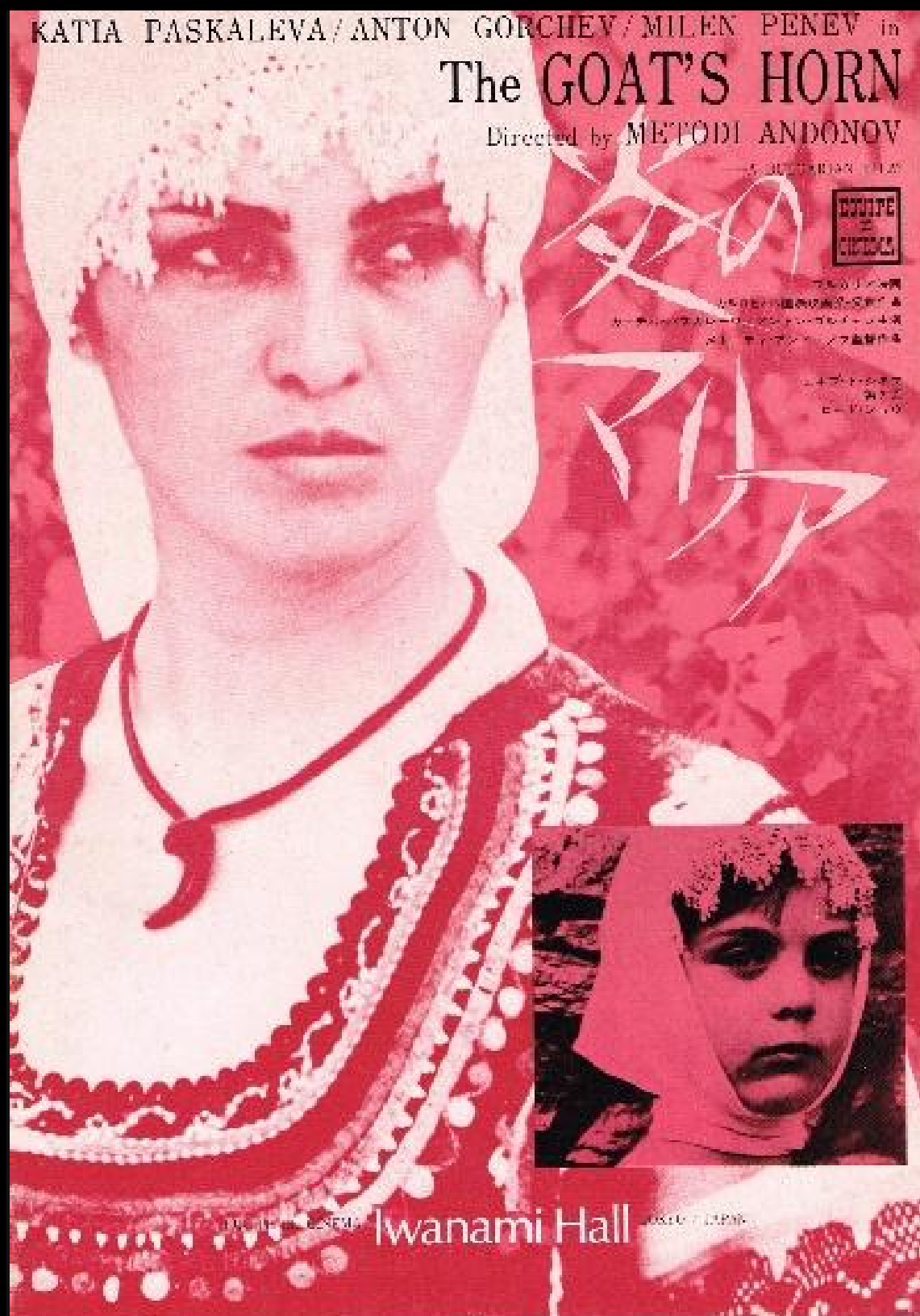
От края на 30-те до 40-те години двама критици, Тахей Имамуре и Масаказу Накай, въвеждат в теоретичния и академичен дискурс личната си гледна точка. Имамуре се фокусира върху артистичността на киното и се опитва да систематизира теория на киното, Накай анализира естетическите въпроси, които филмовата критика и филмовата теория по това време пренебрегват. Благодарение на тях качеството на филмовата критика започва значително да се подобрява.

В годините на Втората световна война, филмовата среда се контролира по военновременната система. През 1939 г. е приет Законът за филмите и компаниите за производство на филми се интегрират в три компании, а филмовите списания се обединяват в едно – „Японско кино“, за да може цензурата да ги контролира. По време на войната гледането на чуждестранни филми е забранено, с изключение на съюзнически филми, а японските филми се използват пропагандно за повдигане на националния дух. Едва след войната списанията „Кинема Джунпо“, „Филмовата критика“, „Киноизкуство“, „Сценария“, „Приятели на киното“, „Филмов фен“, „Модерното кино“, „Екран“ и т.н. започват да се възраждат.

През 50-те години на миналия век кинокритикът Тору Огава (1923 – 1991) се опитва да промени консервативната структура на „Кинема Джунпо“, като включва в списанието статии, написани от интелектуалци от други изкуства, особено литератори, които са били дискриминирани от самопровъзгласилите се професионални критици на „Кинема Джунпо“. „Външната“ критика (Киокугай хихио) става характерна за списанията „Кинокритика“ и „Филмова критика“. Те са повлияни от авангардни или експериментални филми от една страна, и са вдъхновени от документални филми, от друга. Японски писатели като Ютака Ханя (1909 – 1997), Кобо Абе (1924 – 1993), както и американски кинокритици като Роналд Рич (1924 – 2013), започват да пишат в тези списания. От средата на 50-те г. интелектуалната критика процъфтява. От края на 1960-те до 1970-те години започват да излизат едно след друго филмови списания с обширни обзорни и теоретични текстове.

През 60-те години се появяват нови знаци, особено в самото японско кино. Това е епохата на младежките движения, опозицията от млади хора, предимно студенти, се засилва по целия свят. В Япония студентското и работническото движение се изострят и влиянието им е забележимо не само в политиката, но и в сферата на културата и в частност в киното. Заражда се ново движение в японското кино, наречено „Японска нова вълна“. Появяват се режисьори като Нагиса Осима (1932 – 2013) и Йошишиге Йошида (1933). Тези режисьори, подобно на самите критици, говорят и пишат по-критично за филмите. В списание „Кинокритика“, което стартира през 1957 г., Осима и Йошида пишат като критици, преди да направят режисьорските си дебюти.

След борбата против „Анпо“ (Договорът за съвместно сътрудничество и сигурност между Съединените щати и Япония), през 1961 г. е създадена Гилдия на художествените театри (ATG) и стартира списание „Арт театър“. С появата на ATG става възможно да се показват творби от световен мащаб. Първата прожекция е на филма „Папеса Йоанна“ (1972) на режисьора Майкъл Андерсън.



Днес Iwanami Hall са наследили дейността и философията на ATG. Тъкмо по тази линия българският филм „Козият рог“ (1972) е прожектиран в Япония през 1976 г.

През 1964 г. стартира киносписание, наречено „Киноизкуство“, редактирано от Огава. В него, освен Осима и Йошида, пишат режисьори като Масахиро Синода, Ясузо Масумура и Тошио Мацумото, а брилянтни литературни фигури като Юкио Мишима, Такааки Йошимото, Кийотеру Ханада и Кобо Абе се състезават да обсъждат филми. Кинокритиката навлиза в ера, в която процъфтяват интелектуални и свободни дискусии.

През 1968 г. компания „Филмово изкуство“ започва да издава списание „Тримесечен Филм“, основано от Група Согецу като авангардно или синтетично изкуство, в която участват композиторът Тору Такемицу (1930 – 1996), кинорежисьорите Хироси Тесигахара (1924 – 2001), Тошио Мацумото (1932 – 2017), кинокритикът Коичи Ямада (1938) и др. През 1969 г. излиза „Кино 69“, основано от кинокритиците Тецуро Хатано (1936 – 2021), Садао Ямане (1939), Шигехико Хасуми (1936) и др.

Въпреки това, през втората половина на 60-те години значението на кинокритиката започва да намалява и едно по едно списанията се закриват: „Кино 69“ през 1972 г., „Тримесечен Филм“ и „Кинокритика“ през 1974 г., а „Филмовата критика“, чието списване датира от 1926 г., приключва през 1975 г. Основна тенденция и при трите е „критиката на впечатлението“, или импресионистична критика, т.е. критически отзиви въз основа на впечатлението, което критикът получава от филма. Хатано от списание „Кино 69“ нарича това направление „аристократизъм на критиката“.

По време на възхода на следвоенната демокрация се появяват много критични филмови теории, базирани на леви политически идеи. Но през 50-те години тази идеологическа филмова критика не е в състояние да се конкурира с търсенето на масово забавление в киното. Появява се ново движение, различаващо се от критиката на впечатленията и лявата идеологическа критика. Трите списания, които се появяват едно след друго от края на 1960-те години, анализират филмите по нов начин и постоянно поставят въпроса – какво всъщност е филмовата критика. Паралелно с тази тенденция, през 1966 г. по телевизията стартира и „Saturday Western Movie Theater“. Критикът Нагахару Йодобава се появява по телевизията като филмов коментатор и работата му като кинокритик става известна. Обикновените хора припознават филмовия критик като филмов

коментатор по телевизията – „човек, който хвали всеки филм“. Така същностният смисъл на кинокритиката се деформира.

През 80-те години на миналия век „Форумът за изображения“ (Image Forum) се ражда като списание за филмова теория. Списанието обсъжда експериментални филми и авангардни движения в чужбина и в Япония, но е спряно през 2000 г. Въпреки това Форумът продължава да управлява кинозали и произвежда филмови брошури като „Кинопамфлет“ за всеки филм. Българският филм „Източни пиеси“ беше прожектиран в един от тези киносалони и му беше посветена филмова брошура.



През 1985 г. излиза филмовото списание „Тримесечен Люмиер“, редактирано от Хасуми. През 1991 г. излиза „Кайе дю синема Япония“, редактирано от Йоичи Умемото (1953 – 2013). Но и двете издания просъществуват за кратко. В академичните среди до около 1980 г. теорията на филма все още е доминирана от теорията на литературата.

Появата на Хасуми през 80-те години допринася за различни структурни реформи във филма. Той е повлиян от проникването на семиотиката и преподава „Теория на изразяването за филми“ в университета Рикио. Негови ученици са кинорежисьорите Масаюки Суо, Шиндзи Аояма и Кийоши Куросава, които се наричат „Рикио Нова Вълна“. Хасуми преподава „Теория на киното“ и в Токийския университет, а сред учениците му е Рюсуке Хамагучи. Тонът на Хасуми и неговата техника на японско писане очароват младите синефили.

Тадао Сато също е активен критик и теоретик и пише в различни филмови списания и вестник „Асахи симбун“. В своите изследвания той е фокусиран върху филмите на Акира Куросава, Озу и Ошима. Директор е на частен японски филмов университет и основава Азиатския филмов фестивал в Япония.

Ерата на информационното списание „Пиа“, се свързва с информационни текстове и програми за културни събития с кратки колонки за филми, театри, изложби. С появата на „Пиа“ ситуацията с издателската дейност се променя драстично и навлиза в ерата на информацията и каталозите. В края на 80-те години поколението почитатели на „Междузвездни войни“, което израства, гледайки филми с коментарите на Йодогава по телевизията, започва да пише филмова критика, откъдето идва изразът **„кино-раитаа“ (кинописец)**.

През 90-те години публиката се отдалечава сериозно от японското кино. В момента единствените големи филмови списания в Япония са „Кинема Джунпо“, което излиза два пъти месечно и „Киноизкуство“, което е тримесечно издание с академично звучене. Докато популярни списания за филмови фенове има много повече: „Роудшоу“, „Екран“, „Фликс“, „Филмови съкровища“, „Филмовите звезди“, както и издания, специално за корейските филми и звезди.

До 70-те години сред тези, които пишат и говорят за кино, преобладава идеята, че филмът трябва да бъде „анализиран и обсъждан“, независимо дали е развлечение, или изкуство. Но това се промени, когато блокбастъри като „Челюсти“ и „Междузвездни войни“, се появиха в Холивуд от края на 70-те и 80-те години. Когато нов и млад режисьор или звезда снима филм по нов начин и нова и млада публика го види, той се нуждае от автор-анализатор, който може да гледа и да се наслаждава на филма от същата гледна точка като публиката, която основно се състои от тийнейджъри. По това време броят на прожектираните американски филми и рекордът им в бокс офисите достигат най-високото ниво, а новите пишещи не се наричат кинокритици, а кино-раитаа. Кино-раитаа е човек, който пише статии, за да представи нов филм на широката публика, участва при рекламирането му и става своеобразен гид за публиката. Кинодейците, които израстват в тази среда, стават повече „експерти по филмов бизнес“, отколкото критици.

Кинопамфлет

Кинопамфлетите, които се продават на касите на кината, са най-популярните филмови материали за феновете на киното в Япония. Те се произвеждат и продават за всеки филм, който се прожектира в кината. Тези брошури, които включват снимки от работни моменти, истории зад кулисите и информация за филмите, се превръщат в колекционерска страст за феновете. Кинопамфлетът дава възможност за изява на много критици и е източник на богати филмови познания. Кинопамфлетът е уникален и съществува само в Япония. Това за зрителите е сувенирна програма, която, макар и по-скъпа от билета за кино, е обичана от публиката. Благодарение на тези брошури се обогатява японската кинокултура. Без преувеличение може да се каже, че тези издания се подкрепят от филмовата критика. Често в тях има по-стойностни критически текстове, отколкото в списанията.

Бенши

По време на нямото кино бенши изпълнява ролята на професионален коментатор, който обяснява или разказва филмите. Но бенши не са просто разказвачи, а артистични коментатори, наследници на артистите от театър Бунраку, Ракуго и Кодан. След появата на звуковото кино в началото на 30-те години тази професия изчезва. Братът на кинорежисьора Акира Куросава, Теимеи Суда (1906 – 1933) е бил известен бенши.

* * *

От 1980 г. се говори, че в Япония няма „филмови критици“, които да пишат стойностни, аналитични, изкуствоведски текстове. Може да се каже, че филмовата критика вече не е необходима. Нужен е не кинокритик, а кино-раитаа, но много от нещата, написани от хора, които се наричат кино-раитаа, не са нищо повече от представяне на филмите. Съдържанието на списанията започва да съответства на творчеството на кино-раитаарите.

Тъй като ХХІ век започна да разкрива социалното неравенство, като прибавим и катастрофата във Фукушима, а нещата се обърнаха напълно по време на пандемията Коронавирус, се оказа възможно да се възстановят изгубените връзки между реалния свят и филмовата критика. През последните няколко години киноведът Инухико Йомота (1953) се опитва да съчетае политиката с филмовия анализ, а и да предприеме регионални социологически изследвания и с това да възстанови липсващите връзки при филмовия анализ и филмовата критика. Така че с проследяване историята на успехите и неуспехите на филмовата критика, както и чрез преосмисляне на нейната функция, става възможно да се издигне ролята ѝ за качествена ориентация на публиката към филмовото изкуство.

Напоследък се наблюдава промяна в отношението към кинокритиката. Все повече хора обръщат внимание на думите на критиците. Все повече се вслушват в гласовете на хора, свързани с изкуството и в частност с киното. Режисьорите Хамагучи и Фукада оглавиха движение за подкрепа на хората на изкуството, за запазване на арт кината като центрове за дискусии и професионално обсъждане на филми.

А това е надежда за бъдещето...





МАЛКО СКЕПТИЧЕН, НО ИСКРЕН И ЕТИЧЕН ЧОВЕК

СВЕТОСЛАВ ДРАГАНОВ

Запознах се с Асен Владимиров през 2001 г., когато прохождах в документалното кино.



ЗАД КАДЪР НА ФИЛМА КЕЙМБРИДЖ, СНИМКА: © ЕМИЛ ХРИСТОВ

Неговата филмография започва през 1978 г. и включва филми, на които той е редактор, сценарист, продуцент и режисьор. Знаково за българското документално кино е неговото сътрудничество с Юлий Стоянов. Асен Владимиров започва като негов асистент, впоследствие му става сценарист и продуцент. Ще спомена само някои от филмите, дело на тандема Юлий Стоянов – Асен Владимиров: „Като на кино“ носител на „Златен Ритон“ през 1999 г., „България, база данни“ (2005) със Специална награда на журито на фестивала „Златен ритон“ и Награда на СБФД за най-добър документален филм, „Срещи с Иречек“ – награда на Българската филмова академия за най-добър документален филм през 2009 г. Асен Владимиров е бил редактор, а след това

продуцент и съсценарист и сценарист на филмите на Елдора Трайкова, оператор на които е Емил Христов. Част от тези филми са легендарният „За хората и мечките“ (1996), „Живот в гето“ с награда „Дон Кихот“ от фестивала в Краков през 1999 г. и най-новият им филм „Преди края“ носител на „Златен Ритон“ през 2020, както и Награда за най-добър режисьор от Фестивала на българското кино – награди „Васил Гендов“ 2022 г.

Филмографията на Асен Владимиров като продуцент включва и филмите на Светослав Овчаров – „Фердинанд Български“ носител на „Златна роза“ за най-добър документален филм през 1991 г. и „Единствената любовна история, която Хемингуей не описа“, спечелил Специалната награда на журито на „Златна Роза“ през 2008 г. Най-голям успех Асен Владимиров постига като продуцент на игралните филми на Ивайло Христов. „Стъпки в пясъка“ с Награда на публиката на фестивала „Златна Роза“ през 2010 г. и Наградата за най-добър балкански филм на София филм фест през 2011 г., „Каръци“ с Награда „Златен Свети Георги“ за най-добър филм на МКФ и „Златна роза“ през 2015 г., а „Страх“ печели „Златна роза“ и Гран при на МКФ „Black nights“ в Талин през 2020 г., и е българското предложение за номинациите за наградите Оскар. Режисьорските филми на Асен Владимиров също са оценявани високо, като „Жертва на пешки“ печели „Златен ритон“ през 2018 г. и Награда за най-добър документален филм на Фестивал на историческия филм във Варшава.

Да общуваш с Асен Владимиров е интелектуално преживяване. Той е малко скептичен, но много искрен и етичен човек. И имам толкова въпроси, на които се надявам да отговори.



Роден си в Благоевград.

Да.

Как беше в Благоевград през 60-те години?

Провинция, нищо особено. В скромно семейство и така.

Братя и сестри?

Нямам.

Къде си учил?

Политехническа гимназия. Завърших математическа паралелка.

Вашите какво работеха?

Майка ми беше готвачка, баща ми учител.

Ти не искаше ли да станеш учител?

Не. Никога. Баща ми пишеше пиеси и беше свързан с театъра, така че това ми оказваше влияние. Почнах да пиша полека-лека. Разказчета за разни пионерски конкурси.

Беше ли кинолюбител?

Не, но ходех на кино. Редовно. Спомням си, че Гойко Митич беше дошъл в Благоевград. Големи вълнения.

И реши да учиш право.

Ами, общо взето се чудех какво да правя. За правото има един израз, че е кюшелия камък и става за всичко. Универсално е и дава голяма обща култура... Абе, не съм бил много добре ориентиран.

И какво, идваш в София и кандидатстваш право?

Не. Първо бях в казармата две години. Един ден ни строиха на плаца и питат кои имат средно образование. Ние излязохме трима и те ме избраха и ме пратиха в Русе в школата за санитарни инструктори, т. нар. бацили. И после след първите девет месеца ме пратиха в София в едно санитарно поделение. Не беше лоша казармата, там се научих на доста неща. Втората година беше по-свободно. Като си в Стационара, си по-далече от глупостите на армията.



След казармата ли кандидатства право?

Преди това ме бяха приели.

След казармата идваш в София, за да следваш.

Да. Следване като следване, то не беше леко правото.

И какво, на квартира или общежития?

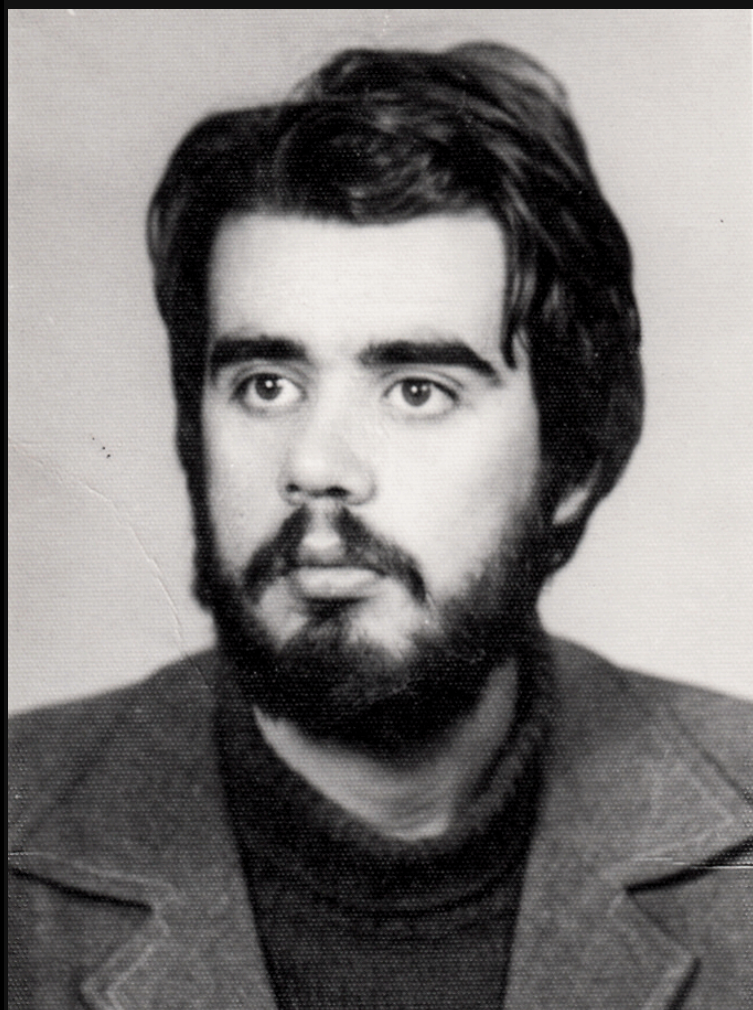
На квартира, на един таван до Дома на киното.

А знаеше ли какво е Дом на киното?

Научих по едно време, ама не можеше да се влиза, трябваше да си съюзен член (Съюз на българските филмови дейци), за да влизаш там. Но аз още като студент започнах да се въртя в киното.

Какво означава да се въртиш?

Ами имах интереси. Имаше един кино клуб, „Кино и време“ се казваше. Тодор Андрейков го водеше. Това беше нещо сериозно.



И ти отиде там и се запали? А какви бяха другите в клуба?

Имаше и по-възрастни и по-млади, главно студентска младеж. Тодор Андрейков ни показваше филми, които не се показваха другаде. Тогава имаше едно понятие – „филми за временен внос“. Идваха филми за евентуално закупуване от България. Малко от тях се купуваха, но ги копираха за една нощ в лабораторията, тоест крадяха ги, и оставаше копие. Обикновено почти всички филми за по-евтино ги копираха в черно-бяло. Вече на по-зрели години установих, че някои филми, които съм гледал тогава, всъщност са били цветни. Примерно „Бони и Клайд“.

Аз „Червената пустиня“ съм го гледал през 90-те години в кино Одеон черно-бял със сърбо-хърватски субтитри.

Ами да. Те бяха с различни субтитри, зависи откъде е краден.

А това Тодор Андрейков ли го е организиран?

Не, той нямаше чак такава власт. Това си беше някаква политика тукашна.

Как се случваха прожекциите на тези филми?

Прожекциите от временния внос бяха само за избрани хора, главно членове на Филмовия съюз. Те имаха специални карти, с които влизаха. Нашият клуб също имаше карти, но не ни пускаха на всички прожекции. Прожекциите бяха в БИАД. Там имаше киносалон. После, когато откриха Дома на киното, ги преместиха там. Спомням си, една нощ се прибираме с жена ми, тогава гаджета и гледаме една тълпа от хора пред Дома. Оказа се, че е прожекция от „временния внос“. Ще показват „Кръстникът II“. И тълпата, включително и ние, пометохме охраната. Един байчо те пуска, а директорката проверява картите. Тълпата нахлу в салона. Абсолютно пълен салон с хора, седнали по пътеките.

И със симултанен превод, сигурно?

Да. Хари Аничкин. Той редовно превеждаше в Дома на киното. Като се завъртях около киносредите, понякога ме вкарваха. Но беше много трудно. Докато не станах член на Съюза на филмовите дейци. В Дома на киното имаше също и хубав клуб ресторант, където сега е Лидл. И там са ме водили също от време на време. Имаше и кафене, което беше много посещавано.

И какво, ти завършваш право?

Да, и карах една година стаж. Един месец прокуратура, един месец следствие, един месец в съда. Въртиш се в течение на една година и сетне се дипломираш.

Интересно ли ти беше?

Интересно, но правото никога не ми е било на сърце. Особено като се запалих по киното, избледня съвсем.

Според енциклопедията на българското кино на Сашо Янакиев директно ставаш асистент в „Екран“.

Не беше точно така. Аз фактически се запознах с Юлий Стоянов на една прожекция на негови филми в кино „Дружба“ („Одеон“) на клуба „Кино и време“. Филмите на Юлий Стоянов ми направиха много силно впечатление. Тодор Андрейков беше организиран дискусия след това. Спомням си единия филм много ярко. Беше за Априлското въстание. Направен за годишнина от въстанието. Юлий Стоянов отива в това село, откъдето е предателят на въстанието, и разговаря със селяните. Абсолютно нетрадиционно е за юбилеен филм да се ровиш в предателството точно. Виждаш хората от една страна, някои се срамуват. Казват: „Той не е от нашето село“. „След години“ се казва филмът.

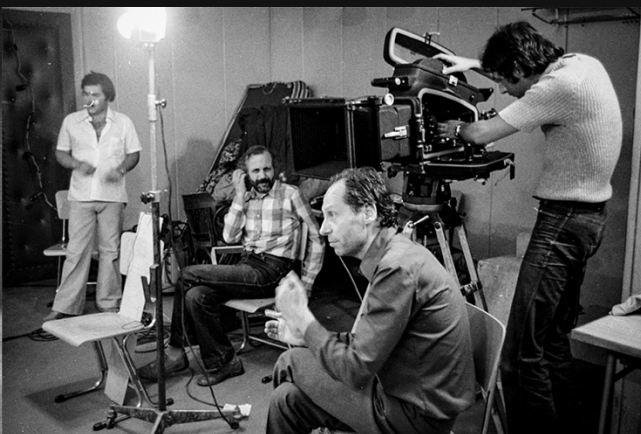
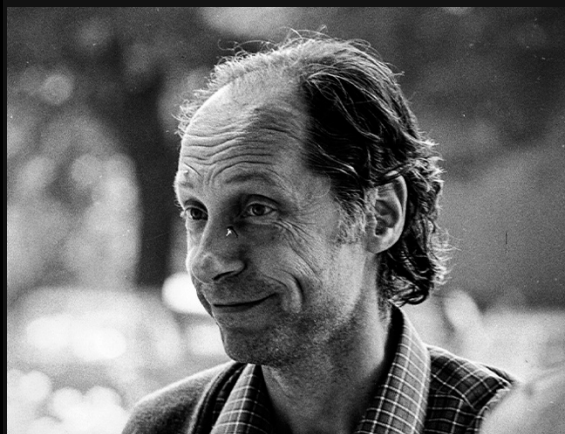
И какво, запознаваш се с Юлий Стоянов?

Запознахме се, говорихме си. След това се срещаме и така. Започнах нещо уж да помагам. Той ме допускаше до монтажа, седели сме с часове. Той монтираше много дълго.

Съветваше ли се с теб?

Обаждах се от време на време. Предлагам даже някакви неща. Глупости на търкалета, някакъв с жълто около устата. Ама той беше много толерантен и търпелив. Пробваше понякога това, което предлага, а то не става. Но понякога се получаваше. Уж се водях като асистент, ама не ми плащаха и по едно време ми излезе разпределението. Тогава задължително трябваше да отидеш да работиш по специалността някъде в провинцията след следването. Бях назначен в Сандански като юрист-консулт в някакво общинско предприятие. Прибрах се у дома в Благоевград и започнах да живея със съзнанието, че оттук нататък ще съм юрист.

След като си се занимавал с кино и с Юлий Стоянов...



СНИМКА: © ИВАН ЦОНЕВ

Да. Но Юлий ми се обади, вика: „Идвай, тука нещо ще измислим.“

Колко време остана в Сандански?

Въобще не стигнах до Сандански. Един месец бях в Благоевград, докато се уредят нещата. И се върнах в София. Големият проблем бе софийското жителство. Ти не знаеш какъв кошмар беше. Защото, за да работиш, ти трябва жителство, а за да си жител, ти трябва работа. Параграф 22. Не могат да те назначат никъде. Получавах някакви хонорари от време на време, но проблемът с жителството си стоеше. Това бе кошмар за адски много хора. Примерно, имаше проверки по домовете. Идват сутринта в 6:15. Тропат ти на вратата. Аз живеях на един таван.

А те те знаят?

Регистриран съм в домовата книга. Регистрацията беше задължителна.

И започваш работа с Юлий Стоянов.

Той ме направи съсценарист на един филм.

За Георги Димитров филма?

Преди филмите за Георги Димитров има една трилогия за туризма: „Поминък“, „Училище“ и „Професия“. Когато почина Юлий, пуснаха по втора програма един от тези филми. Даже бях забравил, че съм съсценарист. Те са необичайни за Юлий тези филми, защото той с такива неща не се занимаваше.

По поръчка ли бяха?

Не. Той изследваше народопсихологията на съвременния българин. С разговори с хора работещи в туризма.

А къде бяха снимани тези филми?

На морето сме ходили. Спомням си, че снимахме един конкурс за диджеи. За бармани един конкурс.

Това ще е интересно сега да се гледа.

Да. Юлий беше много обран. Ще ти дам пример. Говорим с една барманка. Тя ни казва, че понякога се налага да спи с клиенти. Ако си ти, това ще го използваш, но Юлий не го използва.

Тя ви го е разказала това в кадър?

Да, но Юлий си имаше етични граници, които гледаше да не прескача. Както съм ти казвал, за историческите филми как ме е тормозел – дали тази снимка е от тази епоха и година. Да се провери точно. Да съм сигурен от кога е или даден цитат от кого е. Докато 99 процента от хората, или хайде 95 процента, които се занимават с исторически филми, действат джаста-праста. Примерно във филм за началото на XX век се показват кадри от 30-те години. Абе въобще няма хигиена за това нещо. Юлий беше много прецизен при монтажа. Все казваше, че кадърчетата трябва да си говорят и чистеше, за да остане най-важното. Той търсеше простотата, да е простичко. Заснемаше страшно много материал и след това на монтажа елиминираше, отнемаше. Той, може би от 2000 снимки за Съединението, остави 10 или 20. Някои от които познати. Уникален материал бяхме намерили.

Защо не ги вкара?

Заради простотата. Многотията задръства. Той мислеше, че трябва да има нещо познато за зрителя, нещо, което той знае. Например в историческия филм да му подадеш нещо, което той знае и се радва, че го знае и така ще възприеме и другото, твоето. Беше много трудно да се работи с него. Сякаш го беше страх да завърши един филм, винаги смяташе, че не е готов. Например филмът за драматичната съдба на кинокритика Стефан Власков „Като на кино“. Викам му, че този човек ще умре и няма да види филма. Защото няма спиране, няма край.



СНИМКА: © ИВАН ЦОНЕВ

По-младите любители на киното сигурно са чували името Юлий Стоянов, но може би не са гледали неговите филми. Той е един от класиците на българското кино и е голям грях на нашата българска кинообщност, че филмите му не са широко достъпни за гледане. За да се разбере кой е той, ще му дадем думата с откъс от един аудио запис, направен с него на 7 април 2006, в който той разказва за кратък филм, заснет по повод Деня на Ботев на 2 юни 1967 г.

„Ще ви покажа един от последните „Фокуси“, който Радой Ралин пусна в производство – малък късометражен филм за Ботевите тържества. Съвременниците знаеха, че така се правят работите – с кебапчета, с панаир, с маймунки, с бира без надценка... За мен поразяващото беше, че и Тотото си беше намерило място там. Затова реших, че всичко трябва да бъде показано така, както е било уловено. Казвам го, защото един от големите и сериозни въпроси, които стояха в документалното кино, бе въпросът за „намесата – ненамесата“, за възстановката и инсценировката, или за автентичността и т.н. Аз съм този, който държах на

абсолютната чистота и ненамеса в нещата, ако искаме да изразим по най-точен начин събитие, обект. Колеги ми казваха: „Ама ти, кинаджия ли си или какво? Какви възможности имаш тук – разстрел на Ботев, панаирджийско стрелбище, тото фишове... Обиграй всичко това. Не разчитай само на финала... Кой ще те разбере?“. Аз: „Който ме разбере!“. За мен това, което видях на Ботевите тържества, беше потрес. И мисля, че ако бях направил „кинематографичното“, което беше в ръцете ми, вие сами виждате – то е тука, малко разместване и щеше да превърне това нещо във фойерверк, щеше да бъде чудно! Тютинка! И маймунката, и пр., и... Ботев си е отишъл. Щеше да бъде интересно кино, но нямаше да бъде кино за това събитие и за това отношение. Грешен съм, обаче продължавам да смятам, че така трябва да бъде. Аз така смятам, а вие може да не смятате така, защото сега на всеоръжие е всичко. Но мисля, че е важно това да се знае. Искам да ви препоръчам да си гоните онова, което си имате наум, и да уважавате материала. На мен винаги са ми казвали, че прекалено изсушавам нещата, и сигурно е така. Но продължавам да мисля, че така трябваше да бъде.“

А това е самият филм „30 май – 2 юни“.

30 май - 2 юни from Assen Vladimirov on Vimeo.

Оператор на почти всички филми на Юлий Стоянов е Иван Цонев.



СНИМКА: © СВЕТОСЛАВ ДРАГАНОВ

Той сега е на 91 години и е жива легенда на българското кино. Бате Анко, както е известен Иван Цонев, е изключително акуретен човек и е подредил прилежно своя фотоархив. Той предостави част от него на читателите на списание КИНО и съм много щастлив, че можем да се докоснем до образите на кинодейците, запечатани от фотоапарата му.





**ЗАД КАДЪР НА ФИЛМА ЛЮБЕН КАРАВЕЛОВ – МАТЕРИАЛИ ОТ
ЕДНО ПРОУЧВАНЕ**

Киното какво беше тогава за вас, как го възприемахте?

Не можеше да се каже, че документалното кино е най-привлекателното. Но аз попаднах в документалното кино на човек като Юлий Стоянов. Ако бях попаднал на Христо Ковачев, съвсем различна философия щях да имам за киното въобще. По онова време Христо Ковачев се бе превърнал в еталон. Между другото кандидатствах в НАТФИЗ „Кинознание“, след като завърших право, но не ме приеха. На изпита се падна тема за образа на войната в съветското кино. И много добре писах. Вече имах богата обща кинокултура, бях гледал много филми. Спомням си, че наблегнах на филма „20 дни без война“, гледал ли си го?

Не.

Страхотен филм. Той е на Алексей Герман с Юри Никулин в главната роля. И за Тарковски писах. За „Огледало“. Там има едни кадри от войната. Как бутат едно оръдие в една кал. Като пример да покажеш войната по различен начин. Не както се показва в патетичните филми.

И какво, не те приеха?

Стигнах до някой кръг и отпаднах. Помня, че бях абсолютно отчаян. Но беше шанс, че не ме приеха. Виждаш колеги талантливи критици, как днес едва свързват двата края. Как ги пометоха промените. Шанс, защото отидох да се занимавам с кино, а не с критика. Всяко зло за добро.

Как работеше системата тогава? Има годишнина примерно за Георги Димитров и се кандидатства както сега ли?

Ами, имаше теми. Винаги имаше постановление на ЦК за годишнините. Особено за Георги Димитров. Тогава даже беше някаква кръгла годишнина.

И вие правите три филма за Димитров.

Първият беше главният – „Към биографията на Димитров“, не се отказвам от тези филми. Беше невероятна школа при Юлий да правиш рисърч, проучване. Тогава не можеше да сканираш архива, трябваше да се снима с фотоапарат, примерно 1000 снимки. Отделно кинохроники. Пътувахме в Германия, в Лайпциг, в Москва. Главното е, че в Централния партиен архив ни позволиха да работим. Историята оттам изглеждаше тотално различно. Помня, че имах проблем заради

брадата. На паспорта съм без брада, пък бях пуснал брада. Да влезеш в архива не беше лесно. Той беше в Партийния дом. Бяхме прегледали почти целия архив на Димитров.





ЗАД КАДЪР НА ФИЛМА КЪМ БИОГРАФИЯТА НА ДИМИТРОВ

Имаше ли неща, които искахте, но нямаше как да вкарате във филма?

Имаше примерно такива неща, които Юлий успя да ги прокара. Имаше едно телефонно указателче на Димитров с телефоните на най-важните хора в Съветския съюз през 30-те години. Вътрешните телефони. Те са имали затворена централа. Сталин, Берия и на Берия телефона ограден в червено. И от това правиш извода, че сигурно се е налагало да се обаждат на Берия. Димитров е противоречива фигура. Той вероятно е изпратил в лагерите другите двама българи, с които е бил на Лайпцигския процес. На Лайпцигския процес трима са обвинените българи. Ама другите са шушумиги. Фактически Димитров единствен се опълчва на процеса срещу нацистката машина. След това, когато Димитров става шеф на Коминтерна, другите двама от процеса са изпратени в лагер в Съветския съюз. Той не си е мръднал пръста да ги спаси, именно защото според него не са се държали като комунисти. Благой Попов го пращат в лагер, а другият, Танев, го хвърлят с парашут в България и той загива.

Може би е интересно да се направи филм сега. Истински филм.

Страшно интересно. Не че не е истински нашият филм, но естествено всичко беше с намеци. Отношенията на Димитров със Сталин. Има много интересни неща в техните взаимоотношения. Защото, ако противоречиш на Сталин, заплащаш с живота си. Има интересни неща и за адвоката на Димитров, понеже е немец и цялата документация е

запазена. Той се е отчитал всичко финансово до последния пфениг. Примерно в досието има отчетен билет за трамвай. Историята я виждаш от детайла. И самата драма на Димитров, той има дете – син, който през 1943 г. умира от някаква болест в Съветския съюз. Като имаш предвид, че Димитров е сред привилегированите. Това е страшен удар на съдбата за него. И виждаш как той се променя физически след това. Спомням си, че Юлий тогава правеше какви ли не пируети, за да не се включи Тодор Живков във филма. Защото много настояваха за това.

Ама кой настояваше, някакви редактори ли?

Ами, той филмът е под лупа. По поръчка на Политбюро. Оказва се натиск може би индиректно. Но се знае, че Тодор Живков е продължител на делото на Димитров и трябва да го има... И Юлий Стоянов направи следното – пусна един цитат от филма на Христо Ковачев за Тодор Живков, където се казваше, че той е продължителя на делото на Димитров.

Директно от филма?

Да, той бе направил няколко епизода, наречени цитати във филма. Така се казваха – „цитати“. Имаше един цитат от филма за Георги Димитров „Призива“, който е за създаване на единните и народните фронтове през 30-те години. Юлий използва този цитат от филма на Христо Ковачев и още един, който в момента не мога си спомня.

Как се възприе филмът?

Много добре. Зависи от кого, може би не всички са били доволни. Но филмът беше по своему деликатен, без патетизъм. Абе, Юлий Стояновски си беше въпреки темата. Примерно за диктор беше взел Николай Бинев, с неговия мек, спокоен топъл глас.

А Юлий Стоянов беше ли близък с Христо Ковачев?

Не особено. Те заедно са тръгнали. Даже, май, имат един общ филм, на който Христо Ковачев е бил оператор. Юлий казваше, че Христо Ковачев е много добър оператор. Но той бе станал вече доста официозен. Юлий не харесваше неговия метод. Не може на Юлий да се хареса филм като „Гларуси“. Със скрита камера, с такива неща, с такава ирония към някакви момчета. Това беше абсолютно забранен метод за него да снима със скрита камера.

Как може да обясниш, че Христо Ковачев прави киностудията „Глобус“ и пуска филми, които никога не биха минали другаде?! И те с напредването на перестройката през 80-те стават все по-смели.

Това е абсолютен принос на Христо Ковачев. Той си бе изградил име. Беше станал институция и не можеше да го пипне никой. Много хубави филми се снимаха там и той можеше да си позволи да даде повече свобода на режисьорите на тези филми. Примерно в „Глобус“ съотношението на лентата беше друго. В тогавашното кино имаше съотношение на негатива. Имаш право на негатив 1 към 4 или 1 към 5.

Ако филмът ти е дващсетминутен, колко лента ти се пада?

Имаш да кажем 80 минути лента. Т.е. трябва да пестиш непрекъснато. В „Глобус“ беше различно. Режисьорите, които правеха филми там, имаха възможност за повече лента. Но между другото, това ограничение не беше лошо, защото операторите имаха дисциплина. Имаш три минути лента в касетата и трябва да си много прецизен по постановката на кадъра и в композицията. И режисьорът също.

А ти работил ли си в „Глобус“?

Не. Само в студия „Време“. Назначиха ме като редактор там.

Какво значи редактор?

Идват при теб режисьорът и сценаристът със сценарий и питат дали става. И ти четеш, обсъждате, придвижваш го напред, защото трябва да мине на художествен съвет.

Ти заставащ зад този сценарий?

Да, и отговаряш за него до края на филма. Ходиш, гледаш варианти.

В студия „Време“ имаше доста редакции. Имаше редакция „Кинохроника“. В един момент Донка Акьова, която беше много влиятелна, стана шеф на Обединение „Българска кинематография“ и направиха реорганизация.

Мъжът ѝ е Васил Акьов, партизанин и писател, нали?

Да, но малко десиденстващ партизанин. При реорганизацията вместо кинохроника, започнаха да правят малки филмчета. Кратки

документални филмчета, десетминутни, най-дългите бяха по дваайсет минути.

Къде ги даваха тези филми?

Пускаха ги по кината, като преглед преди филмите. Дотогава показваха кинохрониката преди филмите. След тази реорганизация, хрониката отиде в друга редакция. Направиха редакция „Кинолетопис“. Снимаха разни събития. Партийни и държавни. Те не се показваха. Оставаха за архив. Въпреки че по едно време започнаха да правят едни филми, да не казвам какви...

Какви?

Примерно за Възродителния процес. Правеха филми, които го оправдаваха. Ходеха колеги, да не казвам кои, и се изравяха едни кръстовете от мюсюлмански гробове, за да се докаже, че са били „българи“. Беше гнусно време.

А кои бяха другите редакции?

Освен „Кинохрониката“, която стана „Летопис“, имаше един колектив за поръчкови филми. Друг за научно-популярни филми, където главен редактор беше Божидар Манов. Аз бях в редакция „Документални филми“. Там бяхме трима редактори. Аз, Кирил Доброславски и Марин Маринов.

Поръчковите филми са тип реклами, нали?

Да, главно за предприятия. Поръчват си рекламен филм и в този колектив ги произвеждаха. В студия „Време“ кипеше голямо производство. Планът на нашият колектив за документални филми беше дваайсет филма годишно. На лента 35 мм.

Кого включваше художествената комисия?

Режисьори. Може би имаше и редактори. Но в нея имаше добри режисьори. Мисля, че това, група авторитети да видят филма ти още в суров вид, сега ни липсва. Те бяха добри режисьори като Невена Тошева, Никола Ковачев, Васко Живков, Стилян Парушев и ти ги гледаш с респект. Обсъждат сериозно, дават акъл.

Пред режисьора и сценариста ли?

Да. Пред тях се обсъжда. И ти трепериш. Особено, когато филмът е почти готов, почти в завършен вариант.

И правеха ли се промени?

Правеха се. Естествено, повече действаше самоцензурата, но имаше и цензура. Имаше филми, които имаха неприятности.

Кои например?

Различни филми. Сега малко се поукрасяват тези неприятности. Примерно Джеки Стоев казва, че „Броени дни“ е бил забранен. Не помня да е бил забраняван, може и така да е било. Но филмът получи „Златен ритон“. Адела Пеева имаше проблеми с два нейни филма. Първо с „Майки“ – филм за самотни майки. А „В името на спорта“ просто го забраниха. Аз бях сценарист на един филм за Вапцаров „История“. Снимахме известния поет Христо Радевски. Той беше много влиятелен тогава и казваше едни неща за Вапцаров, дето не го смятали за поет неговите другари.

Това може да е било истина?

Да, но се посягаше на иконата и спряха филма. Такива филми не се показваха. По едно време показваха документални филми в кино „Култура“. Но общо взето не се показваха. Има премиера и някакви прожекции по фестивали тук-там.

А по телевизията даваха ли ги?

Нямам спомен. По телевизията даваха филмите, произведени в тяхната студия „Екран“.

Правите ги тези филми, изпълнявате си плана и толкова?!

Да. Е, примерно филмът за Георги Димитров го даваха по кината и по телевизията. Но ние направихме още два филма покрай него. Те бяха по-различни. Единият си беше като направен по книгата „Фашизмът“ на Жельо Желев. „Дъщерята на посланик Дод“ се казва. Става въпрос за американка, която има мемоари и е била и на процеса в Лайпциг, където съдят Димитров. Направихме филма, но той всъщност беше за тоталитарната система в Германия през нейния поглед. От заблудата, че те са страхотни, че нацистката партия е бъдещето. До разочарованието ѝ и наблюденията ѝ върху вътрешния механизъм на

тоталитарната държава. Акцентът във филма бяха поразяващите прилики с комунистическата тоталитарна система.

Тези филми си ги гледате само вие?!

Сега да не би да е различно?! Не знам какъв е механизмът на показване на документални филми по БНТ. Същата работа е и сега... Другите телевизии пък изобщо не показват български документални филми.

Жалко е това, но да се върнем на Юлий Стоянов. Той е завършил в Прага през 1953 г. Учил е по време на най-тъмните години. Сталинските времена.

Милан Кундера му е преподавал марксизъм-ленинизъм. Юлий ми е казвал, че имал упражнение да направят кастинга за първия филм на Ян Кадър и Елмар Клос. Те са едни от първите режисьори на Чешката нова вълна. „Магазин на главната улица“, ако си го гледал, има Оскар. Просто съвсем друга атмосфера.

Макар че е сталинско време.

Сталинско време, но в Чехословакия. Те имат много развито кино между двете световни войни. Кино, та кино. Плюс това немците се преместват и снимат филмите си в студия „Барандов“ по време на войната. Юлий ми е разказвал как са ги учили на монтаж в академията: дават им немски кинохроники да ги премонтират с учебна цел. Плюс това Юлий има една специализация във Франция в началото на 60-те години.

Явно е имало обмен с Франция. Може би само за проверени хора?

Да. Атанас Киряков е учил във Франция. Георги Стоянов е учил там две години – роден е в Москва, баща му е бил известен хирург. Много е важно, че в началото на 60-те години Юлий започва да снима. В края на 50-те години в българското документално кино се появява вълна на завършили в чужбина режисьори. Едуард Захариев в Унгария, Оскар Кристанов е учил две години в Полша, после завършва в Чехия, Януш Вазов и Лада Бояджиева също са завършили в Чехия, а също и Здравко Драгнев.

Здравко Драгнев е по-късно. Той е завършил 1968 г. Добре, а откъде се появиха „чудаците“?

„Чешитите“ им викаха и то така малко иронично. Откъде се появиха? Сигурно, защото някои режисьори искаха да има повече хумор във филмите им. Беше по-забавно според мен. В известен смисъл и по-лесно, защото като откриеш такъв човек и го правиш на филм, става по-лесно. Особено с манипулациите. Да ги режисираш на терен. Може да измъкнеш много интересни неща. Докато при Юлий не беше така. Интервютата бяха мъчителни понякога, защото той се правеше на глупав. Мънка при въпросите. Това беше неговият метод да разговори човека отсреща, който се отваряше по-лесно, като виждаше от другата страна такъв човек. Та „чешитите“ се появиха преди мен, защото съм в киното след 1978 г.

А кой не ги харесваше?

Ами, хора като Юлий, Невена Тошева, Никола Ковачев. Според тях тези филми дискредитират сериозното документално кино. Повърхностно, спекулативно като метод и затова не ги харесвахме. Но те вече бяха група. Христо Илиев – Чарли, Джеки Стоев и Джони Пенков. Даже някой се подиграваше по техни адрес, че са ония с имена на кучета. Милан Огнянов също беше с тях. Чарли имаше най-голям принос в тази вълна. Той има нюх да открива такива хора. Пътуваше много по градове и села и намираше такива „чешити“. Чарли е сценарист на много филми, но колко различен става филма, ако го хване някой по-сериозен режисьор например като Оскар Кристанов. Ето „Вечният музикант“. Колко е обран и не се разчита само на това, че е героят е чешит. Виждаш, че е интересен образ, но е направено с вкус, няма тая злоупотреба с героя.

Например кой злоупотребява?

Е, сега... Има една миниатюра на Чарли. Той си беше режисьор. Казва се „Старият дъб“. Един дъб в средата на нищото. В него живеят птици, мушици. Но идват едни хора и отрязват дъба. След това показват, че от дъба правят хартия и брошури за опазване на околната среда. Страхотно като замисъл, но разбираш, че са си казали: „Дай да го отрежем този дъб, за да си направим филма“. За това става въпрос, за етика. В името на филма отрязваш тоя дъб. Те се развихряха и в така наречените „Мозайки“. Самият формат го предполагаше. Не може да се отрече, че бяха забавни, остроумни, публиката много ги харесваше.

„Мозайките“ са едно от нещата, които помня, защото в края на 80-те ходех на кино и си спомням, че бяха много смешни. Минутката на Джони Пенков.

Те бяха наследник на „Фокусите“. Заставката им беше с кубчето на Рубик, бяха го измислили много добре, това са талантиливи хора. Виждаш, че Чарли може да бъде различен, когато е при различни режисьори. Той и при Волев има сценарии – „Цимент“ е чудесен филм. Чарли е явление в българското документално кино.

Здравко Драгнев как се появи?

Не си спомням много добре филмите му, но ми правеше впечатление чисто визуално и беше по-различен. Здравко Драгнев беше уважаван от противниците на „чешитските“ филми. С респект се отнасяха към него, към таланта му.

Наскоро в кино „Одеон“ имаше панорама на Невена Тошева. По случай 100 години от нейното рождение. Тя има страхотни филми.

Гледай „Измерения“, ако не си го гледал, за строителството на един язовир. Има и един много хубав филм за моделите на Майстора, „Моми“ се казва, но той е на „Екран“ и те не го показаха, защото БНТ е абсурдно ревнива към филмите, направени под нейната шапка... „Моми“ дори взе награда на един фестивал в Лил. Е, като говорим за филм за „чешити“ – има един режисьор Емил Цанев. Чувал ли си го?

Е, как!

Той нелепо загина в катастрофа. Бог да го прости. Имаше един филм от „чешитската“ гледна точка. „Такава, каквато бях“ гледал ли си го?

Само съм чувал за него.

За едно момиче, което мечтае да стане певица. Пак спекулативен по някакъв начин.

Но накрая ѝ показват материала.

И тя като се вижда отстрани, казва: „такава, каквато бях“. Пак в Лил го наградиха. Даже Иржи Менцел беше шеф на журито. В „чешитските“ филми го има и това, че се обръща внимание на „малкия човек“. Документалното кино се насочва към „малкия човек“, на когото по принцип не му се даваше думата в развитото социалистическо общество. Тогава имаше ясно разграничение между пропагандата,

примерно телевизията и другите средства за масово осведомяване и документалното кино. Документалното кино не се показваше. Но именно това му беше и шанса, че не се показва и не му обръщат такова внимание. Вярно, че се работеше с един езоповски език, но това беше положително за киното, според мен защото с намеци, когато работиш, е по-елегантно. Големите режисьори работят с детайли, с минимализъм. Кога например днес един документален филм ще стане събитие?! Тогава ставаше. Тогава имаше документални вторници в Дома на киното.

Обикновени зрителни можеха ли да влизат?

Да, можеха, имаше ръкопляскания на по-смели реплики. След това имаше дискусии в ресторанта на Дома на киното. Тези дискусии бяха много интересни.

Едва ли всеки е можел да влезе на тези прожекции...

На практика можеше. Имаше документални филми събития. Хората разбираха и идваха. Тези прожекции се бяха превърнали в полудисидентски мероприятия. Особено последните години преди 10-ти ноември. Имаше Кабинет на младите филмови дейци. Младите, които не бяха още членове на Съюза на филмовите дейци, бяха в т.нар. кабинет.

Имахте ли сграда или кабинет?

Не, събирахме се по прожекции. Организирахме обсъждания. Беше много хубава организация всъщност. Тя се активизира много по времето на „промените“.

Малина Петрова е била там.

Евгений Михайлов беше председател. След него Малина стана председател. Спомням си лекции на проф. Николай Генчев. Свободни дискусии. И най-вече, „русенският случай“ с прожекцията на филма „Дишай“. Това беше организирано от Кабинета на младите филмови дейци. Така че документалното кино изигра своята роля за надигането на неформалното мислене. Тогава една реплика взривяваше салона.

Ти бил ли си на прожекцията на „Дишай“?

Да. Бях заместник-председател на Кабинета, но не знаех, че ще показват филма. Малина го организира всичко. Датата беше 8 март

1988 г. Филмът „Дишай“ – режисьор Юрий Жиров, беше на СТФ „Екран“ и дотогава не беше показван изобщо. Дори на художествен съвет не е бил гледан. Донесоха го в последния момент, никой не знаеше, а Дома беше препълнен. Това беше полулегална прожекция. Малина пое цялата тежест тогава. Това си беше риск. Бунт. Като свърши филмът, излязоха няколко човека отпред и казаха, че се организира така наречения Обществен комитет за защита на Русе – една от първите неформални групи в България. Малко неочаквано ме избраха в ръководството на комитета.

Отпред на микрофона ли?

Да. Беше подготвено. Затова съществуват съмнения, че може би не е било случайно и някакви кръгове от ръководство на тогавашната държава са знаели, и така... Но след това реакцията си беше абсолютно ретроградна. Всички от това ръководство имаме проблеми. Мен ме викаха в Пето районно. Заплашваха ме за жителството. Извикаха ни в Централния комитет на комсомола.

И какво ви казаха?

Беше някак меко, защото беше перестройката вече, но в милицията беше гадно. Два часа ме разпитваха.

Беше ли те страх?

Да. Беше ме страх. Имам семейство. Навремето работих по един сценарий за последните дни на Христо Ботев. Не знам, доколко знаеш, но не го посрещат с „Ура!“ при влизането му в България. Има един израз „Борован спи“, в смисъл Ботев и четниците тропат по вратите на хората на село Борован, обаче никой не излиза. Ботев си е въобразявал, че тръгва и всички ще се присъединят към него. Никой не излиза. Бях измислил една фраза в дикторския текст: „А ако бяха потропали на вашите врати?!“. Лесно е да обвиняваш селяните, нали?! Спомням си, тогава на Юлий се обадиха от Свободна Европа и той даде интервю. И ми вика: „Е, потропаха и на моята врата.“ Обаче той след 10-ти ноември си остана докрай комунист. Неговият произход е такъв. Баща му, писателят Людмил Стоянов, е бил интерниран заради политическите си възгледи преди 9-ти септември. Но Юлий беше против много неща в неговата партия. Той мислеше, че партията трябва да се извини за престъпленията си.

А защо най-смелите филми са правени в „Глобус“, в студията на Христо Ковачев? Например „Пантеон“ на Малина Петрова или „Дом номер осем“ на Николай Волев? Представяш ли си в студия „Време“ да се произведе филм като „Пантеон“ и да се организира тази дискусия с Тодор Андрейков?!

А бе, имаше такива филми и във „Време“. Вярно, че „Пантеон“ е много смел. Но това в „Глобус“ беше последните три-четири години преди 1989 г. Това, което правеше Горбачов, ни даваше кураж. При нас в нашия колектив в Студията нахлу политиката. Мария Желева, жената на Желю Желев, беше асистент-режисьор във „Време“. Тя идваше с една платнена торбичка и постоянно мъкнеше някакви политически прокламации за подпис. Някои излизаха от стаята, когато тя се появяше. Не всеки подписваше, от страх, не че е против.



Ти подписвал ли си се?

Да. За турците през май 1989 г. Бях възмутен от тоя Възродителен процес. Тогава организираха пред НДК тълпи с „патриоти“. Беше много гнусно време. Да, подписваш, но след това се страхуваш. Тогава в „Работническо дело“ ни бяха изтипосали всичките, които участваха в подписката.

Имаше ли филми за малцинствени групи? Освен „чешитите“? Например за роми и турци?

Не се появяваха такива сценарии. Но Оскар Кристанов има един чудесен филм „Майстора“.

За един помак.

Да.

Но това е един филм. Все едно тези хора ги е нямало. Ромите, турците, помаците. Ако се бе появил такъв проект, щяхте ли да го приемете?

Зависи. Мисля, че не е имало цензура за такива неща, просто не са се предлагали такива сценарии. За ромите мисля, че има един филм от 50-те години, гледал съм кадри и съм чувал много хубави неща за него – „Шатрите горят“ от 1959 г. на режисьора и оператора Георги Алурков. Било е част от политиката за приобщаване на малцинствата. Но нямаше филми за техните проблеми...

След 10-ти ноември как ви хрумна идеята за „За хората и мечките“ на Елдора Трайкова. Имате и френски копродуцент?

Е, то после стана френска копродукция. Идеята беше наша.

Не ви е хрумнало такъв филм преди 10-ти ноември, то и тогава е имало мечкари.

Имало е и даже са се появявали в хроники, но не... „Неоновите приказки“, който Елдора Трайкова направи за децата на гарата, нямаше как да се направи преди 10-ти ноември. Разбира се, нещата се промениха. Променят се темите.

Как направихте филма за мечките, той е и на лента?

Бяхме по-млади и ентусиазирани. А и тогава все още се снимаше главно на лента.

Много красив филм.

Емил Христов е оператор. Самите мечкари си бяха бамбашка. Примерно отиваме на един панаир в Харманли, разбрали сме се с тях, но тях ги няма. И ние тръгваме да ги търсим по селата, слава богу, ги намерихме, натоварихме ги на един камион и ги докарахме на панаира. Трудно се работи с такива хора. Но имаше съпричастност. Най-важно е отношението. Киното ни се отвори след промените. В чужбина, фестивали... Преди 10-ти ноември всичко минаваше задължително през ръководството на кинематографията, не може да пратиш филм самостоятелно на западен фестивал. През 90-те Западът имаше голям интерес към източноевропейското кино. Във Франция имаше един фонд за подпомагане на копродукции с Източна Европа.

Как стана частен продуцент?

Съкратиха ме от студия „Време“. Тогава се създаде Националният филмов център. Един ден срещнах Светослав Овчаров, с който бях работил като редактор в първите му филми, и той ми каза че иска да прави филм за Фердинанд и дали бих му станал продуцент. Тогава нямаше продуценти изобщо.

Тогава регистрира фирма?

Да. ЕТ (Едноличен търговец) Асен Владимиров бях в началото. После направих „Про филм“ ЕООД.



Интересно е, че ти работиш с едни и същи хора, като Елдора Трайкова, Емил Христов, Светослав Овчаров и Ивайло Христов.

Да, така е.

Повечето автори в киното у нас правят максимум един-два филма заедно с даден продуцент и после търсят друг.

Има го това. Дълго време се дърпах от игралното кино. Предлагаха ми, но аз не исках. Пак със Светослав Овчаров за първи път продуцирах игрален филм. След това Людмил Тодоров ме свърза с Ивайло Христов и вече имаме четири игрални филма заедно. Игралното кино никога не ми е било първа любов, но така се случиха нещата.

Последният филм на Юлий Стоянов е продуциран и сърежисиран от Асен Владимиров. Филмът се казва „Срещи с Иречек“ и Асен Владимиров любезно го предоставя на вниманието на читателите на списание КИНО.

Срещи с Иречек from Assen Vladimirov on Vimeo.

„Срещи с Иречек“ е построен около дневника на Константин Иречек, който е купен заедно с целия му архив през 1918 г. от българското правителство. В този архив, има един български дневник, който през 1928 г. започва да се публикува в най-авторитетния тогава вестник у нас – „Мир“ и предизвиква скандал. Общественото мнение се разделя на две – за и против публикуването на дневника: доколко един външен поглед ни е необходим? За съжаление обаче, когато сравним нещата, които той вижда тогава и ги съпоставим със сегашната българска действителност, паралелите просто бодат.

Всъщност ти се явяваш продължител на търсенията на Юлий Стоянов в историческите документални филми като режисьор. Филми, които търсят истината отвъд патриотарската патетика.

Поне се опитвам. Юлий е друга работа. Това, което не мога да достигна, е простотата, която той постигаше. Това да изчистиш излишното. Но да, посоката е същата – да се опитваме по-

задълбочено да си разглеждаме историята. Себепознание, чрез
ровенето в историята. Това е смисълът. Вид просветителство.

Ще завършим този разговор с един особено актуален филм, на
който Асен Владимиров е автор, режисьор и продуцент. „Жертва
на пешки“, който разказва историята на д-р Марко Марков,
изпратен през 1943 г. в международна медицинска комисия,
сформирана да освидетелства трупите на хиляди полски
офицери, убити от руснаците край Катин през 1940 г., които
германците са открили. През есента на 1944 г. д-р Марков е
арестуван и обвинен от Народния съд в сътрудничество с
нацистите, но е оправдан. Оказва се, че е по-ценен жив за новата
власт.

ЖЕРТВА НА ПЕШКИ PAWN SACRIFICE Eng subs. from Assen
Vladimirov on Vimeo.





ЕЛДОРА ТРАЙКОВА: ВСЕКИ НОВ ФИЛМ ЗАПОЧВАМ С ОГРОМНО ВЪЛНЕНИЕ

ТЕОДОРА СТОИЛОВА-ДОНЧЕВА

Има неща, които са емблематични за режисьорката Елдора Трайкова, освен, разбира се, големия талант, и това са скромността и лекотата, с която тя общува с хората. Усещането за искреност, което излъчва и позитивизма, с който зарежда своите събеседници. Това са много важни качества за режисьора на документални филми, а тя в продължение на десетилетия е един от най-добрите български кинорежисьори.

Наскоро Елдора Трайкова получи награда за най-добър режисьор на документален филм на Фестивала на българското кино – Награди на СБФД „Васил Гендов“ за филма „Преди края“ (2020). Същият филм спечели голямата награда на Златен ритон 2020 г., а самата Елдора Трайкова е носител на десетки международни и национални отличия, сред които Награда за документален филм на BBC и награди от големите международни фестивали за документално кино в Монреал, Краков, Загреб и др. В нейната забележителна филмография, с над петдесет филма, стоят заглавия като: „Миниатюра за пиано“ (2017), „Кеймбридж“ (2015), „Преходни истории“ (2013), „Положителни емоции“ (2007), „Парк за танцуващи мечки“ (2005), „Зелена карта“ (2001), „Родени с

века“ (2000), „Живот в гето“ (1999), „За хората и мечките“ (1995), „Животоописание“ (1994), „Неонові приказки“ (1992), „Дълъг филм за секса“ (1991), „Летящи чинии над село Ключ“, „Няколко епизода от живота на Леон Даниел“ (1988), „Поема за хлебарките“ (1987) и др.

Говорим с Елдора за мечтите и пътя, който момичето, което пише писма до любимите си актьори, извървява, за да стигне до обичаната и от колегите си, и от зрителите, режисьорка, с едни от най-значимите и многобройни признания в българската история на документалното кино, за най-важните уроци, които помни от учителите си, за правилата, които неизменно следва в работата си, за хората, без които не може в професията си.

Елдора, честита награда! Как се чувстваш, когато те награждават?

Притеснявам се всеки път. Много се притеснявам! От една страна е приятно, не мога да го скрия, но от друга страна това е ангажимент, който ме кара да се чудя, заслужавам ли или не наградата.

След всички десетки награди, които си получила и в България, и в чужбина, това усещане не се ли промени?

Не. Всеки път е така, както става, когато започвам филм, ужасно ме е страх. Никога не си мисля, че нещо знам, или че нещо мога. Всеки път започвам от нулата.

Дали това е, което те поддържа винаги на толкова високо професионално ниво? От 80-те години работиш, но няма спадове при теб, всичките ти филми са забележителни!

Никога не съм си мислила, че съм голяма работа и ей сега ще направя един филм като щракна с пръсти.

Колко време ти отнема работата по един филм, имаш ли установено темпо?

Различно е, а напоследък става все по-дълго. Първо да се намери темата, да се направи проучването. Снимачният период е максимум десет дни. След това идва монтажът. Асен (Владимиров) като продуцент не ме притеснява със сроковете. Е, понякога ме пита още колко време ми трябва, но ме оставя да си върша работата спокойно.

Аз особено в последно време работя по усет. С годините все повече започнах да вярвам в шестото си чувство. Правя един филм, както го виждам. Напоследък започнах да имам най-напред усещането какъв трябва да бъде филмът като послание, като възприемане от хората и след това се опитвам това послание да го направя чрез картини. Например за „Преди края“ исках да използвам по-сериозни дължини, по-протяжно да бъде усещането, да е филм – наблюдение и взирание. В съвремението ни, когато всичко е на бързи обороти, човек трябва да се нагласи, за да може да гледа нещо, което е с по-бавно темпо. Не всеки би издържал.

На някои зрители им въздейства тъкмо това.

На някои да, на други в никакъв случай. Но моето усещане за филма беше точно такова.

Разкажи по какъв метод работиш, моменти от твоята практика, как протича работата по филмите ти.

Моята практика е, че като свършим снимачно, целият текст, който е във филма, сама си го свалям на хартия. Предпочитам аз да я върша тази работа. Така научавам текста, синхроните. Гледам суровия материал три-четири пъти. После избирам кое да остане, кое да отпадне. Всеки кадър и синхрон трябва да го знам наизуст. Това ми дава спокойствие, че вече мога да започна. Има нещо, което правя с всеки филм. На финала, когато сме си помислили вече, че сме готови, Асен всеки път ми казва: „Юлий Стоянов, когато му е готов филма, отново гледа целия материал, за да види дали не е пропуснал нещо“. На мен понякога въобще не ми се иска да се връщам съвсем в началото и да гледам петнайсет часа суров материал, след като вече имам усещането, че съм приключила с този филм.

И все пак го правиш, гледаш всичко отначало?

Правя го. Георги Стоянов ми беше учител по режисура в първи курс и ни казваше: „Най-важното за режисьора е търпението“. А аз никога не съм била търпелива. Виках си, за какво ми е търпение, какво толкова има да търпя?! Но с годините си давам сметка какво е искал да ни каже. И като понякога все пак издивея и си кажа: „Е, не, не мога повече, приключих го, каквото е, такова. Това е!“ – тогава обаче съветът на Георги Стоянов за търпението ми светва в главата. И Асен като започне в същото време да ми говори за Юлий Стоянов, просто

трябва да го направя. Давам си сметка, че това са страшно важни неща.



В забързания свят, в който живеем, тази част от твоята практика, която споделяш, би била полезна за много от по-младите колеги, които са свикнали на друго темпо. Освен това можем да направим заключението, че пътят към успеха е изморителен!

Да, но когато си обичаш героите, е хубаво. Аз като си наредя синхроните и материала, като всичко вече ми е в главата, понякога ми се е случвало да сънувам филма. Докато монтирам, нощем си слагам лист и молив до главата, за да мога да си записвам веднага, щом се събудя, ако ми хрумне нещо нощем, за да не го забравя на сутринта.

Общува ли си с героите от филмите си, след като приключиш работата по тях?

Понякога, с някои герои си общувам дълго време, да. Когато филмът има успех, им се обаждам и им казвам – искам да ги държа в течение. Например един герой от „Миниатюра за пиано“, един от възрастните лекари, изпитваше силно вълнение, когато прочетеше, че филмът

някъде ще има прожекция. Като чуе нещо, веднага ми се обаждат, защото се вълнуваше толкова много за филма. Това е много приятна емоция.

Звучи много мило, но най-вече звучи като едно от най-важните признания за един автор. В документалното кино е от ключово значение да се създаде връзка между режисьора и героите. Понякога, когато гледаш документален филм, усещаш бариерата, която не е преодоляна. Ти как успяваш да я преодолееш в твоите филми с твоите герои?

Нашата практика с Асен е следната: като решим да правим нещо, отиваме на проучване, запознаваме се с героите. Няколко дни оставаме на мястото, срещаме се с хората, опитваме се да се опознаем, да преодолеем първоначалната бариера, говорим си за различни неща и полека-полека ги разговаряме. Понякога дистанцията се скъсява по-бавно, особено в случаите, в които е минало много време от проучването до снимачния период, след това пак трябва време и скъсяване на дистанцията. Успяваме да се доближим до тях, защото наистина това е важно.

Интересуваш ли се от работата на колегите си? Гледаш ли документално кино – българско и чуждестранно? Интересуваш ли се от тенденциите в съвременните документални филми?

О, да. Гледам много и обичам да гледам филми в салона. Сега с програмата на фестивала „Васил Гендов“ много добре стана. Покрай ковида не ходих много на кино, затова сега ми дойде идеално тази възможност да видя много български филми.

Наистина значимо събитие, което разкрива, че българското кино има какво да покаже.

А имаше и публика на филмите. С различен успех, естествено, че на игралните филми имаше повече хора, отколкото на документалните, но това не е изненада. Важното е, че бяха организирани тези прожекции, това много ми допадна.

Общността ни определено имаше нужда да се състои нещо такова. Дано се запази тази практика и да продължи в годините.

Дано, защото ние сме силни на това, нещо хубаво да започне, да трае две години и после да го забравим.

Да, знаем колко лесно се забравят позитивните дела и важните личности на тази наша територия. А хубавото на фестивала „Васил Гендов“ е, че показва не само игралното, но и документалното и анимационното българско кино. За мен е голяма болка това, че документалното кино няма достатъчно разпространение.

Ето този въпрос: „Къде да ти гледам филма?“ – откакто се занимавам с документално кино, стои. Екран за документалното кино е и телевизията. Затова е важно да се реши този проблем. Националната телевизия да показва филмите, финансирани от НФЦ, а не само телевизионни продукции. Преди години имаше много хубава традиция – документалните вторници. Всеки вторник в Дома на киното се прожектираха по няколко документални филма, ако са по-кратки, или един, ако е по-дълъг. След това имаше дискусия за показаните филми. Ако нещо подобно може да се направи и днес, би било много хубаво. Днешната публика трябва да се научи да гледа документални филми, а това става с безумна упоритост – да се пускат филмите, да се показват, да се говори за тях.

Как започна да се занимаваш с документално кино?

Всъщност се дипломирах с игрална новела, направих я в студия „Екран“. От „Екран“ тогава взеха сценариите на нашия клас и избраха два, които да се реализират. Имах бюджет от петдесет хиляди лева и истински актьори. Дори после излъчиха новелата по телевизията и ми платиха и авторски права. След като завърших, последва задължителното разпределение. Всички от класа отидоха в „Екран“ или в Бояна – в игралното кино, а аз в студия „Време“.

Тогава знаеше ли вече, че документалното кино е голямата ти любов?

Не, тогава даже бях малко тъжна. Приех го като наказание. Викам си, всички отидоха да правят игрално кино, а мене къде ме забутаха в документалната и научно-популярната студия. Обаче като почнах и като работата ме увлече, като видях колко е хубаво да се срещаш и да си говориш с различни хора, полека-лека ми стана приятно. Малко бавно навлязох в работата, сериозно го казвам. Не тръгнах ударно в началото като някои колеги. Трябваше ми повече време да проявя способности.

А кога реши, че ще се посветиш на документалното кино? Нямах ли влечение и към игралното?

Игралното кино е страхотно. Не е като да не ми се е искало понякога да правя и игрални филми, но си давам сметка, че ще ми бъде много трудно да се преборя за субсидия на този етап. Вече някак не ми се иска, след като досега не съм го направила. Но мечтая да имам още документални филми. Поне още един.

Чакаме с нетърпение твоите документални филми. А имаш ли идея какъв ще бъде следващият?

Не, нямам идея, малко време ми трябва.

„Преди края“ ще има ли разпространение по кината?

В Дома на киното програматорът Христо Христозов пуска филма няколко пъти.

Той прави много за документалното кино и за българското кино въобще.

Да, той е страхотен. Прави много в тази посока.

Направила си много документални филми. Имаш ли любим филм сред тях?

Не гледам на филмите като на краен продукт, а помня цялата ситуация около филма: как сме снимали, къде сме ходили, как ни се е счупила колата, като сме били на огледи и т.н. Например една мечка така цапардоса Емо Христов, че ужасно се притеснихме, когато снимахме „За хората и мечките“. Когато правихме филма „Родени с века“, взехме от ЕСГРАОН-а всички стогодишни хора къде живеят и как се казват. Над 800 човека в България. Сигурно осемдесет процента от тях сме обиколили с Асен. Къде ли не отидохме. Приятно ми е да си спомням за ето такива детайли от филмите.

Често споменаваш Асен Владимиров, безспорно значима фигура в българското кино. Вие сте един от най-успешните тандеми.

То, това ни е най-хубавият филм, че тримата с Асен Владимиров и Емил Христов успяхме, във всичките тези години, да не се скараме, да не се разделим, това е най-голямото ни постижение, защото творците сме с развито его. От 1992 г. снимах с Емил Христов като оператор и никога с друг, и с Асен Владимиров като продуцент и сценарист.

Заедно развихме вкус към киното. Те могат да ми кажат всичко. Не че не ми е тъпо от нещата, които чувам понякога, обаче се замислям дали са прави или не. Дори да се скараме за някоя тема, след някой и друг ден ни минава. Няма смисъл нещо временно да съсипе голямото нещо, което сме изградили през годините.



Звучи толкова хубаво. Прекрасно е да имаш такъв екип. А също да помниш и практикуваш нещата, които си научила от учителите си в Академията. Кажи за още неща, които помниш от тях.

Едно нещо, което помня много ярко и правя успешно и до днес, го зная от Георги Стоянов. Той казваше: „Трябва да се научите да махате от филма и хубави неща“. Това значи, да не се омиляваме от материала. Ау, колко ми е хубавичко това, няма да го махна, ау, ама и това колко ми е хубавичко. И като се наредят едно след друго тези хубавички кадри, ама те не работят за филма, тогава не ти трябва. Това е изключително важно за филма.

Не ти ли става мъчно за отпадналите сцени? Често режисьорите „треперят“ над материала си.

Не, абсолютно го мога и се гордея с това. Давам си сметка – нещо е много хубаво, да, но не ми върши работа. Трябва не само то да е хубаво, само по себе си, а за общото да е хубаво. Иван Терзиев ми преподаваше по монтаж. Той ни говореше, че от един момент филмът започва да си има собствен живот. Ти трябва да се научиш да го четеш този живот, не да го насилваш и да набутваш целия материал във филма. Трябва да се оставиш филмът да те води, като живо същество. Ти редиш материала, но като видиш, че в епизода има неща, които епизодът сам ги изхвърля, трябва да ги махнеш. Стефчо Бояджиев ми е монтажист също от много години. Имало е случаи, в които не знам точно какъв кадър да сложа, но все пак слагам нещо. Обаче, ако Стефчо не хареса някой кадър, спира да работи. Питам го, какво правим сега, а той ми отговаря: „Ти ще се сетиш за нещо друго, друг кадър. Ако искаш, сега ще си ида и ще дойда утре, ти ще измислиш нещо друго“. Стефчо отказва да сложи какъвто и да е кадър. Кара ме да търся. И аз търся. И това е точно онова, за което Иван Терзиев говореше. Трябва да се подчиниш на материала.

Връщаме се назад в годините и ми се иска да те попитам, като ученичка това ли искаше да кандидатстваш? Кога реши, че искаш да бъдеш режисьор и киното да бъде твоя професия?

В първи клас! Сериозно! Баща ми учеше режисура в Лодз, Полша? Прибра се една ваканция, за да отидем на море, преди да тръгна в първи клас. Тогава го питах какво учи там, а той каза, че гледат много кино и ми разказа филма „Психо“ на Хичкок, но с монтажните връзки, с окото, с канала, всичко ми разказа. И това така ме омая, че реших, че ще правя филми. Дотолкова, че в края на първи клас трябваше да напишем съчинение на тема какъв искам да стана като порасна. В това съчинение аз написах, че искам да стана кинорежисьор и разказах защо. Учителката дойде вкъщи със съчинението. Поправките ѝ в червено бяха повече от моето изписано със синьо. Баба ми, с която живеях тогава, като го видя, помисли, че учителката го носи, за да покаже, че трябва да ме бие по главата цяло лято, за да се науча да пиша правилно. Но учителката каза: „Прочетете какво е написала, заради това съм дошла“. По-късно в шести клас, когато живеях все още с баба ми в Петрич, започнах да пиша писма на актьорите: на Стефан Данаилов, на Григор Вачков, на Любчо Кабакчиев, на Володя Смирнов, на Апостол Карамитев. Пиших им, че искам автографи от

тях, защото ще ставам кинорежисьор. И те ми прашаха! В писма до Петрич ми изпращаха автографи. Имах тефтер, в който си събирах автографите, заедно с изрезки от вестници за тези актьори. Скоро случайно си намерих този тефтер, където има и моя снимка – аз с онези, тогава модерни шноли за коса с пластмасови черешки, с които съм си вързала опашка. Отзад на снимката съм написала: „Елдора, бъдещият кинорежисьор“.



сбъдещия
кинорежисор!

Благодаря.

Прекрасно! Значи твоето си е сбъдната мечта. А не си ли мечтаеше да направиш филм, в който да ги снимаш тези твои любими актьори?

Много ходех на театър и ги гледах. Майка ми, която беше театрален критик, работеше в театър 199 и аз много ходех там. Любимо ми беше да гледам „Дългият път на деня към нощта“ на Юджийн О'Нийл, където участваше и Стефан Данаилов, който се хвърляше върху една възглавница и започваше да плаче. Е, сигурно над двайсет пъти съм стояла да го гледам как плаче върху възглавницата на двайсет сантиметра от мен.

А сега ходиш ли на театър? Или предпочиташ киното?

Сега вече предпочитам киното. Тони Андрейков ми създаде навик да гледам кино по дванайсет часа на ден. Оттогава имам навик да гледам кино много дълго време. Не само гледам, но и обичам.

Колко филма си направила?

Около петдесет или малко повече. Споделих преди малко, че първоначално бях разочарована, като ме разпределиха в документалната студия. Но сега си давам сметка, че където и да бях другаде, нямаше да мога да направя толкова филми. А всеки филм е опит, самият ти се развиваш, откриваш нови неща, започваш да мислиш за киното във филма. Документалното кино е най-напред кино, а след това документ. Трябваше да извървя път, за да осъзная, че документалното кино трябва да стигне отвъд факта, отвъд видимото, към втори и трети план на усещанията, и да се превърне в изкуство. И сега ми се иска да се опитвам да внушавам нови неща чрез картината. С картината да се изгради друга действителност, повече от тази, която се случва. Не ми се иска всяко нещо да се казва, а да има недоизказаност, която да бъде довършена именно чрез картината, чрез нея да довършиш изречението. Ние трябва да разказваме с картинка. Както казах, не лежа на стара слава. Всеки филм е свършен и приключен, дори да има много добра реализация и награди. Затова всеки нов филм започвам с огромно възмущение.





КУЛТУРЕН АФИШ: ЮНИ 2022

АНАСТАС ПУНЕВ

Церемонията по наградите на Националния фестивал на българското кино „Васил Гендов“ отмина, като повечето призьори изразиха съпричастност със „Слава на Украйна“ в речите си, като малък остров на нормалността сред морето от „неутралитет“. В този ред на мисли не беше никак странно, че един от най-аплодираните победители беше „Второто освобождение“ на Светослав Овчаров, спечелил Специалната награда на журито за документално кино.

Филмът вече може да се намери свободно и в добра резолюция на youtube канала на ДА „Архиви“ и гледането му е задължително, макар и да оставя силно горчив привкус. Причината и за двете е идентична – меланхоличната мисъл колко бързо и лесно окупацията се превръща в „освобождение“ само заради пълната невъзможност за отговор на бруталната пропаганда. Актуалната мощна обществена реакция към филма е прекрасен знак, но не само за известно пробуждане сред така нареченото гражданско общество, а и за безумната му закъснялост, тъй като неговите ясни и обосновани изводи трябваше да бъдат направени поне дваисет години по-рано и този дебат да се проведе още тогава.



ВТОРОТО ОСВОБОЖДЕНИЕ (2022, РЕЖИСЬОР СВЕТОСЛАВ ОВЧАРОВ)

В напълно скромен дух, стъпил изцяло върху недвусмислени по съдържанието (и стила си) документи и без никакви кинематографични увлечения, Овчаров, в сътрудничество с проф. Евелина Келбечева (съпродуцент и съсценарист на филма), представя трагедията, наречена 9 септември 1944 г., в целия ѝ драматизъм. Но драмата не се състои в някоя конкретна история, от онези за „изядените от прасета в Белене“, за които комунистите и до днес не спират да се гаврят, а точно обратното – механичното цитиране на архивни единици отразява също толкова механичното архивиране на живота на съвременниците на окупирането на България от Съветския съюз след комунистическия преврат и рязкото им превръщане в статистика съгласно известната фраза на Сталин. Може да се съжалява, че „Второто освобождение“ не осветлява още повече архиви (според авторите му само около три процента от всички документи са попаднали в крайния филм). С всеки следващ цитат абсурдът придобива още по-космически измерения, особено в синхрон с равния задкадров глас, който не желае и няма нужда да задълбава отвъд цифрите и фактите.

Разбира се, излишно е да се споменава, че филмът се появява по случайност в напълно подходящ момент и това само увеличава значението му. Касапите от Буча са същите изроди като онези, изнасилвали и убивали българските жени, деца и възрастни хора. „Освободителите“ на Харков са същите мародери и крадци като онези, които са искали десет тона масло на месец от издъхващата ни икономика и паралелно с това са грабили траверси и каквото друго намерят. И ако трагичните индивидуални съдби не могат да пробудят вкамененото сърце, то поне циничното салдо на „издръжката“, плащана на убийците, би трябвало да замисли всеки зрител за реалната оценка на тези събития.

Някак естествени са паралелите с България от 2022 г. Светослав Овчаров припомня популярната история за българина, който излял и боя, и солта, а накрая си и платил, като тя се повтаря поразително след 1944 г.: едновременно даваме трийсет хиляди жертви на фронта, приемаме с пълна капитулация всички искания на руснаците, а накрая им плащаме за окупацията. Докато обаче оригиналната история приключва с боя, тук след него идва нещо още по-страшно: манипулацията на историята, в която се влагат ресурси и до днес, а това говори още по-красноречиво, дори от онова, което бива изманипулирано.

Затова и повече от всичко „Второто освобождение“ потвърждава смисъла от ученето на история и ровенето в архиви, колкото и самотни занимания да са. Шокиращо е, че голяма част от документите се показват за първи път. Може би затова и уроците не са научени и за пореден път се опитваме да угодим на всички в един пределно ясен конфликт. А на онези, които ще кажат, че това е филм, който ще бъде разбран само от хора, които така или иначе знаят тези факти, може да се отговори, че има поне още един, който е разбрал много добре посланието: анонимният хакер, който хакна сайта на БНТ в гнева си.



СЛОН (2003, РЕЖИСЬОР ГАС ВАН САНТ)

Фатално актуален предвид поредната училищна престрелка в Щатите е и филмът „Слон“ на Гас ван Сант. Преди близо двайсет години „Слон“ се появява като логичен кинопрочит на тогавашния инцидент в гимназията Кълъмбайн в Колорадо, когато умират рекорден брой ученици. Сега тази трагедия е засенчена от няколко други и дори е изпаднала извън призовата тройка в тази мрачна класация. Носителят на Златна палма за 2003 г. пристъпва със смразяващо хладнокръвие към темата, като най-общо регистрира ежедневието на двамата стрелци – скучно и еднообразно, но най-вече нормално, в пълен контраст с ненормалността и безумието, които извършват. Баналността на злото? Да, но не само – това зло дори не е и банално, а направо необяснимо в конвенционалния смисъл на думата.

И наистина – неудобството в „Слон“ не идва от никакви сцени на насилие или от девиациите на двамата младежи, изиграни от непрофесионални актьори. То се корени в невъзможността за рационализация на насилието, а именно тази рационализация е на прицел във филма. Ван Сант винаги е бил аутсайдер в американското кино и знае много добре, че съгласно неговите порядки изглежда по-невъзпитано да откажеш да дадеш пълно морално обяснение защо една злина се случва, отколкото да покажеш най-страшните (и понякога надъхващи бъдещите убийци) гледки на екран.

Буквално същото наблюдаваме и в момента, при поредната дискусия относно достъпа до оръжие в Щатите – привържениците на различни лобита се замерят с лесно откриваеми виновници, решаващи проблема по напълно изчерпателен начин, докато в действителност никой от тях не е единствената причина – нито лесният достъп до оръжие в някои щати, нито агресивната музика или видеоигрите, нито дори холивудските филми или пък училищния тормоз. Всички тези червени херинги са пуснати в равните води на „Слон“, но всяко размахване на пръст по техен адрес ще бъде грешка. Убийците действително тормозят други ученици, но и тях ги тормозят не по-малко. Единият е показан да убива безсмислено и безизразно хора на видео конзолата си, но в същия момент другият свири Бетовен на пиано. Формалното съвършенство на тази сцена развенчава всеки опит за обяснение на насилието като вид инфекция. Не инфекция, а патология на американското ежедневие, е причината за Кълъмбайн и всички следващи инциденти, но подобно признание е далеч по-тежко, защото би довело до пълно преосмисляне на американския начин на живот.

За „Слон“ може да се прочете, че е (псевдо)документален филм, но истината е точно обратната. Мотивацията на ван Сант е свързана с тенденцията, че игралното кино е оставило прекалено много свобода на „лошите психолози“ в документалното кино и литературата да взимат отношение по такъв род събития. Именно игралният елемент на филма го отличава от тези лоши психолози – докато те се стремят да намерят момента, в който спусъкът бива натиснат (и така да превърнат документалното кино в събитийно, тоест игрално), тук жертви и мъчители са едно цяло, живеейки идентично ежедневие, и така парадоксално трагедията изглежда много по-логична и неизбежна. Дори нацизмът, любим виновник в тези ситуации, е деликатно намесен като идеология, за която убийците не подозират – когато виждат Хитлер на екран, единият не е сигурен дали е той.

Абстрактността на „Слон“ през годините му е навличала множество недоволни зрители, стигащи дори до обвинения в съучастничество. Но ако мисълта, че злото може да се върши не само от чудовища, а и от невинни деца, е непоносима, то проблемът не е в изкуството, а в обществото. Чрез сдържаността си към всякакви оценки Гас ван Сант

напомня, че търсенето на бързи отговори по подобни казуси ще продължава да ражда нови рекордни престрелки.

„Второто освобождение“ може да бъде гледан на <https://www.youtube.com/watch?v=uqAM3Y-tEC8>.

„Слон“ може да бъде гледан на HBO GO.





ГАЛЕРИЯ: СЪДИЛИЩЕТО

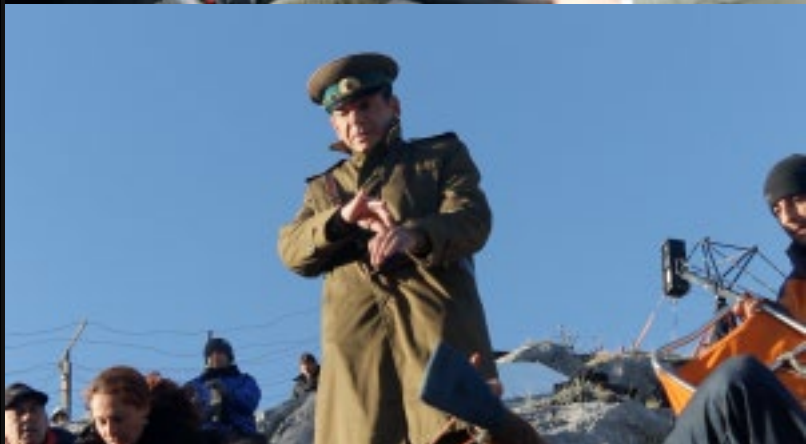
ПРЕДСТАВЯМЕ ВИ РАБОТНИ МОМЕНТИ ОТ СНИМАЧНИЯ ПРОЦЕС НА ФИЛМА СЪДИЛИЩЕТО НА РЕЖИСЬОРА СТЕФАН КОМАНДАРЕВ.















СЪДИЛИЩЕТО

СЦЕНАРНИ ЕСКИЗИ: СЪДИЛИЩЕТО

Заниманието с травмите на двамата главни герои беше една от основните ни идеи. Те са представители на две поколения, много важни за мен: моето и на децата ни, родени след 1989 г. През 1972 г. в Германия поколението, родено след нацизма, започна да задава въпроси за случилото се с Хитлер. Тогава по тази тема имаше дебати, направиха се филми, издадоха се книги... Това беше акт на автотерапия на немското общество. Според мен, у нас не се случи. Продължаваме да използваме едни и същи травматични механизми, които са чисто тоталитарни, в резултат на което сме на това дередже. Политиците и изобщо хората, които управляват страната, не са извънземни, дошли отнякъде, а са представители на нас като общество и менталитет, т.е. наша проекция. И, всъщност, 25 години циклим на едно място, отказваме се да поемем отговорност за живота си, избираме хора, които непрекъснато ни обещават спасение – дали за 800 дни, дали за повече или по-малко, но без наше участие. На 10 ноември получихме опция за свобода. Но тя не значи благоденствие. Свободата е възможност да поемеш отговорност за живота си, да израснеш, да узрееш, а много по-удобно и уютно е, когато някой друг взема решенията. И ние не искаме да излезем от този уют и като индивиди, и като общество.

От интервю със Стефан Командарев на Геновева Димитрова, в. „Култура“, 12 декември 2014 г.

Нищо не съм предсказал за бежанската криза. Но аз съм в тези райони – ивайловградските, от 2002 – 2003 г., когато заснех първите си документални филми – „Азбука на надеждата“ и „Хляб над оградата“. И тогава ги имаше тези бежанци. Оттам дойде идеята да ги има по-късно и в „Съдилището“. Като го снимахме през есента на 2011 г., пак ги имаше, естествено, не в този мащаб, в който са сега. Всичко, което е във филма, е нещо, което сме видели, няма нищо измислено. Много се забавлявах в Щатите, на всички прожекции, на два кадъра във филма, в които цистерната на Асен Блатечки е пълна с бежанци, минава през табела, на която пише: „село Одринци“ и там някой със спрей е написал Мексико. Всички бяха впечатлени, но аз им казвам, че това си седи там от 2002 – 2003 г. Не са го направили нашите художници. И много хора по тези бедни райони си докарваха пари от каналджийство и това се знаеше.

От интервю със Стефан Командарев на Цветелина Шенева, в. „24 часа“, 5 декември 2015 г.

Още преди да отидем на местата за снимки, имахме доста обсъждания с каскадьори и алпинисти. Работихме с цял екип каскадьори и с тях се тренираше всяка една ситуация. В някои от по-трудните епизоди повечето актьори имаха дубльори. Асен Блатечки единствен отказа и поиска да направи всичко сам. Той е такъв тип човек, обича предизвикателствата. Например няколко дни той тренираше да кара цистерна с мляко за радост на местните хора, които много се радваха на присъствието на актьорите. Всеки даде всичко от себе си, но не случайно Асен Блатечки взе и тази награда за най-добър актьор във Варна на „Златна роза“. Той свърши огромна работа да направи един тотално различен образ от всичко, което до момента е правил – много по-мъжки, много по-зрял, по-актьорски. Общото мнение и на критиката, и на зрителите е, че това е най-добрата роля на Асен Блатечки досега в киното.

От интервю със Стефан Командарев на Димитър Николов, в. „Новинар“, 14 ноември 2014 г.

Всяка крайност е лоша. Пред себе си имам примера на това, което се случва в Румъния. По новия проект, „Другият“, работим заедно с един много талантлив румънски сценарист – Богдан Мурешано, и съм запознат със събитията там. Румънците са хит по всички фестивали. Имат вече „Златна мечка“, „Златна палма“... печелят награда след награда. В Румъния обаче обикновените зрители не щат и да чуят за румънски филми. Последният филм на един от най-известните им режисьори – Кристи Пую („Смъртта на господин Лазареску“ – б.р.) е бил гледан официално от осемнайсет зрители след премиерата. Това не е нормално. Нека да има многообразие, да има филми, насочени и към публиката, и към фестивалите. Може да се съчетава едното с другото. Един от кумирите ми в киното, Джузепе Торнаторе, прави филми, които са шедеври и в същото време публиката препълва залите.

Киното е част от националната идентичност. Как ще изграждаш идентичност с осемнайсет зрители? Всяка крайност е порочна и излишна. Затова правя филми, които са в тази посока. Неслучайно „Светът е голям...“ получаваше наградата на публиката в повечето случаи.

*От интервю със Стефан Командарев на Емил Спахийски,
в. „Труд“, 12 октомври 2014 г.*

СЪДИЛИЩЕТО

МАРИН ДАМЯНОВ,
ЕМИЛ СПАХИЙСКИ,
СТЕФАН КОМАНДАРЕВ



списание
КИНО

излиза от 1946 г. без прекъсване