

списание **КИНО**

излиза от 1946 г. без прекъсване

02/2023



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 / ФЕВРУАРИ 2023

СЪДЪРЖАНИЕ:

МОНТАЖЪТ: 1922 – 2022 /ЧАСТ ВТОРА/ – ВЛАДИМИР ИГНАТОВСКИ / 6 стр.

СЛЕД ПРАЗНИКА – ОТНОВО ДЕЛНИЧНИ ТЕГОБИ – БОЖИДАР МАНОВ / 25 стр.

НАГРАДИТЕ „ЗЛАТЕН ГЛОБУС 2023“ – ИНГЕБОРГ БРАТОВА-ДАРАКЧИЕВА / 31 стр.

ХРИСТО ТОТЕВ: СТРАХОТНО ОБИЧАМ КРУПНИЯ ПЛАН – БОРЯНА МАТЕЕВА / 42 стр.

ФИЛМЪТ НА ЕДНО ПОКОЛЕНИЕ – ЛАЗАР ХРИСИМОВ / 61 стр.

ХЛАДНОКРЪВНО ОТ ИНИШЕРИН – ДЕЯН СТАТУЛОВ / 70 стр.

ТЯЛО И ДУША – СВЕТОСЛАВ ОВЧАРОВ / 76 стр.

ДА СЕ СВЪРЖЕМ ОТНОВО – ГАЛИНА ЖЕКОВА / 84 стр.

ФИЛМЪТ „БАЙ ГАНЬО“, 1922, РЕЖ. ВАСИЛ ГЕНДОВ – РОСЕН СПАСОВ / 90 стр.

КУЛТУРЕН АФИШ: ФЕВРУАРИ 2023 – АНАСТАС ПУНЕВ / 100 стр.

ГАЛЕРИЯ: СТРАХ / 105 стр.

СЦЕНАРНИ ЕСКИЗИ: СТРАХ / 110 стр.



© СОТИР ГЕЛЕВ

ОТ ГЛАВНИЯ РЕДАКТОР

Отмина еуфорията от Новогодишните фойерверки, заглъхна „опиянението“ от януарските празници и както казва Божидар Манов в статията си за ситуацията в българското кино: „... отново сме във февруарския делник, потопени в добре познати делнични тегоби“. Уви, професорът е прав. Недостатъците в ЗФИ и в Правилника за прилагането му събират единодушно неодобрение, особено по въпроса за съставянето на националните художествени комисии и оценяването на проектите. На повече от десет години е статията на проф. Манов „Новата криза в киното ни: кръстопът или безпътица?“ (в. „Култура“, 13 септември 2012 г.), но и днес звучи актуално и още по-тревожно, защото недомислиците в Закона и Правилника продължават „да са възлов препъникамък“ в развитието на киното ни.

И въпреки всичко или напук на всичко това, както неведнъж сме коментирали, има добри, качествени образци. В рубриката „Сценарни ескизи“ публикуваме „Страх“ (2020) на Ивайло Христов (Награда за най-добър филм „Златна роза“, „Златна роза“ за най-добра актриса на Светлана Янчева, Награда на публиката за най-добър филм на София Филм фест 2021, българското предложение за номинация за наградите Оскар

2021). Няма да изброявам други заглавия – наградите, международният авторитет, зрителският успех, са красноречиво доказателство за нивото на българските филми. Е, не на всички, но това е тема за друг разговор. Както се казва, никой не е съвършен.

Затова пък като еманация на съвършенството се очаква премиерата на пиесата „В самотата на памуковите полета“ в Народния театър. Разбира се, че сензацията е участието на американския актьор Джон Малкович. Ще му партнира литовската актриса Ингеборга Дапкунайте, която ценителите на киното у нас познават от „Изпепелени от Слънцето“ (1994) на Никита Михалков, „За любовта. Забранено за възрастни“ (2017) на Рената Литвинова и др. Джон Малкович е актьор с повече от седемдесет роли в киното: „Смъртта на търговския пътник“ (1985), „Стъклената менажерия“ (1987), „Опасни връзки“ (1988), любимият ми филм „Да бъдеш Джон Малкович“ (1999), „Клетниците“ (2000), „Бесни страшни пенсии“ (2010) и др.

Не по-малко сензационна е самата пиеса „В самотата на памуковите полета“ на Бернар-Мари Колтес, написана в средата на 80-те години, която според критиците се е превърнала в съвременна класика и в нея те намират допирни точки с философските диалози на Платон и Дигро, а Колтес я определя като „философски диалог в маниера на XVIII век“. Признавам, че не познавах пиесата от времето, когато стана световен бестселър. Не съм гледала и постановката на проф. Здравко Митков с Андрей Баташов от 90-те години и понеже няма да имам възможност да видя спектакъла в Народния театър, си направих труда да чуя пиесата като радиотеатър в YouTube с участието на Любомир Младенов и Иван Налбантов. Наистина е наслада да слушаш как Колтес прекрасно борава с думите и колко значим е техният смисъл, когато става дума за самота, отчуждение, копнеж по близост, нищета, невежество, съблазън в свят, където „всичко е за продан“. Режисьорът на постановката Тимофей Кулябин е един от най-успешните млади режисьори в Русия, който заради войната в Украйна напуска страната (както и Ингеборга Дапкунайте), а постановката му на операта „Дон Паскуале“ в Большой театър, заради позицията му, е свалена от репертоара. В България е познат с постановката „Три сестри“ на Чехов, решена изцяло на жестомимичен език – показана в програмата на „Варненско лято“ и „Световен театър в

София“ през 2018 г. Съвсем наскоро Кулябин постави в Народния театър и „Нора“ на Ибсен. Кредото на режисьора е да търси съвременен прочит на класиката, като пренася действието в наши дни, независимо дали става дума за „Танхойзер“, „Деца на слънцето“, „Онегин“, „Хеда Габлер“, „KILL“ по „Коварство и любов“, и заедно със своя художник Олег Головкин решава спектаклите със средствата на съвременните визуални технологии. „В самотата на памуковите полета“ участва екип от петима оператори, които реално снимат случващото се на сцената и насладват филмови детайли върху театралната картина. Сигурно за познавачите това ще бъде наистина събитие, но се съмнявам, че заради цените на билетите те ще могат да си го позволят. Затова пък за „модния елит“ това ще бъде поредна възможност за поласкаване на показния им снобизъм.

Но така или иначе в талантливата симбиоза между театър и кино, с толкова впечатляващ текст и въздействащи световни актьори, убедена съм, че „В самотата на памуковите полета“ ще се превърне в значимо събитие в културния живот на София.

За списание КИНО значимо събитие за месеца ще бъде премиерата на „КИНО АЛМАНАХ 2022“, която ще се състои на 09.02 в Дома на киното от 18:00 часа. А почитателите на списанието ще намерят във февруарския брой интересни четива като есето на Светослав Овчаров „Тяло и душа“ по проекта „Съвременното документално кино като отражение на реалността и авторско отношение към света и човека“, статията на Ингеборг Братоева-Даракчиева за наградите „Златен глобус 2023“, втората част на текста на проф. Игнатовски „Монтажът: 1922 – 2022, Енигмата Кулешов“, разговора на Боряна Матеева с Христо Тотеф – едно от най-големите имена в операторското ни изкуство и човек със сложна житейска съдба.

Любмила Дякова





МОНТАЖЪТ: 1922 – 2022 /ЧАСТ ВТОРА/

ВЛАДИМИР ИГНАТОВСКИ

ЕНИГМАТА КУЛЕШОВ



ЛЕВ КУЛЕШОВ

Днес името на този сценарист, режисьор и теоретик на киното рядко се споменава, много от моите студенти може и да не са го чували. Лев Кулешов идва в киното в средата на второто десетилетие на миналия

век едва осемнайсетгодишен. Като всички тогава и той е без филмово образование – по онова време просто няма къде да се учи кино, все още няма филмови школи. Впрочем той е един от основателите на първата – ВГИК, където до края на живота си ръководи катедрата по режисура, а през 40-те години на миналия век е директор на Киноинститута в Москва.

Записал да следва живопис, но бързо прекъснал и като недоучил художник го приели на работа в студията на пионера на руското кино Ханжонков. Поверено му е да изработва декорите за филмите на известния в Русия преди 1917-а година режисьор Евгений Бауер. Това са години на военни лишения и тъй като липсва дървен материал за обемните декори, които са „марка“ на филмите на този режисьор, Кулешов предлага оригинално решение: използва плоскости от шперплат, покрити с платно, върху което рисува липсващите декори... Изглежда не е случайно, че трудните условия навсякъде предлагат сходни решения. В Германия по това време не само липсва дървен материал, но има и затруднения с тока. По време на снимки могат да ползват прожекторите само няколко часа на ден и Валтер Ръориг с Херман Варм предлагат за „Кабинетът на доктор Калигари“ да нарисуват светлините и сенките върху платната, които и при тях заместват декорите.



КАДЪР ОТ ФИЛМА КАБИНЕТЪТ НА ДОКТОР КАЛИГАРИ (1920, РЕЖИСЬОР РОБЕРТ ВИНЕ)

Успехът на „Калигари“ ги прави световноизвестни, докато за решението на Кулешов дълго време ще знае само тесен кръг специалисти по история на нямото кино. Той все пак ще се прочуе, но с друго.

Прави първия си филм, когато няма още 20 години. Почти веднага проявява и таланта си на преподавател. Всъщност той не е просто преподавател, а е учител, дори Учител с главна буква. Събира група млади хора, които подготвя за работа в киното: В. Пудовкин, Л. Оболенски, В. Фогел, В. Инкижинов (скоро го мярнах в стара комедия по НВО, в ролята на индиански вожд, но без реплики). Сред тях е и актрисата Александра Хохлова, която ще бъде неговата съпруга и съратник до края на живота му.



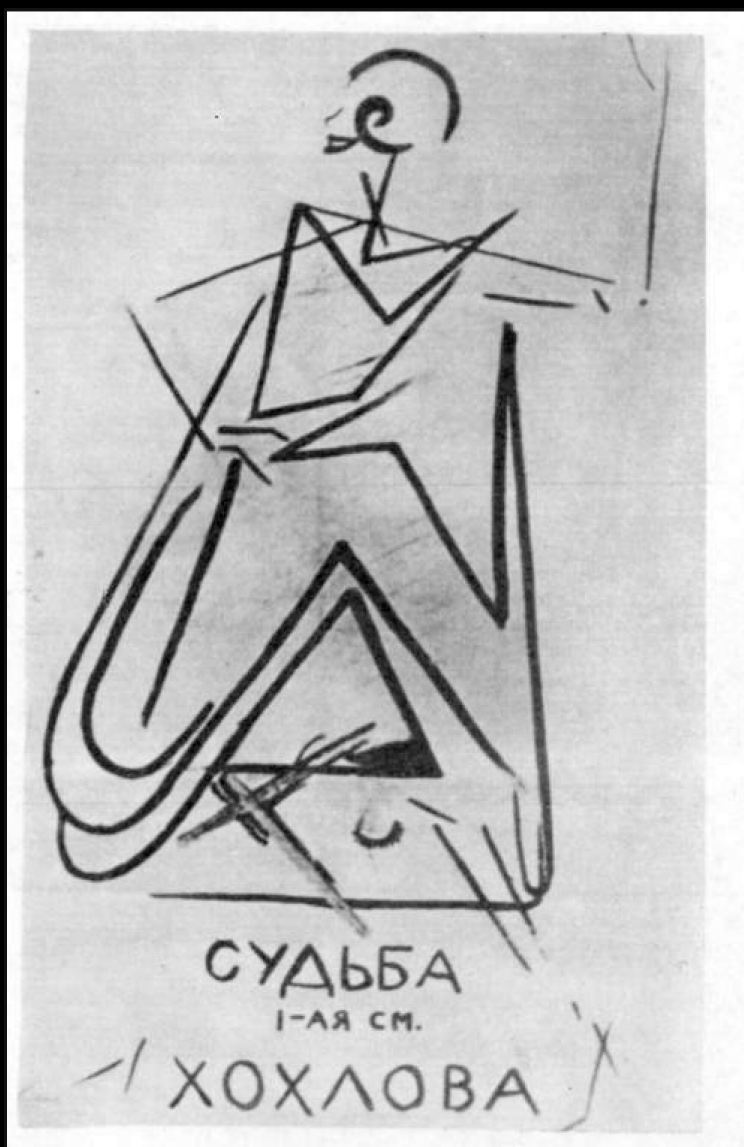
КУЛЕШОВ И АЛЕКСАНДРА ХОХЛОВА

Тъй като тогава няма откъде да се вземе лента и апаратура, той прави с тях прочутите „филмови етюди без лента“. Преди години имах възможност да разговарям с Хохлова. Тя сподели, че в тези етюди Кулешов ги е научил на много важни неща за всеки актьор в киното например: „да чувстват рамката на кадъра“. С учениците си Кулешов ще заснеме чудесната пародия „Необикновените приключения на мистър Уест в страната на болшевиките“.



ПЛАКАТЪТ НА ФИЛМА НЕОБИКНОВЕНИТЕ ПРИКЛЮЧЕНИЯ НА МИСТЪР УЕСТ В СТРАНАТА НА БОЛШЕВИКИТЕ, 1924

Негови студенти във ВГИК по-късно ще бъдат Борис Барнет, Михаил Ром и още много повече или по-малко известни имена в киното. Но Кулешов не би бил Кулешов, ако се занимаваше само с преподаване и с правене на филми, ако не бе мислил за същността на изкуството и не бе пробвал границите на изразните възможности на киното. Затова неговите ученици казвали: „Ние правехме филми, а той създаваше киното!“. Кулешов е пионер в опитите да се осмисли какво е филмът – първите му теоретични статии са още от 1917 г. Вярно, че тези първи опити са плахи и още неуверени, но и филмовото производство в Русия тогава не е на нивото на киното в Америка или в Европа, за да му предложи подходящ материал.

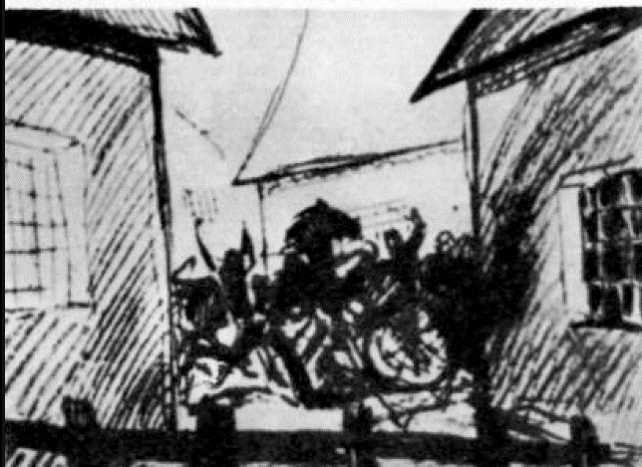


РИСУНКА НА ЛЕВ КУЛЕШОВ КЪМ СПЕКТАКЪЛА „СЪДБА“

Професионалният опит на Кулешов като живописец си казва гумата — за него киното е „светотворчество“, което „се възприема само от очите и създава изключително зрително впечатление“, логично — все още сме в годините на нямото кино. А визуалността на ранното кино определя ранните му размисли за работа в киното. Той се бори: „на художника да бъде отредено място по-голямо от това, което има сега в кинематографа“. Дори е убеден, че „ако режисьорът не е художник, той няма да може да създаде филми, които да са истинско произведение на изкуството...“.

Подобно на повечето съвременници и той мисли, че същността на киното се определя не от друго, а от липсата на звук и от отсъствието на цвят на екрана. „Всяко изкуство — пише Кулешов — изразява своя художествен облик посредством привидната си техническа немощ.“ Така е, всяко изкуство има своите ограничения — дори изборът на едни, а не на други художествени средства, е доброволно прието ограничение, присъщо на всяко от изкуствата, а в преодоляването на тези ограничения се раждат най-силните му създания. И мнозина като Кулешов вярват, че киното е изкуство, защото му липсват звук и цвят. Но след време, когато киното проговори и се научи да използва цветовете, подобна позиция ще трябва да бъде променена. Такава е съдбата не само на ранния теоретик Кулешов, но и на много други в рамките на ранното кино — техните теоретични схеми ще се разпадат от натиска на усъвършенстващите се технологии.

Кулешов търси за киното някакво само нему присъщо „средство за създаване на художествено впечатление“, „материал, който се използва за създаване на отделните произведения“, „който да въздейства независимо от сюжета“ (последното е отзвук на настроенията, модни сред привържениците на авангарда в онези години). Според него всяко изкуство задължително притежава подобно специфично средство, присъщо само на това изкуство: „живописиста въздейства посредством композицията на цветовете и форми“, музиката — „чрез композицията на тонове и звуци“. И Кулешов търси в природата на киното подобно уникално нещо, което да поражда „художествено впечатление“, да е „характерно, специфично само за кинематографа“, „ако то съществува“, твърди той: „бихме могли смело да приобщим киното към изкуството“. Подобен подход е очевидно недостатъчен, за да се определи каква е спецификата на киното, но не само Кулешов мисли така в онези ранни години на филмовото изкуство.



СКИЦИ НА ЛЕВ КУЛЕШОВ КЪМ ФИЛМА ЛЪЧЪТ НА СМЪРТТА, 1925

Нищо чудно, че той открива това магично средство в монтажа. Щом като „кинематографичната картина е съставена от поредица сцени – пише той, – заснети на различни места и слепени според литературната последователност на сценария...“, няма съмнение, че същността на изкуството на кинематографа не е в процеса на заснемане на отделните епизоди (сцени), което само създава възможност да бъдат демонстрирани достойнствата на други, различни от кинематографа, изкуства – на литератора, художника, фотографа-оператор – тогава спецификата на киното трябва да бъде търсена другаде. И Кулешов е готов да впечатлен от възможностите, които разкрива пред него монтажа, че той и само той е нещото, което приобщава киното към изкуството,

всички други изразни средства на филмовото производство не са толкова важни и нямат такова значение.



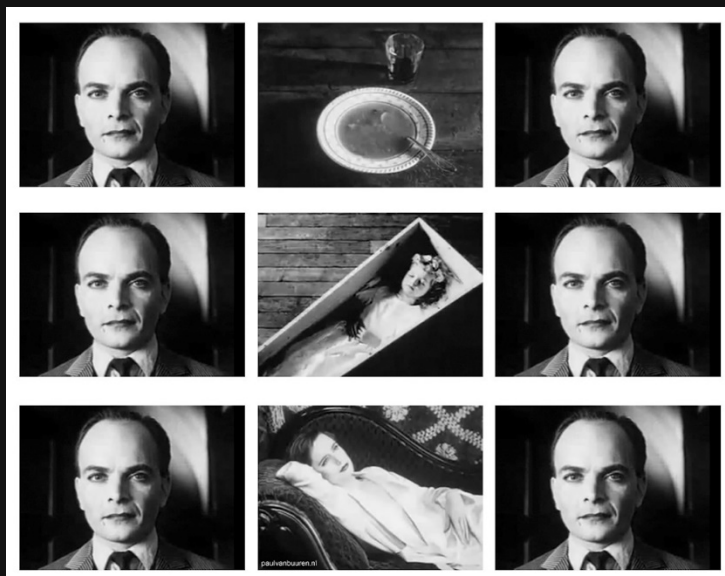
КУЛЕШОВ И АЙЗЕНЩАЙН (В СРЕДАТА) ПО ВРЕМЕ НА ИЗПИТИ ВЪВ ВГИК

Въпреки че Кулешов преувеличава значението и ролята на монтажа, на първо време представата му за него е все още елементарна – монтажът е просто „редуване на заснети откъси“. Айзенщайн ще иронизира: „като подреждане на тухлички...“ и ще настоява, че монтажът не е съпоставяне (редене) на отделни кадри, а динамичен процес, в който трябва да има и сблъсък, конфликт помежду им. Но Кулешов и по-късно няма да се откаже от тази формула, все така ще твърди, че филмът се гради, като отделните кадри се подреждат: „така, както от букви се съставят думите в изреченията...“.

Активната работа в киното го убеждава, че монтажът е и нещо друго: постепенно осъзнава, че с него може да твори нова реалност, да се създава на екрана ново пространство и ново време. Режисьорът изпитва истинска наслада от новото си могъщество, чувства се демиург – с монтажа той може да сътвори „нова земна повърхност“, впрочем така се нарича един от първите му монтажни експерименти. В него той сглобява кадри на реално съществуващи обекти в Москва и от хрониката, на които се вижда Капитолия във Вашингтон. В отделно заснети кадри двама от неговите ученици, Хохлова и Оболенски, се движат в различни места и в

противоположна посока един срещу друг, Хохлова от ляво надясно, а Оболенски от дясно наляво. Монтажната фраза, в която има и общи планове, и детайли, заснети едро, създава впечатление, че известен универсален магазин не е на мястото си, а е на брега на Москва река, а двамата актьори се срещат в трети кадър на булеварда, където се намира паметникът на Гогол, накрая те сякаш тръгват по стъпалата, по които век по-късно привържениците на Доналд Тръмп ще атакуват Капитолия.

Още в първия си самостоятелен филм Кулешов ще осъществи и друг експеримент, който потвърждава, че с монтажа на екрана може да се гради ново, различно от реалното, пространство. В първия кадър героите вървят сред природата, следва друг кадър, в който те не променят посоката на движение, но вече сред друга природна среда. Въпреки че става дума за различно обкръжение, монтажното свързване създава впечатление за единно пространство, в което движението на актьорите не е прекъсвало...



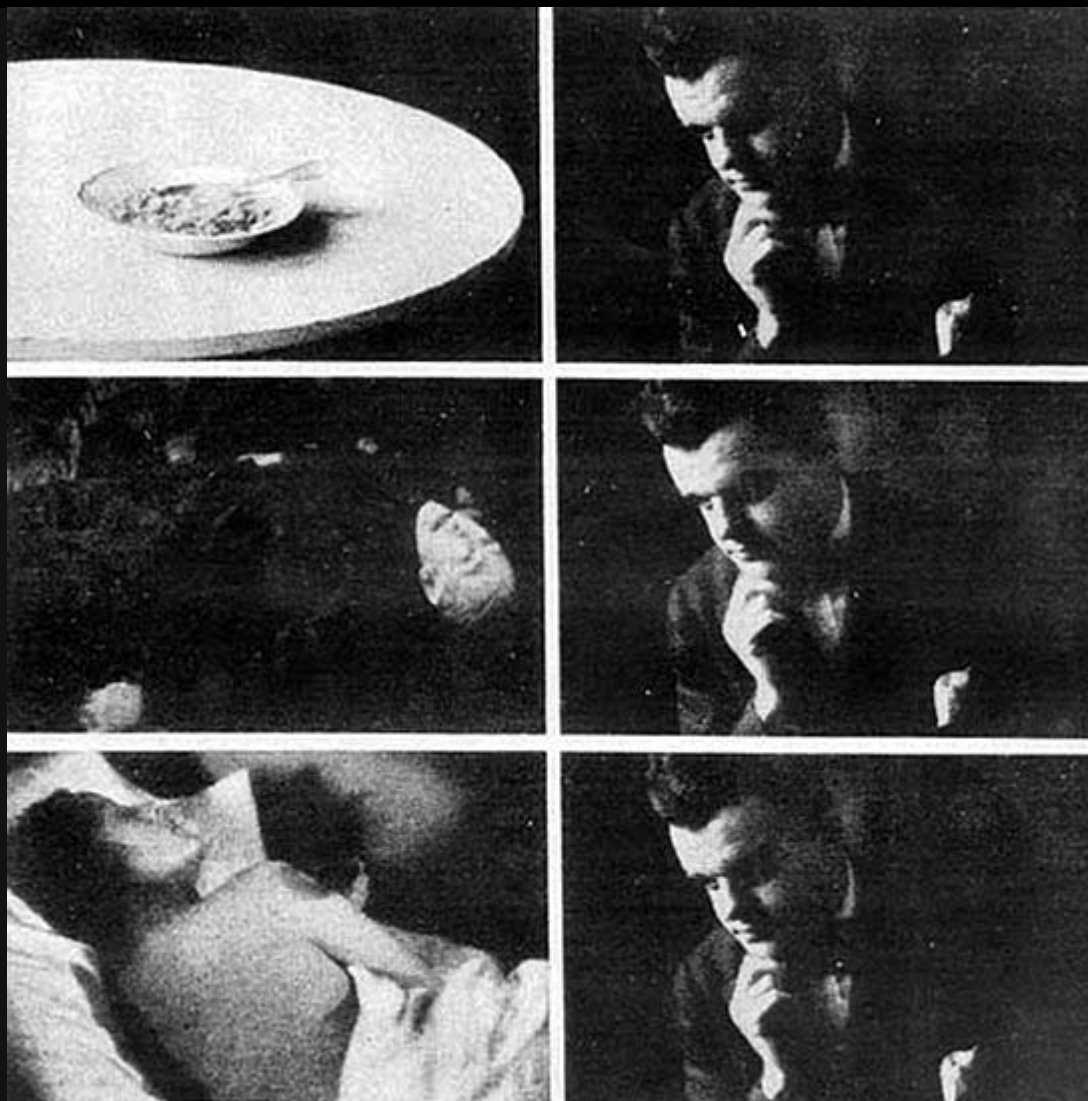
ВАРИАЦИЯ „ЕФЕКТЪТ КУЛЕШОВ“

Но няма съмнение, че най-важният и в същото време най-спорен експеримент в теоретичното и практическото наследство на големия режисьор е т.нар. ефектът Кулешов, който отново го убеждава не само, че монтажът има първостепенна роля в изграждането на филма, а и че съдържанието на заснетия материал има подчинено значение.

Експериментът на Кулешов не е запазен, малцина са го виждали, затова съществуват най-различни коментари, най-вече от хора, които не познават оригинала. С годините описанията се променят, различно е съдържанието на кадрите, включени в монтажната поредица и постепенно се оформя „ефектът на повредения телефон“. Ще използвам като най-достоверно описанието на експеримента, направено от неговия автор.

„Редувах един и същи кадър – едър план на човек (в случая звездата на нямото кино Мозжухин – В.И.) – с различни други кадри (чиния със супа, момиче, детски ковчег и т.н.). В монтажната си взаимовръзка тези кадри придобиваха различен смисъл. Преживяванията на човека на екрана бяха различни. Откритието ме порази. Убедих се в огромната сила на монтажа. Монтажът е основа, същност на изграждането на филма! По волята на режисьора монтажът придава различен смисъл на съдържанието. Такъв е изводът, който направих.“

Тук трябва да кажа, че става дума не за „преживяванията на човека на екрана“, които се променят, изразът на лицето на Мозжухин и кадърът, в който той присъства, остават непроменени. По-скоро би трябвало да се говори за промяна във впечатленията на възприемащото съзнание. Още повече че Кулешов не конкретизира какво разбира под „различен смисъл на съдържанието на кадрите“. Не уточнява и до каква степен е възможна тази „промяна в смисъла на съдържанието“, има ли граници интервенцията във вече заснетия филмов материал, как и при какви условия протичат тези „промени“...



ВАРИАЦИЯ ЕКСПЕРИМЕНТЪТ „КУЛЕШОВ“

Нещата стават още по-заплетени, защото освен този прочут експеримент има и друг, не толкова известен, който още повече обърква представата за позицията на Кулешов. През 1928 г. той пише статия със заглавие „Чудото на монтажа“. В нея е описан сходен експеримент, акцентът този път е върху два кадъра на един и същи човек, който е в затвора. В първия кадър той е гладен, подават му чиния със супа и той се радва. Във втория кадър не е гладен, но тъгува по изгубената свобода, а когато му отворят вратата на килията, извеждат го на улицата и вижда птиците, слънцето, къщите, облаците, той пак се радва... „Както и да размествах тези откъси – пише Кулешов – и както и да ги разглеждахме, никой не можа да открие *никаква разлика по лицето на*

този актьор, макар че играта му беше различна. Ако монтажът е правилно построен, дори играта на актьора да сочи нещо напълно противоположно, зрителят все едно ще го възприема така, както иска монтажистът, защото зрителят ще доработва този откъс и ще вижда онова, което му е внушено от монтажиста.”

Странно е, че по-късните коментатори сякаш не са забелязвали това очевидно противоречие в оценките на Кулешов: веднъж зрителите виждат промени в лицето на Мозжухин в статичен кадър, вторият път – няма „никаква разлика по лицето на актьора”, независимо че играта е различна. Не по-малко странно изглежда, че не можах да намеря (възможно пропусъкът да е мой) коментар на някой от очевидците, присъствали на експериментите на Кулешов, от онези „всички”, които били „напълно съгласни” с неговите изводи.



ЛЕВ КУЛЕШОВ ПО ВРЕМЕ НА ЛЕКЦИИ ВЪВ ВГИК

С времето мъглата около „ефекта Кулешов” става още по-непрогледна и няколко години след края на Втората световна война авторитетното списание „Филм Куотърли” изпраща писмо, с което моли „уважавания професор Кулешов да повтори своя опит, тъй като нашите студенти вече не вярват, че той въобще е съществувал...”.

Причината това да не се случи не е известна: дали е повлияла атмосферата на Студената война, или се е намесила съветската цензура, а може би сам Кулешов не е пожелал да си направи труд да го възпроизведе отново, но писмото до „уважавания професор“ остава без отговор, с това и възможността част от кинематографичната общественост, поне онази, която се интересува, да разбере как точно е протекъл експериментът и какво всъщност представлява „ефектът Кулешов“.

По-късно разговорите, посветени на този експеримент, дават повод за дискусия въобще за монтажа и за съдбата на киното. Несъмнено най-известният критик на Кулешов и на неговия „ефект“ е френският критик и теоретик Андре Базен. Авторитетното му включване в този спор го превръща за дълго и абсолютно несправедливо, в противник № 1 на монтажа в историята на филмовата теория. Базен не е, както често се твърди, въобще противник и отрицател на монтажа в киното, всъщност той е против класическия динамичен монтаж с много къси кадри от епохата на нямото кино, т.е. той не харесва монтажа на Айзенщайн, на Кулешов, на представителите на авангарда от 20-те години на миналия XX в. Според него този монтаж не демонстрира показваното събитие, а организира елементите в него, вместо да представи обективното му съдържание. Но когато той пише своите текстове, нямото кино отдавна го няма. От времето, когато Кулешов експериментира със своя „ефект“, са минали десетилетия, през тези години технологията на киното се е усъвършенствала, което води до появата на нещо ново, което Базен определя като „план-епизод“. Новите обективи и по-чувствителната лента позволяват монтажът да не се осъществява само с рязане на филмова лента и лепене на отделни кадри, новият монтаж е вътрешнокадров: камерата се движи в рамките на повече или по-малко продължителен епизод, монтажът се осъществява от различните планове, които тя заснема. По думите на един изследовател Базен е против конструирането на действителността на екрана, той е за нейното реконструиране и защитава реалистичната природа на киното, която трябва да представя логиката на събитията и облика на действителността, без те да „са изкривени“ от намесата на художника, в която да прозира неговата идеология.



АНДРЕ БАЗЕН

Именно това прави Базен — той не отрича въобще монтажа, той е скептичен по отношение на резултатите от „ефекта Кулешов“. Според него този експеримент създава възможности за идеологично интерпретиране на реалността, т.е. тогава когато монтажът, по думите на Роберто Роселини, се превръща във „велик манипулатор“... Базен е против възможността „да се добавя допълнителен смисъл“ в съдържанието на кадрите. По друг повод той казва: „Не съм против правото на автора да убеждава зрителя, аз съм против закономерността за използване на този принцип“.

Тази позиция на големия критик и теоретик може до голяма степен да бъде обяснена със случилото се по време на Втората световна война и с последиците от нея. Интелектуалците в Европа, преживели, дори и само част от ужасите на войната и от социалната практика на нацизма, са силно впечатлени от възможностите и от резултатите на пропагандата (тази хубава класическа дума, заменена днес от модерни еднокдневки като „фейкнюз“, използвани за щяло и нещяло). Тях ги безпокои всяка възможност да се манипулира съзнанието, те са убедени, че пропагандата е факторът, отговорен за поведението на масите в хитлеристка Германия, като преувеличават ефективността от

действията на министерството на Гьобелс, без да си дават сметка, че без Гестапо и без целия репресивен апарат на нацистката държава апелите на Гьобелс едва ли биха били толкова успешни. Нацистката пропаганда е само част от един огромен зловещ механизъм, но през 50-те години на миналия век интелектуалците в Европа са особено чувствителни към възможностите за манипулиране на масовото съзнание и съзират риск в похватите на монтажа и в посланията на филмите. Освен това Базен и други като него вече долавят заплахата за обработване на масовото съзнание, която носят новите комуникативни технологии...

Базен съзира в монтажа „а-ля Кулешов“ опасно средство за манипулиране на зрителите, той дори е убеден, че ако се използва методът на Кулешов, е възможно на екрана да се постигне внушаване на абстрактни понятия. Според него по логиката на автора на експеримента, друг монтажен ред – млади момичета – цъфнали дървета – би могъл да внуши представата за „пролет“. И това според него е сериозна опасност. Възможно да не е познавал неуспеха на Айзенщайн през 20-те години на миналия век да създаде със същата цел във филма „Октомври“ това, което той нарича „интелектуален монтаж“.



КАДЪР ОТ ФИЛМА ОКТОМВРИ (1927, РЕЖИСЬОР СЕРГЕЙ АЙЗЕНЩАЙН)

Собственият му експеримент тогава е убедил големия режисьор, че не е възможно да се формират абстрактни понятия, като се използват единствено изображения, лишени от слово.

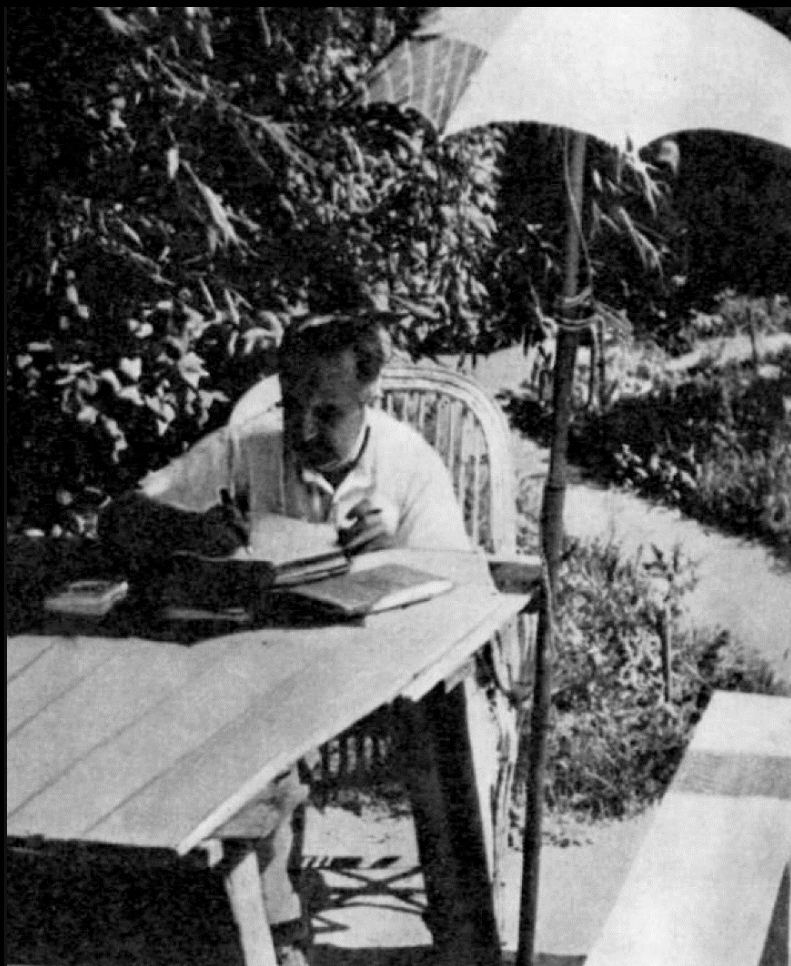
И още повече, че не е възможно „всички“ да възприемат по един и същи начин предлаганото от екрана внушение. В друг свой филм „Стачка“, Айзенщайн предлага следната силно въздействаща монтажна поредица: разгонването на работническа демонстрация се успоредява монтажно с кланица... Сред зрителите в градовете този епизод имал силен ефект, но в селата, където хората сами колят животните си, авторът на филма установява фактически нулево въздействие — в живота не съществува монолитна аудитория, която да реагира еднакво на сложните монтажни построения. А и въобще на посланията на изкуството, но в това е и неговата прелест, ако всички реагирахме еднакво на едно или друго произведение, то това било би казарма, а не общуване със създанията на творческото вдъхновение.

Все пак в името на справедливостта, да повторя още веднъж: Андре Базен, вдъхновителят на Новата френска вълна, въобще не е противник и отрицател на филмовия монтаж, той просто не приема един определен тип монтаж, специфичен за епохата на нямото кино, като в същото време подробно анализира и защитава похватите в монтажа, появили се благодарение на новите технологии в киното и свързани с името на Орсън Уелс, Михаил Ром и други новатори във филмовото изкуство.



РАБОТЕН МОМЕНТ ОТ ФИЛМА СПОРЕД ЗАКОНА, 1926

Историците на киното отдавна са изследвали и теоретичното наследство на Кулешов, и неговите филми като „Според закона“ и „Великият утешител“. Той ще остане в историята и с ранните опити да формулира езика на киното, и с книгата „Азбука на кинорежисурата“, днес по-скоро трогателни носталгични свидетелства за младостта на киното и на неговата теория, наследени от времето далеч преди появата на дигиталните технологии.

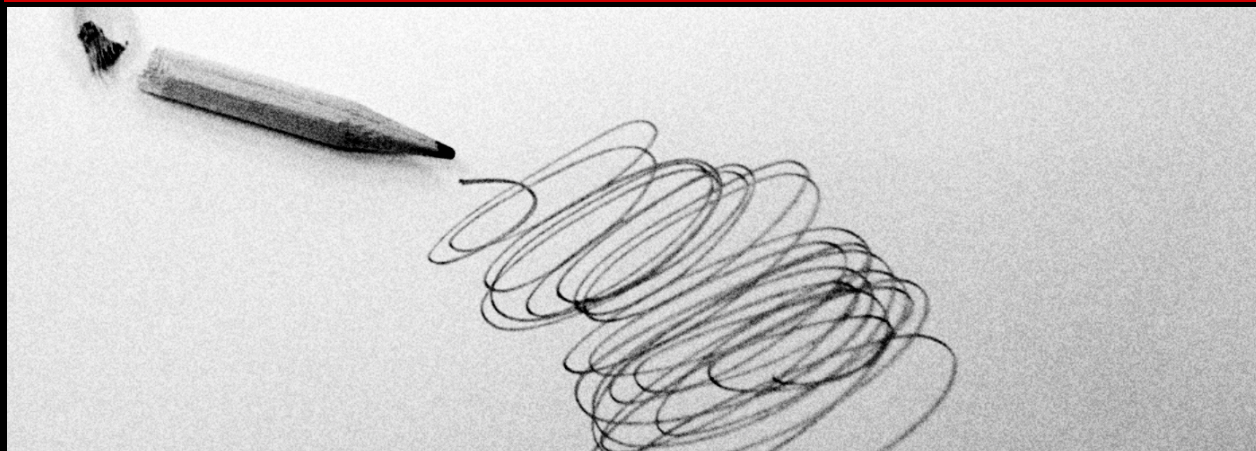


ЛЕВ КУЛЕШОВ ПИШЕ УЧЕБНИК.

P.S. Най-задълбоченият анализ на грешката на Кулешов при осмислянето на собствения му експеримент: на идеята, че монтажът е способен категорично да променя съдържанието на използваните кадри и да внушава на зрителя настроения, емоции и мисли, които всъщност не присъстват в тях, да внася допълнителен смисъл е на един от големите теоретици в съвременното кино – Наум Клейман. Той предлага един прост експеримент: да си представим, че в „ефекта Кулешов“ заменяме Мозжухин – актьор, участник в десетки мелодрами на нямото кино, чието излъчване не само в тези кадри е по принцип по-скоро драматично – с кадри на любимеца на ранния Холивуд Дъглас Феърбанкс с неговата неизчезваща блестяща широка усмивка. Едва ли при вида на чинията със супа някой би усетил на лицето му да се появява чувството за глад, още по-малко той би бил съкрушен и вечно оптимистичното му излъчване би се променило при вида на празния ковчег.

Изводът на Наум Клейман е категоричен: със средствата на монтажа не е възможно в кадрите да се добави нещо, което не присъства в тях, и така да се променят „смисълът и съдържанието“. Възможно е друго: при умел монтаж някой от елементите, който естествено, но задължително, присъства в използваните кадри, да бъде превърнат в доминанта, да придобие ново значение, но това не е „промяна на съдържанието“ в смисъла, който влага в тези думи Кулешов, то е по-скоро разместване на акцентите, но не и „създаване на нов смисъл“, принесен отвън и несъществуващ в структурата на използваните кадри. Разбира се, в ръцете на сръчен манипулатор монтажът може да бъде използван за определени емоционални и идеологически внушения за целите на пропагандата. Исторически изследвания на този феномен съществуват: „Нацистката филмова пропаганда по време на Втората световна война“ на Зигфрид Кракауер. И в наши дни има изобилие от подобни примери, но то е друга тема. Все пак „ефектът Кулешов“ е първият повод за този разговор, който е много по-сложен и би бил повод за друго сериозно и задълбочено изследване.





СЛЕД ПРАЗНИКА – ОТНОВО ДЕЛНИЧНИ ТЕГОБИ

БОЖИДАР МАНОВ

Няма и месец след Деня на българското кино (13 януари), който ни облъхна с празнично настроение, и отново сме във февруарския делник, потопени в добре познати делнични тегоби. Ако преобърнем наопаки заглавието на Хемингуей „Безкраен празник“ („A Moveable Feast“, 1964), то ще се видим в познатия ни огледален „безкраен делник“. Ала тук американският класик не ни е виновен, а отрицателната симетрия е за наша сметка!

Повод за тези редове обаче са два груза текста. Първият е отчетът на режисьора Виктор Божинов като председател на Националната художествена комисия за игрално кино от втората сесия през 2022 г. В него той коректно и аргументирано анализира съществени въпроси за оценяването и класирането на филмовите проекти, като основателно набляга на т.нар. служебна оценка, чието формулиране и включване в крайната оценка среща масово неодобрение. При това нейното формиране е само на „честна гума“ (деклариране) от вносителя на проекта. Още по-важно е, че той достига до логичен извод: „Не бива да се забравя, че

зрителите и разпространението са факторите със значителен обществен резонанс, мотивиращ обществения ресурс, който се влага във филмовата ни индустрия. Разбира се, фестивалните успехи също имат своето място във формирането на понятието обществена значимост, но далече не са единствени... Не трябва да се забравя, че според ЗФИ се оценяват бъдещите проекти, а не бенефициентите. Така че тяхното минало не може да влияе до такава степен на оценката на проекта”.

Тези редове може и да са до известна степен спорни, но безспорно е, че недостатъци в ЗФИ и в Правилника за прилагането му събират единодушно съгласие!

А някои от тях дават основание за особена „нова вълна“, но не като художествен феномен в киното ни, а като следконкурсна практика да се обжалват решенията на комисиите и административните заповеди за финансиране на одобрените проекти. До какво води това всички знаят много добре: блокиране на нормалния кинематографичен процес, забавяне или дори потенциален провал на някои проекти, които разчитат на последващо финансиране от европейски фондове или международно копродуциране. И в крайна сметка неусвоените финансови средства се губят като част от бюджета (т.нар. държавна помощ). Сега имаме и още една новост – обжалване на заповед на министъра на културата за формиране на Национален съвет за кино (НСК). Такъв няма от 2018 г. – т.е. четири години не се изпълнява чл. 9 от ЗФИ. В описаната ситуация НФЦ (по неизбежност) работи активно като... юридическа кантора!

Нямам намерение да досаждам с цялостен и подробен анализ на необходимите нормативни промени в ЗФИ или в Правилника. Мнозина ги знаят добре, а и на общото събрание на СБФД (26 ноември 2022 г.) председателят Милко Лазаров отбеляза най-съществените от тях: схемата за финансиране на сериали да отиде в Закона за радио и телевизия, а схемата за възстановяване на разходи (т.нар. Cash Rebate) в Закона за насърчаване на инвестициите.

Но отчетът на Виктор Божинов ми припомни една моя стара статия, публикувана преди повече от 10 години (13 септември 2012 г.) в тогавашния вестник „Култура“ под заглавие „Новата криза в киното ни: кръстопът или безпътица?“.

Поради очевидната симетрия или дори повторяеми еднотипни проблеми от онова време и сега, си позволявам да припомня части от онази статия днес, февруари 2023 г. При това и тогава един от най-болезнените и коментирани въпроси бе около съставянето на националните художествени комисии и оценяването на проектите. А както се убеждаваме от практиката, той продължава да е възлов препъникамък и досега.

Процесът на оценяване съдържа три елемента: качества на проекта; система на оценяване; качества на оценителите. Качествата на проекта са такива, каквито авторите ги залагат и продуцентът го внася в НФЦ. Системата на оценяване очевидно изисква корекции по отношение на споменатата служебна оценка, която провокира някои от съдебните обжалвания. А в процеса на самото оценяване най-важен елемент, с решаващо значение за целия процес, са качества на експерт-оценителите. Изискванията към тях са разнообразни и разнородни, но се групират в две категории: професионални (отнасят се до компетентността на оценителя) и индивидуални (морални). Вторите са очевидно ясни, за да бъдат специално коментирани (честност, принципност, твърдост при отстояване на лично мнение, самовзискателност за избягване на конфликт на интереси и т.н.). В крайна сметка, тяхното осмисляне е индивидуална грижа и отговорност на всеки оценител, нарушаването им никога не остава скрито, рано или късно компрометира субекта и скандализира филмовата общност.

И тук твърде съществено се намесва въпросът за т.нар. Регистър на професиите, който съгласно ЗФИ и Правилника бе създаден през 2021 г. в остър недостиг на време и почти „на коляно“. А така заложените нормативни недостатъци доведоха и до последвалите проблеми при съставянето на художествените комисии. Защото при условията за вписване в регистъра са заложили само **количествени** показатели (напр. 5 години опит; 2 филма или сериала с поне 6 епизода; 5 роли, от които 3 главни и т.н.), но няма и следа от **качествени** изисквания. Ами ако тези два филма са лоши, а трите роли слаби? Качествен критерии има само при критиците, защото техните поне 10 публикации трябва да са в специализирани издания с профил изкуство или култура (т.е. не в издания с общ информационен характер, „жълти“ вестници, лайфстайл списания

или всякакви самодейни сайтове, блогове, фейсбук и т.н.). Друг съществен въпрос е регистрацията на оценителите в няколко професии, което принципно е правилно и допустимо. Но поради това се появиха „експерти – шампиони“, регистрирани дори в 4 професии (напр. като оператор, сценарист, режисьор, продуцент). Ала в такава ситуация жребият се оказва силно деформиран и несправедлив: някои професионалисти участват само с 1 шанс (регистрация в една професия), а други с 4 такива! А то е все едно при фишовете на Тото всички да играят с 6 числа, а някои с $4 \times 6 = 24$ числа! Това се нарича (макар и осъществен несъзнателно) зле дирижиран жребий, който обезсмисля прилагането му. Възможното решение е много просто: всеки експерт може да се регистрира във всички професии, при които отговаря на критериите, но за участие в жребия при всяка сесия да декларира само една професия по свой избор. Кое не му пречи в процеса на оценяване да използва многопрофилната си компетентност, ако жребият го изтегли в някоя комисия.

Всички тези детайли трябва да се отразят своевременно и регистърът на професиите да се актуализира след необходимите поправки в Правилника за прилагане на ЗФИ.

Но все пак много по-съществен е въпросът за реалната компетентност на експертите – оценители, която няма и не може да има еднозначна нормативна формулировка. Ето какво си позволявам да цитирам от онази моя стара статия от 2012 г.:

„Най-общо формулирани, основните изисквания към всеки член на национална художествена комисия са:

- да има много широка обща култура и задълбочени знания в областта на изкуствата;*
- да познава много добре българското кино, неговите основни проблеми, автори от всички поколения и тяхната филмография;*
- да е много добре информиран за европейския и световен кинематографичен процес от лични впечатления, а не опосредствано (чрез медии, интернет и др.);*

- да има задълбочени знания по основните драматургични въпроси (закони, правила, елементи, принципи, конструкции, исторически формирани жанрове, модели и т.н.);
- да познава и разбира спецификата на кинематографичния (екранен) език;
- да притежава литературен усет за разчитане на текст и особено – на диалог;
- да има достоверен житейски опит и да познава характерологията на основните човешки архетипове, да има усет към психология на конфликтите;
- да има изграден художествен опит (сетива) за „екранна достоверност“ и интуиция за зрителската реакция;
- да съотнася особеностите на конкретния проект с качествата на авторите му;
- да се ориентира (макар и общо) в постановъчната сложност на проекта, във възможностите за реализация, бюджетните параметри;
- да може да попълни смислена и реално полезна оценъчна карта в полетата за словесна аргументация;
- и, в крайна сметка, да прецени целесъобразността от създаването на бъдещия филм в конкретния момент и в конкретната конкурсна ситуация.

Тези изисквания, разбира се, могат да се обсъждат, оспорват, преформулират по друг начин и т.н., но не могат да бъдат заобиколени като задължителни критерии за действителна експертна компетентност на всеки оценител. И тук изплуват истинските проблеми. Защото очевидно е, че на подобен комплексен „тест“ отговарят твърде малко професионалисти. От друга страна, ясно е, че авторите на проекти не могат да участват в комисиите. А при сесия с 60-70 проекта и трима основни автори (сценарист, режисьор, продуцент), това означава, че около 200 души от най-активните професионалисти няма как да станат оценители (дори ако имат посочените качества)“.

И да продължим с днешна дата. Сега при формирането на четирите национални художествени комисии (за игрални, документални,

анимационни филми и сериали) са необходими $4 \times 7 = 28$ компетентни експерти. При 2 сесии годишно те стават 56 оценители, които хем да са компетентни (по горните критерии), хем да не са в конфликт на интереси, а за капак и да са с безупречен морал! И в православния именник на светците няма толкова великомъченици! Може би трябва да се ориентираме към внос – нали затова сме в ЕС с още 26 страни, та да си помагаме. Само че тогава НФЦ освен като юридическа кантора, ще трябва да работи и като импортна агенция.

Обикновено не си позволявам да иронизирам важни и болезнени теми, защото още от уроците в гимназията помня, че това е Гоголевски смях през сълзи. Затова приключвам с препратка пак към онази моя стара статия, която завършва с кратък Post Scriptum, цитиран тук без днешна намеса:

*PS: Дали пък не е време да опитаме поредната радикална промяна? След всички усилия да се обективира един очевидно необективен процес, да подходим тъкмо обратно – **субективизирано**. Не субективно, а именно субективизирано! Например НСК избира (дву)годишен селекционер – безспорен авторитет, а той кани още 4-5 експерти, в чиято компетентност и честност вярва. И тези „камикадзета“ поемат отговорността да класират проектите и да определят победителите. Луда идея, разбира се, защото в чалга общество на неавторитети, деформирани ценности и атмосфера на нетолерантност, това по условие не е възможно! Но поне излъчва конкретен „виновник“, който лесно може да бъде анатемосан, разпнат, линчуван! Ала не само заради сложната процедура (промяна на ЗФИ от НС и на Правилника на НФЦ от Министерски съвет), това, разбира се, няма да стане. Всички знаем, че не е възможно да се изкопае дупка в морето. Ала все пак Станислав Стратиев питаше: „А някой опитвал ли е?“.*

Край на цитата от 2012 година!

Начало на Новата 2023 година – дано да е с нов късмет?!

А може би начало на нови (или повторение на старите) делнични тегоби?





НАГРАДИТЕ „ЗЛАТЕН ГЛОБУС 2023“

ИНГЕБОРГ БРАТОВА-ДАРАКЧИЕВА

КИНО ЗА САМОТНИ ОСТРОВИ

Когато посред лято попълних и изпратих онлайн документи за правото да гласувам за тазгодишните награди на Холивудската асоциация на чуждестранната преса (HFPA), известни на широката публика като „Златни глобуси“, нямаш представа с какво се захващам. Чакаха ме линкове за около 250 филма от цял свят, чиито брой нарасна с още стотина в последните седмици преди номинациите в началото на декември 2022. Виртуално се оказах в компанията на 200 колеги филмови критици и журналисти от 63 страни, избрани да гласуват в юбилейното, 80-то издание на престижните награди. Отварянето на гласуването за критици от цял свят е резултат от стремежа на борда на HFPA да промени политиката на награждаване след скандалите, избухнали в края на 2021 и обвиненията от страна на Холивудската киногилдия към 97-мината американски редовни членове в корупция, расизъм, сексизъм и въобще всякакви „изми“, довели до компрометирането и провала на миналогодишната церемония.

В началото на септември получих съобщение, че съм одобрена, подписах куп документи за лоялност, конфиденциалност, безпристрастност и почтеност и голямото ми филмово приключение започна. Първоначално бях по-скоро объркана, отколкото вдъхновена от многобройните имейли, линкове, пароли, покани за онлайн срещи и холивудски премиери, по правило дублирани от нюйоркски гала прожекции, които започнах да получавам. След това се оказах във водовъртеж от сложни и изнервящи процеси на авторизация в т.нар. скрийъри, т.е. специални платформи, които излъчват за журналистите новите филми, холивудски и чуждестранни, преди да бъдат пуснати в разпространение. Тук, освен сложния процес на авторизация, има и т.нар. воден знак върху всяко отделно излъчване, така че при нужда лесно да се установи кой е разпространил филма нелегално в мрежата, предупреждения за пет години (американски) затвор, ако се нарушат авторските права и ограничения на броя на гледанията на съответния филм. Искрено завидях на сънародниците си в момента, в който цяла София, необвързана с декларации за конфиденциалност, гледаше строго пазения „Баншите от Инишерин“ на Мартин Макдона от торентите, докато аз отчаяно се борех с тройна авторизация за достъп до него.



БАНШИТЕ ОТ ИНИШЕРИН (2022, РЕЖИСЬОР МАРТИН МАКДОНА)

„Баншите от Инишерин“ според мен е голямото кино събитие на 2022 г. Филмът получи „Златни глобуси“ за най-добър филм – мюзикъл или комедия, за най-добър сценарий на Мартин Макдона, за най-добро изпълнение на мъжка роля в комедия или мюзикъл на Колин Фарел и беше номиниран в още пет категории. Един американски колега определи филма като „много забавна, дълбока, черно смешна трагедия“ – безкрайно сложен жанр, който обаче описва доста точно всички равнища на филма. Макдона, който е едновременно негов сценарист и режисьор, намира перфектния баланс между традиционния ирландски сантимент на разбитото сърце и зловните коментари, които подхранват черния хумор във филма. Специфичната ирландска себеомраза е представена чрез проваленото приятелство, трансформирало се във всички възможни нюанси на унижението, огорчението, гнева и истерията, представени с впечатляващо чувство за (черен) хумор.

Мартин Макдона пише между 1996 и 2001 г. три драми, чието действие се развива на и покрай западното крайбрежие на Ирландия – „Царицата на красотата от Лийнейн“ („The Beauty Queen of Leenane“, известна у нас като „Бившата мис на малкия град“), „Инвалидът от Инишмаан“ („The Cripple of Inishmaan), известна в България като „Куцльото от забутания остров“) и „Лейтенантът от Инишмор“ („The Lieutenant of Inishmore“). Инишмаан и Инишмор са част от Аранските острови в Атлантическия океан. Най-малкият остров от архипелага се нарича Инишир (Inisheer). Той е съвсем реален, може да се открие на картата и е място на действие на написаната през същия период и никога неиздадена драма „Баншите от Инишир“, защото Макдона я смята за недостатъчно добра.



БАНШИТЕ ОТ ИНИШЕРИН (2022, РЕЖИСЬОР МАРТИН МАКДОНА)

Остров Инишерин, където е ситуиран филмът му от 2022 г., е измислен. Филмовото пространство, създадено от камерата на Бен Дейвис, освен кадри от реалния остров Инишир, включва още пет други места. Мястото на действие е изцяло конструкция на авторите фантазия – решение, което допринася за митологичното звучене на събитията и сюжета и оставя историческата 1923 г., времето на гражданска война в Ирландия, само като фон на личните отношения. Макдона усилва това митологично усещане с приказен въвеждащ кадър от „небесна“ гледна точка на зеления остров сред синьото море, озвучен с музиката на Картър Бюрел (номинация за най-добра оригинална музика). Островната идилгия, до която войната достига само като далечен тътен, е нарушена от неочакван и на пръв поглед безсмислен конфликт между двама дългогодишни приятели Падрик (Колин Фарел) и Колм (Брендън Глийсън). Колм отказва на Падрик да го придружи при ежедневното посещение в кръчмата и иска да прекрати това приятелство завинаги, с обяснението: „Просто не те харесвам повече“.



БАНШИТЕ ОТ ИНИШЕРИН (2022, РЕЖИСЬОР МАРТИН МАКДОНА)

Режисьорът Макдона (това е четвъртият му филм) не отстъпва по професионализъм на сценариста Макдона, избирайки за главните роли Колин Фарел и Брендън Глийсън, дуо познато и признато в пълнометражния му дебют „В Брюж“ (2008). Фокусирайки се върху взаимодействието между техните персонажи, той режисира един до голяма степен „актьорски“ филм, в който и двамата изпълнители достигат върха на досегашната си кариера. Завладяващото изпълнение на Фарел като наивния, простодушен, симпатичен, но и досаден, фермер Пагрик предопределя въздействието на целия филм. За това превъплъщение актьорът съвсем заслужено получи „Златен глобус“ за мъжка роля в мюзикъл или комедия. Актьорското му постижение е на светлинни години от екранното присъствие на отличения с аналогичната награда за изпълнение в драма Остин Бътлър („Елвис“ на Баз Лурман). Но фона на виртуозния Фарел, Бътлър се възприема просто като един от безчетните имитатори на Пресли.



БАНШИТЕ ОТ ИНИШЕРИН (2022, РЕЖИСЬОР МАРТИН МАКДОНА)

Голяма роля за успеха на „Баншите от Инишерин“ изиграва актьорската химия между Фарел и Глийсън в образа на неговия опонент. Глийсън е ту намръщен и яростен, ту готов да се разплаче, като в крайна сметка взема необмислено до жестокост решение, което предначертава страховитото развитие и зловещия финал на конфликта. Няма да разказвам филма, само ще отбележа, че отсичането на части от тялото е повтарящ се мотив в творчеството на Макдона. Изпълненията на Фарел и Глийсън са абсолютно равностойни — постиженията на единия са невъзможни без партньорството на другия. Затова фактът, че на Глийсън не бе присъдено отличието за най-добро представяне на актьор в поддържаща роля, буди негоумение у мен. „Златният глобус“ в тази категория отиде при Ке Хуй Куан за ролята на смотания съпруг Уеймънг Уонг във „Всичко, навсякъде, наведнъж“ („Everything, Everywhere, All at Once“) на Даниел Куан и Даниел Шайнерт.



ВСИЧКО, НАВСЯКЪДЕ, НАВЕДНЪЖ (2022, РЕЖИСЬОРИ ДАНИЕЛ КУАН И ДАНИЕЛ ШАЙНЕРТ)

Двамата Даниеловци получиха общи номинации за „най-добър режисьор“ и „най-добър сценарий“, а филмът им беше номиниран за най-добър филм в категорията „Мюзикъл или комедия“. Всъщност той е хибридна грама с елементи на комедия, научна фантастика, фентъзи и анимация. Изпълнен е в еkleктичен стил, комбинация от гадауизъм, сюрреализъм и абсурдизъм. Сценарият е решен в много актуалния през последните години „мултивърз-модел“ (от английски: multi = много и universe = вселена), т.е. представяне на паралелни светове и възможните инкарнации на героите в тези успоредни вселени. Драматургичната концепция се радва на огромна популярност особено от „Спайдърмен“ (2018) насам и обслужва илюзията, че бихме могли да „поправим“ живота си, стига да имаме възможност да се върнем в миналото (или да се преселим на друга вселена) и направим по-мъдри избори. Във „Всичко, навсякъде, наведнъж“ чрез тази схема се проблематизират смисълът на живота и философските идеи на нихилизма, екзистенциализма и квантовата механика. Абсурдисткият подход е ексцентрична опаковка, която ни най-малко не намалява сериозността, с която се поставят проблемите.



Категорията „Мюзикъл или комедия“ вероятно е предвидена, за да се даде възможност филмите с развлекателен характер да бъдат оценявани отделно от проблемните драми. Тази година обаче нито един от номинираните в категорията филми не може да се отнесе към чистото забавление. „Баншите от Инишерин“, „Всичко, навсякъде, наведнъж“, „Идиотският триъгълник“ на Рубен Йостлунд, „Вавилон“ на Деймиън Шазел, „Стъкленият лук: мистерия на разрушението“ на Райън Джонсън и „Менюто“ на Марк Майлод (номинации на Ралф Файнс и Аня Тейлър-Джой за най-добро изпълнение в главна роля) са безпощадни и нелеки за гледане филми, които дълбаят в социални и екзистенциални проблеми с апокалиптична безнадеждност. От такова развлекателно кино побиват тръпки.

Естествено е да се запитаме, дали глобално променената социална действителност (пандемия, локдаун и война в Европа) промениха

представите за развлечение. И дали наложената социална дистанция и принудителната изолация, в които живяхме две години, се отразиха на развлекателното кино. Забележително е, че в четири от тези филми действието се развива в изолация, на самотен остров. Защо единството на време, място и действие, познато още от времето на Аристотел изведнъж се оказа толкова актуално за киното на XXI век? Очевидно е, че поставянето на персонажите в изолирано пространство, което е трудно до невъзможност да бъде напуснато, нагнетява драматичното напрежение, но само това ли е причината за „островната“ ситуация в някои от най-добрите филми на 2022 г.? Или пък киното реагира на безпрецедентното отчуждение, което ни сполетя, на превръщането ни в самотни острови в един враждебен свят?



За съжаление, жанровата анархия остави недооценени прекрасни детски филми, защото те се състезават в същата категория. Например „Страната на сънищата“ („Slumberland“) на Франсис Лорънс, „Училище за Добро и Зло“ („School for Good and Evil“) на Пол Фейг, мюзикъла „Матилда на Роалд Дал“ на Матю Уорчъс, тийнейджърския мюзикъл „Улица „Вайн“ 1660“ („1660 Vine“) на Патриша Макгрегър и много други. А предпочитанията на

болшинството от колегите критици към мрачните интерпретации донесе „Златен глобус“ за анимация на „Пинокио“ на Гийермо дел Торо. Уважавам готическата фантазия на дел Торо, както и политическата му ангажираност, но недоумявам, защо е употребил „Пинокио“ на Карло Колоди, за да заклеими с днешна дата италианския фашизъм, ситуирайки действието на филма си по време на Първата и Втората световна война. Намирам това упражнение за анахронично, защото в момента фашизмът не е точно най-наболелият европейски проблем. Да, днес в Европа отново се води война, да, в тази война убиват деца, но убийците не са италианските фашисти, чиито безобразия, надявам се, принадлежат на миналото. Недоумявам и защо е било нужно една красива приказка за порастването да бъде преобърната с хастара навън с помощта на новите технологии, употребена за симулиране на възможно най-старомодната и най-грозна куклена анимация.

Красиви носители на положителни послания изненадващо се оказаха филмите, номинирани в „сериозната“ категория „драма“: „Аватар: Природата на водата“ на Джеймс Камерън (с номинация и за най-добър режисьор), „Тар“ на Тод Фийлд (за участието си в който Кейт Бланшет получи „Златен глобус“ за главна женска роля) и разбира се „Семейство Фейбълман“ на Стивън Спилбърг („Златни глобуси“ за най-добър филм и за най-добър режисьор). Автобиографичната драма на магьосника Спилбърг изненадва с обикновените герои и привидната простота на разказа – няма и помен от фантастични същества, акули-чудовища, динозаври, скрити съкровища, извънземни, изкуствен интелект и героични постъпки. Филмът е носталгичен разказ-равносметка на един възрастен човек, обсебен от киното, откакто се помни, филм за съзряването на твореца, направен с простотата, присъща на гения, с чувство за (бял!) хумор и дълбоко обожание на магията на движещите се изображения. Това е филм-обяснение в любов към киното. И заедно с това, разказ за едно обикновено американско семейство от предградията и драмата на неговото разпадане, спомен за детството в Америка през 50-те и 60-те години, за нелесното юношество на едно еврейско момче в обстановка на антисемитизъм в училище и в крайна сметка за раждането на един от най-големите режисьори на нашето време.



СЕМЕЙСТВО ФЕЙБЪЛМАН (2022, РЕЖИСЬОР СТИВЪН СПИЛБЪРГ)

Спилбърг определя филма си като „филм за паметта“, паметта, която пази гребните детайли – лъчите мека светлина, проникваща през кухненския прозорец, блясъка на капките дъжд по стъклата на колата и лайтмотива на призрачно проблясване на екрана в кадрите, в които Фейбълманови заедно гледат кино, подкрепяйки страстта на своето момче. „Филмите са сънища, които никога не забравяш“, казва мама Фейбълман (Мишел Уилямс, с номинация за главна женска роля). В „Семейство Фейбълман“ Спилбърг деликатно, смирено и мъдро приобщава публиката към дълбоко интимния акт на сънуване на собственото си минало. Прави го с майсторство, заради което филмовете критици в Холивуд и колегите им от останалия свят му връчиха „Златен глобус“ за най-добър режисьор.

Докато гледах по три филма на ден в продължение на няколко месеца, измъчвах се от дилемите на номинирането и гласуването за най-добрите постижения и най-после, докато писах тези редове, многократно се заричах, че никога повече няма да се подложа на подобен стрес. След като завърших текста, си дадох сметка, че съм готова отново да се боря с тройни авторизации, за да гледам по три филма на ден, да треперя за качеството на интернета, когато очаквам онлайн среща с членовете на журито от моя часови пояс и да пиша текстове по повод на наградите „Златен глобус“, защото искам да продължа голямото си приключение с най-добрите филми от цял свят, със „сънищата, които никога няма да забравя“.





ХРИСТО ТОТЕВ: СТРАХОТНО ОБИЧАМ КРУПНИЯ ПЛАН

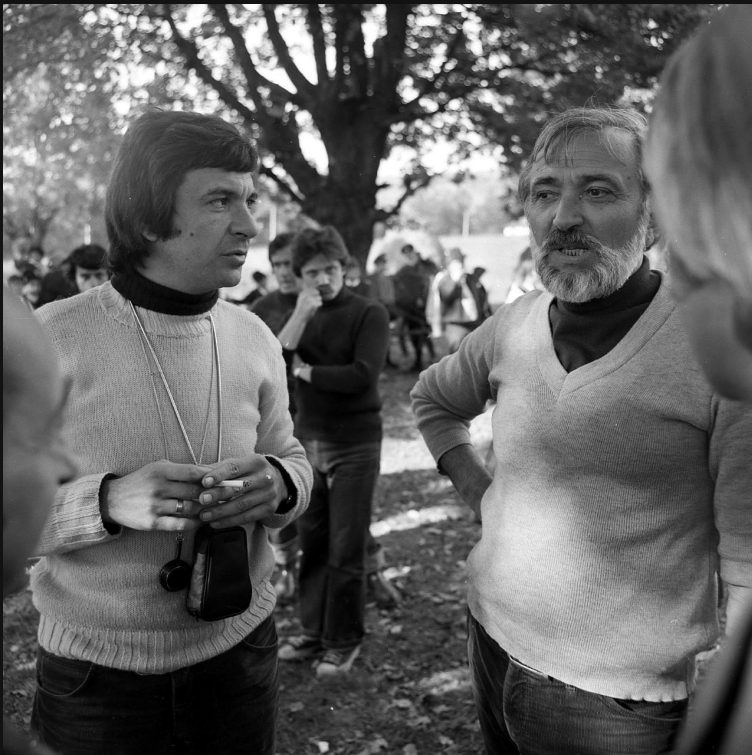
БОРЯНА МАТЕЕВА

РАЗГОВАРЯ С ОПЕРАТОРА ХРИСТО ТОТЕВ

На шега се говори, че си най-добрият икономист сред операторите и най-добрият оператор сред икономистите... През 1963 г. завършваш статистика, после задочно операторство в школата на ВГИК, в Москва. Как стана този преход към киното, но преди това е телевизията, нали? Ти си един от първите телевизионери. Разкажи за тези славни времена...

Добре, да се върнем във времето... Може би това е плод на едно хоби. Много, много отдавна към Столична община имаше курсове по фотография, по операторско, по актьорско майсторство. Лектори бяха Рангел Вълчанов, Тодор Андрейков. Жоро Карайорданов беше на операторите. И аз отидох там да се понауча малко. Тогава бях седемнайсетгодишен... Обаче дойде 1959 г., през ноември месец се откри телевизията, Жоро^[1] Карайорданов го направиха главен оператор и той ме взе при себе си като асистент. И лека-полека, от асистент-оператор на Жоро Карайорданов станах оператор. После бай Васил Холиолчев^[2], светла

му памет, стана инициатор на идеята да има професионално обучение на младите, решиха, че има нужда от кадри за киното и сключиха договор с ВГИК, тъй като в България още нямаше висше учебно заведение за кино. Дойдоха тук съветски професори, проведе се конкурсен изпит по физика и оптика и седем човека ни приеха в т.нар. телевизионен профил във ВГИК с ръководител Роман Илин. Дипломната ми работа е мюзикълът „Баща ми бояджията“ и той събуди много голям интерес сред моите колеги от Москва.



РАБОТЕН МОМЕНТ С ВЪЛО РАДЕВ НА СНИМАЧНАТА ПЛОЩАДКА НА НЕРЕАЛИЗИРАНИЯ ФИЛМ ОТРОВНИ ЦВЕТА

Този филм и в България беше събитие, защото беше български мюзикъл. Хубава музика на Петър Ступел, модерни танци, ретро атмосфера, големи звезди. Но да се върнем на телевизионния ти период, който е дълъг и съдържателен. Снимал си музикални клипове, документални филми, репортажи, сериали...

В телевизията има едно правило — началникът разпределя програмата на операторите. Слава Богу, аз не бях в новините, а все ходех по културни обекти, по изложби и т.н. и предимно гледах да снимам така наречените телевизионни филми, които се правеха в Киноцентъра.

Помня надписа „Филмът е произведен по поръчка на Българската телевизия“. Това бяха „продуцентите“ тогава – Киноцентъра и телевизията...

В киното тогава се произвеждаха 21 игрални филма и 40 телевизионни по поръчка на Българска телевизия. И така, аз хем бях от телевизията, пък снимах в Киноцентъра. И един ден в Киноцентъра инженер Иван Попйорданов ме вика и казва: „Ела в кабинета ми“. Отивам аз и на един стол седи Вълло. Иван казва: „Запознай се с този човек“, и така се запознавам с Вълло Радев.

Това ли е историята?

Това е пръстът на Съдбата. Вълло снима японското ЕКСПО^[3] и кани Боре Янакиев^[4], страхотен оператор, който прави киноснимките към ЕКСПО^{-то}. Отива той в Япония заедно с Вълло, но се залюбва с представителката на френския щанд... В следствие на което една вечер те пропускат самолета за връщане, самолетът катастрофира и Боре Янакиев казва: „Това е съдбата! Аз ще се ожена за Франсоаз...“. Идва той в България с Франсоаз и въобще не му е до кино. И казва: „Вълло, търси друг оператор“. И Вълло търси друг оператор, казал на Иван: „А бе, Иване, така и така, искам един така, млад оператор гето...“. И Иван: „Ето, Христо“. И ме вика Вълло на разговор, много сериозен човек, с една огромна глава, голям, як, силен.

Бил е доста по-възрастен от теб...

Да, той е много по-голям – 1923 г. е роден на 1 януари. Отварям една скоба – неговите приятели, когато ходеха в чужбина, винаги им казваше: „А бе, моля ви се, купете ми едно таке, тук в България за мен няма“. Той носеше 62^{-ри} номер шапка, а пък аз 57^{-му}... (смее се). И вика: „Ето, Христо, този сценарий, прочети го“. Аз го прочитам, страхотно много ми харесва и като отивам на разговор с него, му казвам: „Вълло, това в сценария е много хубаво, обаче ми се струва, че трябва да тръгнем по друг начин“. Самият факт да говориш на Вълло за операторство е пълен абсурд...

Бил си младо куче, напористо...

Вълло като оператор е заснел такива филми например „Тютюн“. „Тютюн“ е абсолютен буквар за операторите! И изведнъж се явявам аз, някъде от телевизията и викам – тука трябва да бъде така... „Как трябва да бъде?“

Ами, викам, Испанската война, значи камерата не трябва да бъде обективна, да стои някъде отстрани, когато едни хора правят нещо, стрелят, гърмят... Тя трябва да бъде вътре, защото са военни формирования, значи ако се бият, трябва да се бият с камерата. „Ами ти това можеш ли го?“, ме попита Вълчо учуден. Викам: „Да, мога го, ние така снимаме в телевизията, с камера от ръка“. „Ами я го направи!“ Снимам аз едно парче, той го гледа и вика: „Да бе, става“. Точно бях гледал „Кабаре“, а в „Кабаре“ има сцена, дето героинята стои на леглото след аборт, приятелят ѝ стои на прозореца и тя му казва: „Моля ти се, направи ми от онзи коктейл с жълтъка...“. И гледам аз, а бе нещо много странно ми изглежда картинката. Вътре топло, хубаво, той стои на прозореца, а отвън – синьо. Както е и в живота. Седем пъти гледах филма, за да разбера как е направено. По това време в нашите учебници по операторско майсторство пишеше, че е хубаво цветът на вътрешното осветление да бъде равен на цвета на външното. Другото беше ерес. И му казвам на Вълчо: „Така и така, не можем да правим такива изкуствени работи“. И той вика: „Да, ама ти това можеш ли го?“. Викам: „Да, мога го“. „А направи го, де! Какво ти трябва?“ „Ами трябва ми пет часа в павилиона.“ Правя го аз, материалът го взима неговият асистент Иван Халачев, носи го в Унгария, където е лабораторията на Кодак, проявяват го, да не направя аз тук някакъв гаф, връщат го, гледа го съвет и казват: „Добре, може“. И Вълчо казва: „Така ще го правим, Христо, много е хубаво“. Идва време за снимките на филма и Вълчо вика: „Направи ми пак онова със синьото осветление, че аз забравих как беше“. Почвам да го правя и не става. Втора проба – не става. Пет пъти го правих. Колегите от Киноцентъра сигурно са си казали: „Сега ще ги видим тези от телевизията как ще се провалят, хак да им е...“. Най-накрая на шестия път стана.

Значи ти си предложил на Вълчо Радев камерата от ръка и наклонените кадри?

Много се спори за тези наклонени кадри. Според някои кинокритици, Вълчо искал да направи трето филмово време. Но истината е, че те фактически са криви, а аз не съм разбрал... Вълчо не се интересуваше много дали е нивелирана камерата или не, защото всичко беше много динамично. Това са няколко кадъра...

Но запомнящи се и силно въздействащи...

Композиционно просто са хубави. Те са няколко кадъра, останали от статив, където е камерата.

Но не са оставени случайно, все пак.

Да, нарочно са оставени, за да се подсили още един път документалността на картината.



В „Адаптация“ работиш с едри планове, с камера от ръка и на честването на 100-годишнината на Вълло Радев в „Одеон“^[5] каза, че те интересува да снимаш очите на актьорите. Камерата сякаш „плува“ в декора. Това пак твое предложение ли беше?

Връзката режисьор-оператор е много сложна. А при Вълло беше така – той те хваща и почва да ти говори. Обяснява ти един месец, два месеца и на третия месец вече ти започваш да мислиш като него. И като почнат снимките, то просто няма какво повече да се казва. Ние не си говорихме на терен, не си обяснявахме нищо. В „Адаптация“ беше точно обратното. Там има няколко епизода, които са от ръка, всичко е от малък операторски кран.

В това малко пространство в училището, където снимахме, всичко е въпрос на мизансцен, който Вълло направи. Това е заслуга на Вълло. Камерата е на кран и с вариообектив, който обаче не си личи, защото е на дълги стойности. А що се отнася до крупния план, това си е мое пристрастие. Страхотно обичам крупния план и то го обичам не защото е крупен, а защото според мен актьорската интерпретация се вижда най-ярко в очите. Справка – Ели Скорчева. Затова много обръщам внимание на очите. И още от „Осъдени души“, а и по-късно в „Адаптация“ на камерата ми имаше отпред един малък спот, който да просветли очите. Разбира се, в „Осъдени души“ беше съвсем друго. Там имаше проблем с Едит Салай. Тя, когато е била малка, на дванайсет години, скъсва мускулно влакно и лявото ѝ око не може да се движи заедно с другото, когато има дифузно осветление. И затова винаги при нея съм светил с един спот. Два кадъра обаче съм ги изпуснал и едното око малко бяга...

Изобщо не си е проличало... Днес „Адаптация“ се възприема като метафора за обществото, видяно като психодиспансер. Имаше ли чувството, че Вълло Радев, при все че е бил на много висока позиция – кандидат-член на ЦК на БКП, всъщност е бил скрит опозиционер, критик на властта и на методите ѝ на работа с интелигенцията?

Между другото, никога не съм усещал, че Вълло е бил кандидат-член на ЦК на БКП. Кратко време е бил, четири години май, да не бъркам.

Как все пак пуснаха „Адаптация“, доста провокативен за времето си като тематика?

В Киноцентъра не приеха сценария, отхвърлиха го и тогава Вълло го занесе на Иван Славков. Не знам дали той го е чел, според мен въобще не го е чел, но му е казал – ще го правим! И така, филмът е направен в телевизията, с много, много нисък бюджет и понеже Вълло не може да работи на 16 мм (това беше стандартът на Българска телевизия), работихме на 35 мм. Но тъй като в Киноцентъра не го приеха, снимахме на парчета от лента, останали отнякъде, с различни емулсии и т.н. Но Слава Богу, сега като гледах филма, много не си личи.

Много добре стои и на киноекрана, и на телевизионния екран.

В такъв контекст Вълло се явява дисидент, но общо взето моята теория е, че един режисьор винаги снима един и същи филм. И фактически на Вълло тезата е защита на човешкото в човека и за неразрешената любов. Това е неговата тема. Всичките му филми за това говорят. „Черните ангели“ е нещо съвсем друго... Но в „Черните ангели“ има нещо изумително. Аз не зная как критиката не го откри и как не му отрязаха главата на Вълло. Тези атенятори-комунисти, те са облечени със съвременните грехи от „Лада“^[6]!

А, не, критиката отбелязва новаторството с костюмите! Беше опит за приближаване към тогавашните младежи.

Е, това ако не е дисидентство, здраве му кажи... Как да се приеме това от ортодоксалните комунисти!

Ама то е и двусмислено... Те са като нас, значи и ние сме като тях.

Темата на „Адаптация“ беше абсолютно табу, табу и в соцлагера. Защото точно по това време в Русия дисидентите ги обявяваха за луди и ги вкарваха в психиатрия и там свършваха с електрошокове и т.н. Тази тема за адаптацията, тя е универсална, но да въведеш такова нещо в България, това беше немислимо. Диалогът там е истински. И на Райна Томова-Сърчаджиева, която е автор на сценария, ѝ купиха един диктофон и я командироваха по всички психиатрични клиники да записва реплики и да напише диалога. Така че диалогът не е измислен, не е писан от диалогисти. Да направиш такъв филм по време на социализма... То се видя и през житейската съдба на доктор Каменов, който емигрира по-късно в Америка.

Говориш за прототипа на д-р Банков, лекаря от филма ли?

Да, прототипа на героя на Антони Генов.



Сега да прескочим във времето – след промените те избират за председател на Съюза на българските филмови дейци, 1992 – 1996 г. С какво свързваш този период? Накъде тръгна общността ни?

Светъл спомен, който не можа да се реализира напълно... Председател на Съюза беше Георги Стоянов^[2]. Аз бях оператор във филмите „Константин Философ“ и „Прозорецът“ на Георги Стоянов. И от операторската секция ме предложиха за секретар на Съюза. Явно Гошо много ме хареса като секретар и след това ме предложи и за председател, защото след промяната той се оттегли. Помним 1991 – 1992 година какво време беше... Независимо от това, че съм оператор, продължавах да си поддържам икономическите знания, четях, интересувах се, гледах да съм в час. И навлизайки в новия демократичен процес видях, че много неща трябва да се оправят. А и знаех, че в кинематографията вече няма да бъде по същия начин, както е било дотогава. Трябваше да се отиде към

свободния пазарен механизъм и да се създадат правила за заплащане на труда, за договори и т.н. Между другото, през 1993 г. с Гошо Стоянов (тогава той беше заместник-министър на културата), подписахме споразумение за авторското право на филми, произведени преди 1991 г. И тогава като председател на Съюза направих дружеството „Филмаутор“. Но тъй като бях председател на Съюза, нямаше как да бъда и председател на „Филмаутор“ и предложих Веско Браневи^[9], светла му памет, голям мъж, който по-късно ми подари книгата си... Доста неща се мъчих да направя тогава, но за съжаление много от тях останаха незавършени...

Освен с творческа и административна работа си се занимавал и с преподаване, имаш академична титла доцент. Бил си преподавател в ЮЗУ „Неофит Рилски“, в НБУ. И досега те търсят твои студенти...

В Благоевград историята е абсолютно романтична. Павел Милков^[9], мой колега оператор, светла му памет, когато бях на края на мандата си като председател, дойде и ми предложи да основем Катедра по операторско майсторство в Благоевград. Речено-сторено. В Благоевград има Факултет по изкуствата, в него има всичките шест изкуства и към театралното изкуство решихме да принадим и едно седмо, киното. Направихме предложение, написахме програмите, мина през общо събрание и го регистрираха в Министерство на културата. По този начин направихме в Благоевград специалност „Кино и телевизия“. Какво беше хубавото на тази специалност? Сутрин пътувахме с автобус в седем часа до Благоевград и отивахме в Университета. И сега, представете си, че имате лекции два часа. Да де, но ти си в Благоевград и всъщност си цял ден със студентите. Например следобед, след като обядваме и пием кафе със студентите, решаваме следното – раздаваме камерите (имахме VHS камери) и поставяме много проста задача. За 60 минути операторът да заснеме репортаж от пазара (той беше близо до Корпус 4 на университета), без да се монтира, за да може да се пусне веднага по телевизията. Почти винаги идваха след повече от 60 минути, но всички веднага сядахме и гледахме материала на екран. По този начин имаше бърз оборот и това всеки ден. Тези деца, които тогава бяха в Благоевград, според мен доста спечелиха от тези занятия. Нещото, което общо взето се учи по света, е за скриптьор и за оператор. Иначе за режисьор научаваш занаята за две години. Другото – или го имаш, или го нямаш. А пък

операторът трябва да следи как непрекъснато се сменят модни тенденции, техники, технологии... Още повече сега. Операторското майсторство се учи цял живот...

Имаш много професионални награди – Награда за операторско майсторство на ФБИФ във Варна от 1976 г. за „Осъдени души“, после същата Награда за „Адаптация“ през 1980 г., специална Награда за „Константин Философ“, Награда за операторска работа за „Суламит“ на Христо Христов през 1997 г. Как гледаш на наградите и по-общо на светската страна на твоята професия?

Има нещо, за което благодаря специално на Вълло Радев. Вълло ми е казвал: „Виж какво, Христо, на наградите ти много не им обръщай внимание. Иди, вземи си наградата и веднага се връщай в София“. И така, досега никога не съм оставал повече от един ден на фестивала във Варна. Защото знам какво става, като останеш повече време там...



ВЪЛО РАДЕВ ИЗПРОБВА ВЪРТЕЛЕЖКАТА ОТ ДЕКОРА НА ОСЪДЕНИ ДУШИ.

Ти няма да го кажеш, но имаш и орден „Кирил и Методий“ I степен, а през 2019 г. получи и почетен знак „Златен век“ – звезда за значим принос в културата...

Ами радвам се, радвам се... Хубаво е човек да има награди, ама много не се фасцинирам от това. Да не забравяме, че съм единствения, останал жив оператор от откриването на Българска национална телевизия. Все пак съм оператор от 1959 г., ноември месец! Тогава телевизията беше на ул. „Алабинска“ и „Витошка“ над аптеката, на втория етаж. И бяхме само 24 човека. А когато откриха Студио 2 на „Поп Андрей“, беше голяма радост. Там заснех първия си клип с Йорданка (Христова, бел. ред.) „Ето, идват делфините“. Беше много смешно, пуснахме едни въжета отгоре, защото нямаше декор. Слава на Бога, жив съм!



Да погледнем и към личния ти живот, който, меко казано, е белязан от острието на Желязната завеса. Разделен си насила от жена си и сина си, които остават в ГФР като „невъзвращенци“, но пък сина ти става уважаван лекар-ортопед. Имаш и чудесна внучка. Ти описва тази драма на

живота си в сценарий, който после стана игрален филм със заглавие „Загладър“ на режисьора Светослав Овчаров.

Историята е следната. Снимах „Адаптация“, а когато снима, всеки оператор е тотално отгаден, така бях и аз. И тогава моята съпруга Виола, която е полугерманка и чиято майка тогава беше в Германия, ми каза: „Христо, аз заминавам с Кристиан за Берлин да го лекуваме (Синът ни имаше проблеми с белите дробове, имаше астма и чичо Димков^[10], светла му памет, го лекуваше с билки.). Ще живеем в къща, която е на брега на езеро, в центъра на борова гора. Ти боядисай апартамента и ела да ни вземеш“. Свършвам аз „Адаптация“, боядисвам апартамента, става 15-ти септември, звъня на Виола и тя ми казва: „Христо, не мога да дойда, баба ми на 84 години падна и си счупи ръката, майка ми има проблеми със сърцето, Кристиан има проблеми с астмата. Не ми разрешават да пътувам, ела да ни вземеш“. Но вече е много късно, визата ѝ е изтекла. А аз не мога да отида, имам 7-8 отказа за паспорт. Оттук нататък се включва Държавна сигурност и следва една много тъжна история. Обаче когато започна да излиза информация, че има досиета, аз подавам заявление в МВР дали имам досие. Сега вече е много просто, защото има Комисия по досиетата, но тогава това беше служба към МВР и читалнята беше в една къща на ул. „Гурко“ 50, до Филмотеката. Отивам аз и ми дават едно огромно досие, над 300 страници, озаглавено „Дело за оперативна проверка — „Оператор“. Прочитам това досие, чета го до 5:00 часа, когато затварят читалнята. Излизам абсолютно зашеметен. Наблизо е офисът на продуцентите Галя и Кирчо^[11]. Влизам и викам: „А бе, дайте нещо за пиене, ракия, уиски, вода, газ, каквото имате...“. Те викат: „Що бе, какво става?“. Така и така, току-що си прочетох досието. Страшна работа! Вътре стои Руси Чанев и казва: „Веднага правим сценарий!“ Как сценарий — аз го нямам досието. Кирчо вика: „Е, добре, направете му ксерокопие“ (тогава разрешаваха да се правят ксерокопия). Да де, ама 40 стотинки струва една страница, триста страници са 125 лева, откъде да ги намеря тия пари. Кирчо веднага бръкна в касата: „Ето ти 125 лева, обаче получаваме правата върху досието за филма“. На мен ми беше все едно. И започнахме с Руси Чанев да пишем по досието сценарий. Разбира се, аз не съм професионален сценарист, нито Руси Чанев беше. Руси плюс това имаше проблеми с времето поради многото ангажменти, в

следствие на което две години се мотахме с моя сценарий. Накрая дойде време да кандидатстваме пред НФЦ и не получихме необходимия брой гласове.

„Животът на другите“ (2006) е на същата тема – следенето на интелигенцията в тоталитарните общества, зловещата роля на ЩАЗИ. Те го показаха за първи път в бившия соцлагер. Това силно разбуну духовете и филмът имаше оглушителен успех, дори получи Оскар за най-добър чуждоезичен филм. А е могло да изпреварим германците!

Така е... На следващата сесия вече Галя, която е приятелка със Светльо Овчаров^[12], му предложи този сценарий. Светльо Овчаров ми предлага откупка на авторските права и аз понеже на следващия ден постъпвах в болница, а много исках да се направи филма, се съгласих. И той на базата на моя сценарий написа негова версия, която почти нищо общо няма с първоначалния сценарий. Филмът е „Зад кадър“, а моят сценарий е „ДОП Оператор“.

80448

АРХИВЕН №

34408

МИНИСТЕРСТВО НА ВЪТРЕШНИТЕ РАБОТИ - ДС

ДЕЛО № 15894/81

ДОП

ОПЕРАТОР

Щраз

АРХИВЕН №

34408

Имал си доста драматични отношения със службите...

С благословията на Людмила Живкова се пускат три филма за 1300-годишнината на България: „Аспарух“ с режисьор Люdmил Стайков, „Борис I“ с режисьор Шаралиев и „Константин Философ“ с режисьор Гошо Стоянов. Гошо преди това ми казва: „Христо, това е много тежък филм, дай да заснемем един филм, за да видим дали си пасваме“. И заснехме „Прозорецът“. Много хубаво беше по време на снимките, веселяхме се много. И Гошо каза — ти ще си операторът. Междувременно двама мои

приятели, няма да им споменавам имената, защото единият е покойник, отиват при тогавашния шеф на Международния отдел на кинематографията и му казват: „Ти знаеш ли, че Тотето в кафенето е казал, че ако почне да снима „Константин Философ“, ще избяга и ще отиде при жена си и детето си. Да не се излагаме пред Людмила Живкова, ние ще снимем филма, пък Тотето ще намери нещо друго“. Но този шеф се оказва действащ офицер от ДС и като такъв изпраща съобщение до 6-ти отдел. То обаче отива при някакъв човек, който го слага в касата и след три месеца го пенсионира. Но след време на служба пристига един млад човек, изкарал стажа си в комплекс „Люлин“, идва с група от още двама, отваря касата и вижда, че има хляб за него. И разработва един сценарий, в който аз едва ли не съм тръгнал да свалям властта. В резултат получавам пълна забрана да снимам. Обаче Гошо отказва да смени оператора. И една вечер, стоим ние при Гошо, има и други гости, пием водка, аз съм напълно отчаян, защото ми взеха апартамента (с жена невъзвращенка, вземат уж нейната част, но той е негелум), не снимам, а и сина ми го няма. Сред гостите имаше една жена с много добри позиции във властта, която казва: „Не разбирам за какво говорите“. Аз ѝ викам как не разбираш, ако можеш, помогни – няколко пъти правя опит да се свържа с министъра на Вътрешните работи, но не получавам никакъв отговор. Тя вика: „Кой бе, Митко ли?“. Оказва се, че „Митко“ е министърът Димитър Стоянов. И тя му звънна по телефона. Това всичко съм го описал в сценария много подробно. След три месеца ме викнаха при министъра, той ми каза: „Ще ти задам три въпроса и ще ми отговаряш с „да“ и „не“. На първия въпрос – ако те пуснем, ще се върнеш ли?“. „Е, за какво да се върна, взехте ми апартамента, не ми давате да снимам, там са жената и детето ми.“ Тогава той извика: „Напусни веднага“. Излязох от задния вход, устната ми се беше пукнала, течеше кръв. Не знаех какво може да ми направят, можеше да не изляза от Министерството, чувал бях, че в подземията на МВР какво ли не става... След няколко дена стоя в кафенето на Киноцентъра и се чува един шепот, който се носи като вълна: „Тотев го викат в „Личен състав“ при Янка Калчева“. Отивам и гледам – там стоят тримата от ДС. „Седни бе, седни тук на този стол – ми викат – А бе, ти защо си се оплаквал от нас?“, казва шефът им...

На това му се вика театрален обрат!

Ставаше дума за снимки в Чехия. Разбира се, пуснаха ме да снимам в Чехия. И още първия ден, когато отидохме в хотела „Алкрон“ в Прага, веднага се обаждам на съпругата ми в Берлин и ѝ казвам в кой хотел съм, телефон едн кой си, мислейки, че това е Европа, защото телефонът ми в София го подслушваха, то е ясно. Обаче се оказа, че като взех досието си, там всички важни неща от тия разговори бяха извадени и подчертани. Така приключи тая история. Единственият филм, който успях да снимам след това, е „Суламит“ с Христо Христов.

Забравяш „Търси се съпруг за мама“, „Ева на третия етаж“, „Карнавалът“. И „Софийска история“ на младата Надя Станева.

Вярно, от годините е! Последният беше свежа, съвременна история, имаше любов... И ми беше интересно да работя с режисьорка-дебютант, среща на две поколения. Но да се върна на „Суламит“, това е голям филм, който много обичам.



Запален фейсбукар си, много време прекарваш в интернет, следиш на таблета си политиката, новите технологии в киното...

Има една много любопитна история. Братята Арнолд и Рихтер откриват през 1917 г. в Мюнхен завод, в който започват производство на прочутата кинокамера „Arriflex“. Името ARRI идва от първите две букви на имената им. В нея има едно нововъведение, където контраграйферният механизъм и obturator са вързани в един блок, тоест да се получи брак при нея е невъзможно. С тази камера е отразена цялата Втора световна война. От руска страна има убити 2000 оператора, работили с тази камера. Но когато се въведе дигиталната технология, изведнъж никой повече не се интересуваше от „Арифлекс“. И аз си казвам — край, тези фалираха. Обаче най-неочаквано, фирмата „Арифлекс“ — Мюнхен произведе дигиталната камера „Алекса“, която по-късно завладя пазара. Какво е любопитното обаче? „Алекса“ пусна в Google един тренажор, който стоя там три месеца. И на твоя въпрос — играх си много с тоя тренажор. Няма нещо, което ти да го искаш и да не може да се направи с „Алекса“. Давам най-прост пример — филмовата лента, на която снимахме, имаше максимална чувствителност от 240 ASA. Обикновено снимахме на 100. При „Алекса“ можеше да се снима при чувствителност 6200 ASA, което беше невероятно. „Алекса“ продължи да се усъвършенства и накрая направиха „Мини Алекса“, която може да се вмести между двама актьори, може да снима от 50 см., нормално, без деформации на портрета. Тоест дигиталната технология вече влезе като изменение в драматургията, влияе на драматургията. Няма как, трябва да се учи новата технология, а още повече, когато си преподавател по операторско майсторство. Аз два гена преди лекции четях, иначе студентите ще знаят повече от мен (сmee се). Един от моите студенти в Благоевград беше първият, който се занимаваше с дрон. Но трябва да различаваме все пак технологията от философията на изображението. Технологията се учи лесно, другото е вече изкуство.

Бележки под линия:

^[1] Георги Карайорданов (1926 – 1998) – кино и телевизионен оператор, завършил операторско майсторство в Лодз, Полша, един от създателите на кинообразованието в България. Преподавател в НАТФИЗ от създаване на Катедрата по кино и телевизионно операторско майсторство през 1973 г. и по-късно неин ръководител, доцент, почетен професор на ЮЗУ. Автор на учебника „Кино и телевизионно операторско майсторство“, БНТ, София, 1999. През 2022 г. беше премиерата на документалния филм-портрет за него „С внимание към детайла“, реж. Деси Томбушева.

^[2] Васил Холиолчев (1908 – 1974) е български оператор, един от пионерите на българското кино. Снимал е бомбардировките над София и репортажи от Втората световна война. В изралното кино е работил с режисьори като Борис Борозанов, Захари Жангов, Бинка Желязкова. Заснел е основополагащи за киното ни филми като „Калин Орелът“, „Септемврийци“, „Животът си тече тихо“, „А бяхме млади“.

^[3] ЕКСПО – световно изложение в Япония.

^[4] Борис Янакиев (1929 – 1995) е оператор, заснел филми като „Последната дума“, „Допълнение към ЗЗД“, „Илюзия“, „Хан Аспарух“ и др. Работил е с режисьори като Бинка Желязкова, Людмил Стайков, Едуард Захариев, Зако Хеския и др.

^[5] На специална прожекция на 9 януари 2023 г. във Филмотечно кино „Одеон“ беше представена реставрирана филмова версия на телевизионния сериал „Адаптация“.

^[6] Модна къща „Лада“, единствен моден законодател по времето на социализма. Имаше и модно списание „Лада“.

^[7] Георги Стоянов е режисьор, завършил инженерство в Москва и кинорежисура в Париж. Режисьор на филмите „Случаят Пенлеве“, „Птици и хрътки“, „Къщи без огради“, „Прозорецът“, „Константин философ“ и др. Председател на СБФД в периода 1983 – 1992, зам.-министър на културата, 1995 г., културно аташе в САЩ, 1996 г.

^[8] Веселин Бранеv (1932 – 2014) е сценарист, писател, редактор и режисьор. Пише сценариите на „Най-дългата нощ“, съсценарист е на „Апостолите“ и тв сериала „Записки по българските въстания“, където има и режисьорско участие. Режисьор на „Хотел Централ“ и „Убийства“. От 1997 г. живее в Канада. Автор на биографичния роман „Следеният човек“, по който Димитър Коцев – Шошо направи едноименен документален филм с премиера през 2022 г.

^[9] Павел Милков (1946 – 2019) е телевизионен и филмов оператор, създател на Катедрата по кино и телевизия в ЮЗУ „Неофит Рилски“ в Благоевград, професор. Автор на „Наръчник на термините от практиката на филмовия и телевизионен оператор“ и „Към въпроса за композицията на фотоизображението“, издания на ЮЗУ, Благоевград, 2005.

^[10] Петър Димков (1886 – 1981) е легендарен народен лечител и родоначалник на ирисовата диагностика в България.

^[11] Галина Тонева и Кирил Кирилов са продуценти, основатели на филмова къща „Гала Филм“.

^[12] Светослав Овчаров е режисьор, сценарист, продуцент и професор по режисура в НАТФИЗ. Режисьор на документални и игрални филми, сред които „Стефан Стамболов – съзидателят и съсинателят“, „Фердинанд Български“, „Второто освобождение“, „България, това съм аз“, „Зад кадър“, „Единствената любовна история, която Хемингуей не описа“, „Врагове“.





ФИЛМЪТ НА ЕДНО ПОКОЛЕНИЕ

ЛАЗАР ХРИСИМОВ

РАЗГОВАРЯ С АКТЬОРА ВАСИЛ ИЛИЕВ

„И така, получи ли това, за което копнееше в живота?

О, да!

Какво бе то?

Да бъда аз любим, да чувствам любовта на тази земя.“

(откъс от „Последният фрагмент“ на Реймънд Карвър)



Завършил си актьорство за драматичен театър в НАТФИЗ при проф. Пенко Господинов. Защо избра да кандидатстваш в Академията и да се развиваш в тази посока?

Роден съм в Русе и съм учил там до дванадесети клас. Това е типична клиширана история от типа, че семейството ти казва, че трябва да станеш актьор. Истината е, че когато бях в шести клас, дядо ми все казваше, че трябва да стана актьор, защото разказвах много вицове. До тогава бях тренирал три години баскетбол, но реших да спра. Един ден звъннах на дядо ми и му казах: „Нали искаш да ставам актьор? Давай да

действаме!”. Той попита негов приятел, който беше по-наясно с нещата и отидох в школата „Студио театър” към общинския детски център за култура и изкуство в Русе с ръководител Любомир Кънев, чиято основна задача беше да изгради във всеки от нас вкус за изкуство. Създаваше една магическа атмосфера на театъра. Това ме запали. След като завърших гимназията, кандидатствах в НАТФИЗ. Тъй като бях от малък град, изобщо не бях сигурен в себе си. Първият път, когато пристигнах в столицата, се чувствах уплашен. Родителите ми тогава много ме подкрепиха, държаха да опитам и да го направя. Дойдох на консултации. Искях да си тръгна от София и никога повече да не се върна, да не кандидатствам. Макар че всичко мина добре, се чувствах като някой, на когото не му е мястото там. В края на краищата кандидатствах и ме приеха от първия път. Не очаквах, че това ще се случи и беше голямо събитие в живота ми. Изведнъж влизаш в класа на тогава още доц. д-р Пенко Господинов, ставаш част от този клас, започваш да градиш личност на бъдещ актьор. Това за мен беше запомнящ се период. Интересно беше, че професор Господинов държеше да пишем есета на свободна тема. Моята тема беше „Аз съм актьор, това е обратното на човек”.

След като беше приет, какво ти беше най-трудно?

Имаше първоначален стрес и несигурност, но в мига, в който ме приеха, ежедневието толкова се забърза, стана супер интензивно. Нямах го страха, а напротив – изпитвах удоволствие от това забързване. Не можех да разбера точно какво се случва, но беше най-пълноценният период от цялото обучение.

На какво те научиха тези четири години и какво научи за професията актьор?

Научих се на професионализъм. Преподавателите, с които се срещнах, успяха да ме научат на това, което е фундаментално за всеки човек, който иска да се посвети на актьорското поприще. Хората имат романтична представа за професията. Истината е, че това, което разделя аматьора от професионалния актьор е, че професионалистът знае техники как да представя безгрешно това, което публиката очаква от него. Не разчита на актьорско вдъхновение, но когато то се появи,

разбира се, е добре дошло. В крайна сметка да си актьор е работа. Ако човек не го приема като работа – това е инфантилно. От друга страна, лесно може да се изгубиш, ако го превърнеш в някакъв култ и религия. Не ми се иска да съм краен, защото това е духовна професия. Под това, че е работа, виждам специфичен защитен механизъм на хората в тази сфера. Актьорството е тежко – за духа, за тялото, за всичко. Проф. Господинов държеше на това да създадем характери в нас и мисля, че характерът ми през годините се променяше. Лутах се, но днес съм на етап, в който съм успял да изградя свой характер. Все още го развивам, но не е нещо неопределено.

В първите ти години на прохождащ актьор кое беше по-привлекателно за теб – киното или театъра?

В началото се бях насочил категорично към театъра. Първият филм, в който участвах, за мен беше някакъв шок – като се запечата на камерата един кадър, той си остава. Не може да се върнеш и да го поправиш. Бях категоричен, че искам да се занимавам с театър. Впоследствие се оказа, че съм сгрешил. След като се дипломирах, се еманципирах от професията и всичко, което се случва в нея. Като страничен наблюдател изпитвам по-голямо удоволствие да присъствам в тази среда и успявам отстрани да наблюдавам. Проследявам процесите по друг начин. Мисля, че когато човек получи творческа независимост, би могъл да бъде по-продуктивен, отколкото когато е зависим. Когато зависиш от някого, гумите се премълчават, търпят се неща. Това беше причината, която ме отблъсна в един момент.

Преди Валери Йорданов да те избере за една от основните роли в „Шекспир като улично куче“, какво знаеше за неговото творчество?

За нас той беше един от изявените актьори в Народния театър. В първи курс гледахме постановките му многократно. Сещам се за една случка пред Конника, където често се събирахме. Валери минаваше през градинката и всички първокурсници почнахме да си шушукаме. Бяхме впечатлени от него. За мен беше голяма изненада и удоволствие, че имам възможността да работя с него по такъв проект, на който той много държи.

Отнело ти е доста време да се подготвиш за персонажа — физически и психически. Бил си подложен на тренировъчен и хранителен режим. В тази връзка — мислиш ли моделът на методичното актьорско майсторство за полезен при такъв тип роли?

Не разбирам актьорите, които не могат да излязат от роля. Тук отново засягаме темата за професионализма. Като слезеш от сцената, не си Отело, Яго или който и да е. Естествено, не говоря за непосредственото усещане, тъй като след представление възниква екзалтация и особено състояние на духа. Такава подготовка е лукс и късмет. Тя отключва невероятната възможност да заживееш с персонажа си и да го покажеш на публиката. Това е като процес на създаване на скулптура. Както скулпторът прави статуя, така и актьорът гради героя си.

Филмът е сниман за по-малко от месец — 24 дни. По време на този кратък период, съществуваше ли у теб и екипа чувство на напрежение и притеснение?

Важно е да уточним, че преди да започнем снимките, в период от пет-шест месеца се подготвихме интензивно за ролите си. В началото на снимачния процес успяхме да заснемем най-тежките епизоди от филма, като правихме по няколко дубъла. Имахме един ден, в който приключихме рано, и решихме да снимаме сцените, предвидени за следващия ден. В последните дни се понатрупа умора, но беше в рамките на нормалното. Завършихме успешно. Между другото, първоначалната идея на Валери беше аз да изиграя персонажа на Владислав Стоименов — Данко, а той — Ицо. Но по-малко от две седмици преди да започнем снимки, Валери реши да си разменим ролите. Това повлия добре на цялостната история. Като гледах за първи път филма, осъзнах, че е било правилното решение.



Изпитваше ли съмнения за успеха на филма, за това дали ще се получи?

Допусках, че филмът може да пожъне успех. Сценарият е много добре написан. Идеята, визията, операторското майсторство – всичко е майсторски направено. Не съм мислил нищо, не съм имал големи очаквания. Единственото, което беше важно за мен, е режисьорът да е доволен от нашата работа и от филма, който е сътворил. Надявам се да сме оправдали очакванията на публиката.

Филмът е нетипичен за българското кино – в добрия смисъл на думата. В разговорите ти със зрители, които вече са успели да гледат филма, имало ли е негативни мнения?

Честно казано, това е нещо, което не очаквах. Хората ми казват, кой от куртоазия, кой от чисто сърце, че са впечатлени. Усееща се, че филмът е успешен от гледна точка на зрителя. Но предстои да видим, когато тръгне по кината, дали този отзвук ще набере скорост, или не. Тук е моментът да спомена, че един от кинокритиците, гледали филма, твърди, че това може да бъде филмът на сегашното поколение. Ако в този свръхкомерсиален свят, в който живеем, този филм успее да се превърне в емблема на поколението, ще е голям успех.

Всеки човек ли може да намери нещо за себе си в историята, която разказва филмът?

Да. Едно от качествата на този филм е, че той не е нишов, а е отворен към всички.

Какво може да се промени в начина, по който се финансират, продуцират и се правят филми в България, в сравнение с други държави?

Не съм запознат. Очевидно има проблеми. Един от тях, е, че киното, което се прави у нас, за разлика от чужбина, няма толкова голям мащаб. Личи си, че парите не са в излишък. Случвало ми се е да гледам български филми, които са толкова бутафорни, че ти стоиш и не гледаш филма, а се чудиш как е възможно екип от хора да са създали нещо, да са го изгледали и да са заключили: „Добре, пускаме го да се гледа“. Това се дължи на доста фактори. Обширна тема е. Нужен е замах, мащаб. Българското кино трябва да гръзне да излезе от границата на социалния бит. „Войната на буквите“ е пример за отърсване от това. Има всякакви мнения, няма да говоря за това дали сериалът е добър или лош. Там виждам нещо, което намирам за положително. Осмеляват се да минат в друга епоха. Трябва да се престрашим да правим разнообразно, не еднотипно кино – само социални драми и филми, в които осъзнаваш колко е зле положението. Имам чувството, че всички млади режисьори, които правят кино, изпитват удоволствие да намерят най-противното нещо в българската реалност и да го извадят на показ. Най-същественото, мисля, е сценарият. Валери цитираше Марлон Брандо, който е казвал, че за един добър филм ти трябва три неща: „добър сценарий, добър сценарий... и добър сценарий“. Важно е, защото примерите с не толкова добри сценарии са повече.



Имаш ли образци в театъра и в киното?

Почитател съм на Магс Микелсен. „Ловът“ е един от филмите, които гледах за първи път, когато още играех в театралната школа в Русе. Не съм имал идоли, гледах да избягвам това. Искал съм да стана по-добра версия на себе си, а не на друг. Марлон Брандо също е актьор, който обичам да гледам на екран. „Последно танго в Париж“ на Бертолучи беше един от филмите, които съм гледал през студентските ми години.

Кой е последният филм, който гледа?

Последно гледах първият „Аватар“ от 2009 г. Сега ще наваксам с втората част. Филм с много качества, основно технологически постижения. Ако говорим за по-концептуално и артхаус кино, гледах отново „Танцорка в мрака“ на Ларс фон Триер.

Книга, която в момента четеш?

Подариха ми книга на Петър Дънов, която дочитам. Любопитна е. Ако трябва да чета нещо в този спектър — религия, философия, психология — чета Ерих Фром „Изкуството да обичаш“ и „... да бъдеш“. Иначе, като

Всички хора на изкуството, ще използвам най-голямото клише – обичам да чета Достоевски (*смее се*).

Вещ ли си в областта на музиката?

Страшен меломан съм. Всеки ден слушам музика, най-често вкъщи. Любимата ми група е „Бийтълс“. Ако трябва да избира един конкретен соло изпълнител – Дейвид Боуи. За мен това е съвременен артист и много интересна личност. Наскоро даже бях на вълна музиката на „Ролинг стоунс“. Има два лагера – или си фен на „Бийтълс“, или на „Ролинг стоунс“, които не са добри като „Бийтълс“, но стават (*смее се*). За саундтрак към филм – мога да дам за пример музиката на Горан Брегович към филма „Ъндърграунд“ на Кустурица. Слушам колкото мога, когато мога. Слушам всякаква музика.

Защо човек би оставил комфорта на дома си, да излезе на студено, да пътува, за да гледа „Шекспир като улично куче“?

Ако съм абсолютно страничен човек, историята би ме заинтригувала като тема. Като млад човек ще ми е интересно да видя такава история – за проблемите на младите. Може би трябва да има някаква необходимост от българско кино. Нещата се намират от двете страни – хора, които правят филмите, и хора, които би следвало да ги гледат.

С какво би искал да завършиш този разговор?

Хм. Трябва да е умно (*смее се*). Бих призовал хората да имат повече вяра в себе си и в живота си. Да останат верни на себе си, да не правят компромиси със себе си. Да вярват.





ХЛАДНОКРЪВНО ОТ ИНИШЕРИН

ДЕЯН СТАТУЛОВ

„Просто не те харесвам повече“, казва Колм (Брендън Глийсън) на Падрик (Колин Фарел), когато последният го пита защо не иска да отиде с него в местната кръчма. „Вчера ме хареса...“. Страданието е причинено пряко. Следват поредица от музикални повторения на комични диалози в кръчмата и селото, докато последвалите събития не започнат да придобиват кървави измерения, до степен на абсурд.

Всеки зрител, който познава или се е докосвал до творчеството на Мартин Макдона, знае и очаква сюжет, който може да достигне до крайности. Това го знаят и неговите родители и затова рядко режисьорът споделя идеите си с тях, защото всеки път ги травмира с история, която става все по-зловеща, и рано или късно всичко завършва с кръв.



БРЕНДЪН ГЛИЙСЪН И КОЛИН ФАРЕЛ В КАДЪР ОТ ФИЛМА „БАНШИТЕ ОТ ИНИШЕРИН“, © SEARCHLIGHT PICTURES

Обикновено при подобен тип истории, драматургичната конструкция води до класическата схема, в която обикновени герои са поставени в необикновени, екстремни събития и обстоятелства. Но почитатели на Макдона знаят, че при него всичко започва внезапно, ударно и безкомпромисно. А в „Баншите от Инишерин“ режисьорът-драматург стига по-далече дори от предишните си филми. Едно дългогодишно приятелство не просто е подложено на изпитание, но и стига отвъд границата на живота и смъртта. А „пушката на Чехов“ не само е закачена на сцената (екрана) и не е само една. Тя гърми през цялото време. При това не само буквално от отсрещната страна на острова, спусъкът натиска и всеки един от героите. Първи е Колм, а последен е бившият му най-добър приятел Падрик. Колм е музикант – той остарява и иска да използва остатъка от дните си творчески, вместо да седи в кръчмата с Падрик и да си говорят глупости. Затова той решава да зареже приятеля си внезапно и по най-груб начин.

Животът в малкото населено място е почти замрял, спокоен. Жителите са унесени в скучната си, монотонна и еднообразна работа, а местната кръчма е социалният отдушник. Прилича на блатисто езеро, в което

отдавна никой не е хвърлял въдица. Това е изолираният остров Инишрин, с който ни запознава Макдона още в началото на филма – прекрасни пасторални пейзажи на фона на българската народна песен „Полегнала е Тодора“. В тази сплотена провинция всъщност много неща не са наред и те изплуват на повърхността с развитието на разказа, провокирани от бруталния и необичайния разпад на едно приятелство. Грубото отхвърляне на Падрик от Колм започва като малък разрыв и ескалира в пълномащабна война, която съперничи на конфликта отвъд малкия остров. Звукът от стрелба само подчертава спокойствието на това изолирано кътче земя, където хората вършат това, което винаги са правили. Остроумният и оригинален сценарий на Макдона улавя ритъма, ритуалите и гребнотемията на провинциалния живот. Колм хвърля камък в заблатения живот на селото, когато отбягва Падрик, предизвиквайки верижна реакция, която разкрива всички видове напрежения сред жителите. Получава се забавна и остра смесица от абсурдна черна комедия и драма, която понякога е неудобна за гледане и донякъде жестока.



**МАРТИН МАКДОНА И КОЛИН ФАРЕЛ НА СНИМАЧНАТА ПЛОЩАДКА
НА „БАНШИТЕ ОТ ИНИШЕРИН“, © SEARCHLIGHT PICTURES**

В ирландския фолклор „Банши“ е дух, „жена от приказната могила“ или „жена-фея“, който възвестява смъртта на член на семейството, обикновено чрез писъци, вайкания или остри крясъци. Те звучат едновременно като вой на вълк, крясъци на изоставено дете, стенания на раждаща жена и писък на сова. Ирландци, чули отдалече плача на Банши, твърдят, че той е толкова силен, че разлюлява тревата. Когато чуе плача на Банши, човек трябва бързо да уреди земните си дела. Вероятно за Колм това време е дошло. В този филм въплъщението на Банши е стара жена, която на острова пренебрегват като безобидно създание без пророческа сила, но с развитието на събитията във филма нейните предупреждения стават реални. Г-жа Маккормик е смесица от шекспирова вещица и клюкарка, която е имала очи и уши за всеки селянин и неговите добре пазени тайни. Нейните предсказания невинаги са точни, но тя има аура от мрак, който бавно се настанява в селото.

Макдона разказва притча като уестърн. Дуелът е обявен без връщане назад. И все пак основната тема тук – болката от отхвърлянето – е толкова близка до универсалната, че веднага става близка и споделена. Умоляващите черти в лицето на Фарел сякаш са създадени, за да предават всяка сянка на болка и объркване, и Макдона ги кара да работят в едър план, докато героят преминава през етапите на скръбта по начин, едновременно забавен и сърцераздирателен.

Филмът на Макдона се развива в исторически контекст, на фона на католическо-протестантската враждебност в Ирландия. Годината е 1923. Съседи, които някога са били познати и приятелски настроени, сега враждуват. Малкият (личен и локален) конфликт пряко кореспондира с този на времето и епохата. Жителите на измисления остров Инишерин са някак отстранени от конфликтите и се чудят как хората, които някога са живели в хармония, могат толкова лесно да стигнат до крайност. Едва доловима обига се превръща в антагонистични кавги между двойката, като Колм избира да си отреже пръста, за да катализира твърдата си позиция, че вече не иска да общува с Падрик. Ескалацията на насилието върви ръка за ръка с бавното изтичане на времето в този особен, отдалечен остров. Парадоксалното е, че всъщност героят би трябвало да си пази пръстите, като иска да създава музика, но в същото време, може би за него, безполезността на всичко това става все по-

очевидна. Падрик е невинен и „мил“, но тъгата и яростта, които Колм постепенно внася в живота му, го променят. Косвено той също е засегнат от войната. Сега вече в изблик на ярост може да убие човек, нещо, за което преди не би си и помислил. Има една ключова сцена, която дава възможен отговор на един от многото въпроси във филма. Колм признава на свещеника, че страда от отчаяние, което е пряко свързано с войната. Приема, че може да умре всеки момент. Обсебен е от композирането на музика, с която да бъде запомнен, още едно доказателство за страха му от смъртта. Всичко, което вече има смисъл за него, е приносът, който човек прави за света. Войната го променя и той е погълнат от неизбежната мрачност на съществуването. Той е убеден, че Падрик е твърде наивен, за да прекара последните си дни с него. Или иска да сложи край на приятелството им, знаейки, че краят му е близо и това е начин да направи раздялата по-малко болезнена.

Филмът изследва как промяната в икономическото и политическото развитие се отразява върху героите. Екзистенциалната криза, преживяна от Колм в резултат на старостта и началото на войната, постепенно се трансформира в екзистенциално нихилистично мислене (отрязване на пръсти). Срадание е белязало всеки от героите. Близките до Падрик се отдалечават от него. Дните на мързеливи разходки и безсмислени разговори в кръчмата са отминали.

На този фон, всеки кадър улавя красотата на разкошни девствени пейзажи, уникалността на природата. Но това стилно изображение подсъзнателно внушава усещането за разочарование и самота, внушава размисъл за нашата човечност. „Баншите от Инишерин“ е филм на потискаща тъга и екзистенциално отчаяние, усещане, което се подсилва и чрез визуалния ключ – снимане от долен ракурс, кадри от нисък ъгъл, вдъхновени от уестърните на Джон Форд и Серджо Леоне. Като стилистика Макдона се рогее с Куентин Тарантино или братя Коен, които градят филмите си до степен на заплашителен абсурдизъм.



КОЛИН ФАРЕЛ И БРЕНДЪН ГЛИЙСЪН В КАДЪР ОТ ФИЛМА „БАНШИТЕ ОТ ИНИШЕРИН“, © SEARCHLIGHT PICTURES

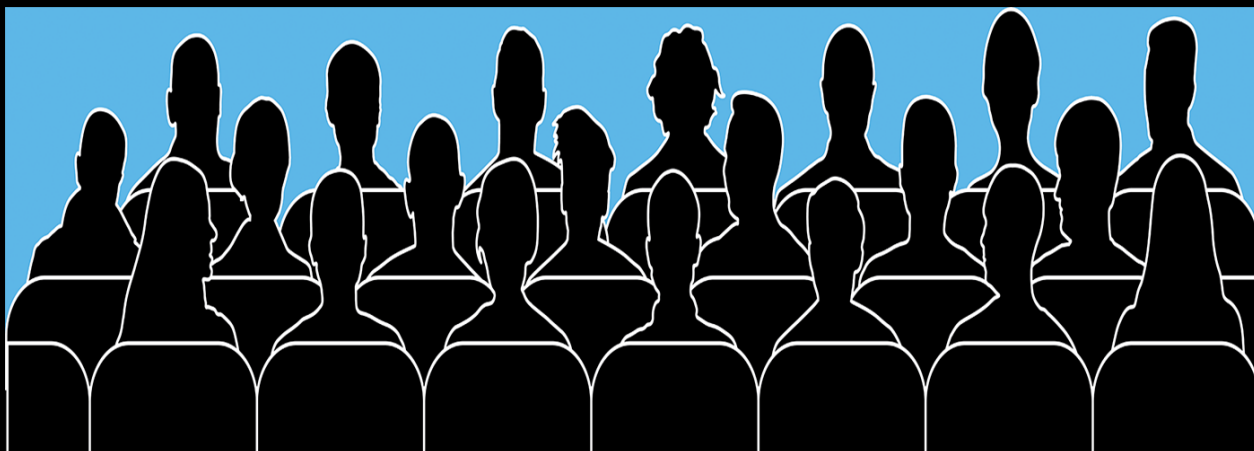
Но мрачният тон и разкъсващото остроумие не пречат на историята и нейните запомнящи се герои, защото режисьорът следи за искрите на човечност, които не престават да тлеят дори и в най-жестоките и безмилостни сцени от филма. Всичко това се съчетава с прекрасен и силен екип от актьори, в чиито персонажи съжителстват черния хумор, реалната и екзистенциална болка.

Как завършва всичко това? Режисьорът директно сравнява приятелската вражда с продължаващата война. Хората никога не могат да останат незасегнати, след като войната ги раздели.

Любопитен факт е, че през Средновековието с думата „банши“ ирландците наричат и богинята на войната. Войната, която променя умовете и душите и която бушува на отсрещния бряг и днес, сто години по-късно.

На отсрещния бряг на Черно море.





ТЯЛО И ДУША

СВЕТОСЛАВ ОВЧАРОВ

Документалното кино е авторско. Малко е странно да се каже, защото нали уж документалното кино трябва да представлява „отражение на действителността“. Какво ти тук авторство? Но въпреки това документалното кино, поне това, което заслужава внимание и изучаване, е такова. Ако се огледаме в българското кино, ще видим, че филмите на повечето големи документалисти са чиста проба „авторско кино“: така е при Христо Ковачев и Никола Ковачев, в късните филми на Атанас Киряков, при Невена Тошева, при Коцето Бонев, при Светльо Драганов. Ще кажете, че има изключения и ще посочите например Юлий Стоянов и Елдора Трайкова, които работят по чужди сценарии. Да, но като кажем Елдора, веднага се сещаме за Асен Владимиров. („Като кажем Ленин, разбираме Партията, като кажем Партията — разбираме ний Ленин!“. По-възрастните читатели ще се сетят откъде е цитатът. За да не мъча по-младите, ще поясня, че е от Владимир Маяковски, поет.)



ЮЛИЙ СТОЯНОВ ПО ВРЕМЕ НА СНИМКИ (НА ВТОРИ ПЛАН АСЕН ВЛАДИМИРОВ)

Що се отнася до Юлий Стоянов, той с присъщата си безхитроствена усмивка все се опитваше да се крие зад авторите, които участваха във филмите му. Но е достатъчно да видите една минута от негов филм и да усетите безподобната му аналитичност, чувство за хумор и оптимистичен скептицизъм. Автор! И пак ще спомена Асен, който не само е ученик на Юлий, но и пълноправен негов съавтор в късните му филми. Все пак къде е казано, че авторът на един филм трябва да е само един? И за трети път ще спомена Асен, който е особена птица в нашето кино: редактор, сценарист, режисьор, продуцент и най-вече – автор. (Ще припомня само късото филмче „Деликатеси“ от, ако не се лъжа, 1989^{-та}. В него става дума за хората, които събират охлюви и ги продават. Всички мечтаят да станат богати. От събиране и продажба на охлюви. Филмът на Асен, заснет в последните месеци на комунизма, е пророчески за всички ни, „които се втурнахме да събираме охлюви“ в следващите години. Видя се какво събрахме и колко богати станахме.)

Предполага се, че авторското кино слага върху произведението ярък отпечатък на личността на създателя си. Възможно ли е това в киното, което по дефиниция трябва да е „регистриращо и документиращо“?



КАДЪР ОТ НОВИНАРСКА ЕМИСИЯ, ОТРАЗЯВАЩА АТАКАТА НАД СВЕТОВНИЯ ТЪРГОВСКИ ЦЕНТЪР, 11.09.2001 г.

В последните петдесет години телевизията, а в последното десетилетие интернет, все повече отнемаха от документалното кино необходимостта „да съобщава и да информира“. Времето на „Седмичния кинопреглед“, който се разпространяваше преди „главния филм“, безвъзвратно отмина. Хората стават свидетели на епохални събития, които се случват на другия край на света и дори не се учудват на това. Тъкмо напротив: маниаци, терористи и всякакви други съвременни Херостратовци съзнателно включват камерите и ни правят свидетели на атентати в църкви, на изгаряне на живи хора и обезглавявания. Колкото повече кръв се лее на екрана, толкова повече „реакции“ и

„лайкове“ ще бъдат събрани. Въпреки милионните си аудитории обаче подобни свидетелства на времето (а те са такива) не са част от документалното кино. Ще мине време и някой ще осмисли тези кадри и ще ги включи във филм, в който те наистина ще са знаци за времето, но ще са поставени в нов контекст, извън кръвожадната същност на създаването си. Филмовите (и фото) кадри имат склонност да живеят собствен живот, извън волята на създателите си. Да си спомним само кадърът на самотната човешка фигура на мъж с бяла риза и две торбички в ръце, на площад Тиенанмън през лятото на 1989-та година. Крехкият човек е изправен срещу танковете. Днес ние даже не знаем името му. Журналисти и учени от цял свят го издирват – нищо не се знае за него. Според едни е бил екзекутиран веднага, според други е успял да избяга в Тайван... Който и да е Той, превърнал се е в синоним на човешкото мъжество и то именно заради този кадър.



КАДЪР ОТ СЪБИТИЯТА НА ПЛОЩАД ТИЕНАНМЪН, ОБИКОЛИЛ СВЕТОВНИТЕ ИНФОРМАЦИОННИ АГЕНЦИИ.

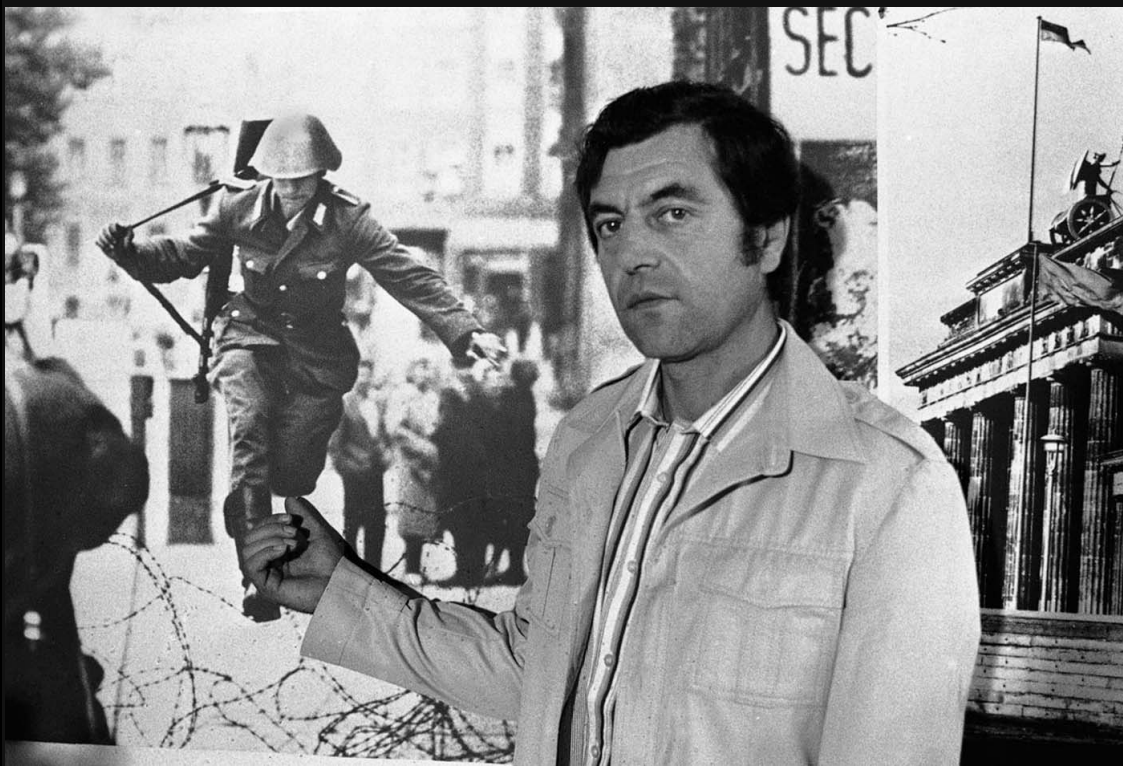
В това се състои и разликата между злободневната фотография и документалното кино, то винаги се занимава с човека, с въпроса на въпросите: „За какво живеем?“. Често отговорите, които се получават, не са лицеприятни, но именно заради това е изкуството, за да дири горчивите истини.



19-ГОДИШНИЯТ КОНРАД ШУМАН ПРЕСКАЧА ТЕЛЕНАТА МРЕЖА, РАЗДЕЛЯЩА БЕРЛИН НА „ИЗТОЧЕН“ И „ЗАПАДЕН“, 1961, СНИМКА: ПЕТЕР ЛАЙБИНГ.

Тъй като говорим за исторически фотографии, сещам се за още една, която можем да анализираме: един източногермански войник прескача теленото заграждение между Източен и Западен Берлин. Фотографията го е уловила във въздуха, в полет. Така и се нарича фотографията „Полет към свободата“. Този августовски ден на 61-^{ва} войникът от снимката бил на пост още от ранна утрин. Едва ли е мислил, че ще скочи над телените заграждения и ще остане в историята. Години по-късно той разказва, че докато патрулирал, видял една млада жена, която се появила от страната на Източен Берлин с букет в ръце. След това хвърлила през телената мрежа букета на възрастна жена, която стояла в Западен Берлин. Може би

това били майка и дъщеря, вече разделени от стената? Вероятно войникът е видял своята собствена съдба, проектирана върху жените с букета? От западната страна на телената мрежа непрекъснато му подвиквали: „Ей, охранителят на комунистическия концлагер!“. Търпението му се изчерпвало. Прошепнал на един случаен минувач от западната страна: „Ще прескоча!“ и след известно време наистина прескочил телената мрежа, захвърляйки автомата „Шпагин“. В този момент го снимат. В продължение на десетилетия снимката е знакова за разделението на света на две системи и за възможността да промениш съдбата си. Мнозина са виждали тази фотография, но малцина знаят, че човекът (Ханс Конрад Шуман), който лети във въздуха, ще има тежка съдба: дълги години ще се страхува от преследване от Източногерманските тайни служби, ще сменя местожителството си, а когато стената окончателно падне, няма да се успокои, а ще се обеси в градината си. Казват, че малко преди да увисне на плодното си дръвче, бил казал: „Сега няма граница, сега наистина ще ме стигнат и ще ме убият. Няма да им позволя!“.



20 ГОДИНИ ПО-КЪСНО КОНРАД ШУМАН ПРЕД ФОТОГРАФИЯТА НА ПЕТЕР ЛАЙБИНГ, ПРЕВЪРНАЛА СЕ В СИМВОЛ НА ЖЕЛАНИЕТО ЗА СВОБОДА ЗА ХОРАТА ОТ ИЗТОЧНИЯ БЛОК.

Снимката, увековечила този човек в полет през 1961 г., всъщност е запечатала скокът му в тъмното... А може и да не е така... Но в доброто документално кино изводите остават за публиката. Другото е публицистика.

Публицистиката обича бързите отговори. Публицистиката обича да раздава присъди. И да твърди, че е истина от последна инстанция. Документалното кино задава въпроси, то не е прокурор, а адвокат на човека в кадър. Търсенето на истината остава за публиката.

Уви, (а може би неизбежно) публицистиката влияе върху документалното кино. Има режисьори (като Майкъл Мур например), които опитват да ги съчетават. Но публицистиката влияе подсъзнателно върху подбора на теми, върху които да работят авторите, върху решенията на комисиите, които одобряват тези проекти, а най-много върху публиката.



КАДЪР ОТ ФИЛМА 9/11 РЕГИСТРИРАЩ МОМЕНТА, В КОЙТО ПРЕЗИДЕНТА ДЖОРДЖ БУШ – МЛАДШИ НАУЧАВА ЗА АТЕНТАТА НАД СВЕТОВНИЯТ ТЪРГОВСКИ ЦЕНТЪР, 2011, РЕЖИСЬОР МАЙКЪЛ МУР.

Както всяко авторско произведение, така и документалните филми са ценни колкото с онова, което „са запечатали“, така и с това „как са го запечатали“, а дори и с това, което „не са запечатали“. Личността на автора е във всичко: в избора на тематика, в избора на персонажи, които защитават тезите му, в осветлението, в монтажа, в музиката. В самия дух на филма.

Знам, че „духът на киното“ е абстрактно и малко префърцунено понятие, с което се злоупотребява. Но все пак хората не сме само материя, нали? Връщам се на твърдението от началото, че истинското документално кино е авторско. Да си „автор“ е отговорна работа. Най-малкото, защото всеки автор по подразбиране създава светове, а има един друг Автор, с когото трудно може да се мери и най-талантливият човек. И тъй като Оня Автор не само е създал човека от пръст, но и му вдъхнал душа, по подразбиране авторството се свързва с душата, а оттам и с нетленността, а и с всичките ѝ производни: дух, съзнание, разум, мисъл. Ето това дият авторите в документалното кино.

** Текстът е част от проекта на списание КИНО „Съвременното българско документално кино като отражение на реалността и авторско отношение към света и човека“, който се реализира с финансовата подкрепа на Национален фонд „Култура“.*





ДА СЕ СВЪРЖЕМ ОТНОВО

ГАЛИНА ЖЕКОВА

РАЗГОВАРЯ С ДИРЕКТОРА НА МЕЖДУНАРОДНИЯ ФЕСТИВАЛ СОФИЯ ФИЛМ
ФЕСТ СТЕФАН КИТАНОВ

Работите с голям интензитет и тепърва ще се изясняват някои от детайлите и гостите, които ще присъстват на фестивала. Но все пак можете ли да споделите кои ще са основните акценти в тазгодишното издание на СФФ?

27-ият фестивал ще бъде особен. Ще се опитаме да се върнем към нормалността от предпандемичните години. Почти без онлайн, без маски, без ограничен капацитет на киносалоните, с многобройни гости, журита, професионални и неформални срещи. Затова и мотото е „Да се свържем отново / Reconnect“. Разбира се, нищо няма да е съвсем същото като през 2019 и годините преди това. Защото преживяхме пандемията със съответната изолация и отчужденост. И няма да е лесно да се отворим. Но и най-вече, защото втора година продължава войната в Украйна, най-голямото зло, сполетяло човечеството след Втората световна война.

Друга важна тема на фестивала е „зелената идея“. Откриването е с легендата Фолкер Шльондорф и филма му „Повелителят на горите“ (*The Forest Maker*). Ще използваме повода да реализираме една стара идея – да засадим гора на София Филм Фест. Да направим нещо индивидуално и градивно за опазване на природата. В тази инициатива ни подкрепят Столична община и Yettel. Първите дървета в гората ще бъдат засадени от Шльондорф и кмета на София г-жа Йорданка Фандъкова.

Какво да очакваме в отделните конкурси програми?

Както винаги конкурсните програми ще са на висота и ще включват най-актуални филми за света и региона. Освен традиционните Международен конкурс за първи и втори игрални филми, Балкански конкурс, Документален конкурс и Конкурс за български късометражен филм, за първи път ще лансираме Конкурс Тийн – с филми на младежка тематика. Селекционер на програмата е режисьорката Надя Косева („Ирина“). Тийн филмите ще бъдат прожектирани седмица преди откриването на фестивала, публиката ще определи победителя, който ще бъде поканен на Церемонията по връчване на наградите на 25.03 в Зала 1 на НДК. Откриването на Тийн ще бъде на 9 март в Дома на киното с премиерата на гръцко-българската копродукция „Чуй ме“ на режисьорката Мария Дуза, в която една от основните роли се изпълнява от актрисата Йоана Буковска-Давидова.

Не забравяйте и българското кино. Кои са родните заглавия, които ще присъстват в тазгодишното издание?

Българското кино винаги е заемало сериозен дял в програмата на СФФ и първите срещи на фестивалната публика в София с новите български игрални, документални и късометражни филми са едни от най-очакваните събития на фестивала. Изданието през 2023 г. ще бъде едно от рекордните в представянето на български игрални филми, общо двайсет, от които четири са международни копродукции. В международния конкурс за първи и втори филми са включени игралният дебют на утвърдения документалист Тонислав Христов „Добрият шофьор“ и „Изкуството да падаш“ на Орлин Милчев, със „Златна роза“ за дебют.

Сред игралните премиери ще бъдат още „Записки по българските предателства“ на Георги Дюлгеров, „Пролетно равноденствие“ на Иван Павлов, „Извън сезона“ на Иван Панев, „Блок“ на Тодор Мацанов, „Анна“ на Боримир Илков – Боно. Премиера ще има и филмът „С аромат на липа“ на живеещата в САЩ режисьорка Сиси Денкова.



ЕДНА ПРОВИНЦИАЛНА БОЛНИЦА (2022, РЕЖИСЬОР ИЛИЯН МЕТЕВ)

Два премиерни български документални филма ще участват в международния документален конкурс. Това са фестивалният хит „Една провинциална болница“ на Илиян Метев и премиерния за света филм на режисьорите Николай Бошнаков и Джеки Стоев „Моят чичо Любен“, изключително любопитен портрет на художника Любен Стоев. Сред останалите премиерни документални филми са „Оловният войник“ на Костагин Бонев (филм за поета Александър Петров), „Войник на съдбата“ на Касиел Ноа Ашер (филм за отишлия си без време актьор Йосиф Шамли), „Герой на нашето време“ на Светослав Овчаров, „Превал“ на Михаил Мелтев, „Ваклуш“ на Николай Василев (филм за духовния учител Ваклуш Толев), „Майор Томпсън“ на Жезко Давидов.

Специално внимание ще отделим на детското кино. Младият режисьор Андрей Хадживасилев е селекционер на детската програма на фестивала и ще представи премиерно за София очаквания филм „Случаят Тесла“.

Конкурсът за български късометражен филм ще бъде представен в няколко блока, прожектирани в кино „Люмиер“. За поредна година Доли медия студио осигурява наградата от 9 500 евро, от които 8 000 евро в услуги за режисьора на филма-победител.



СТЕФАН КИТАНОВ С НАГРАДА ОТ ЧЕШКОТО ПОСОЛСТВО И ЧЕШКИЯ КУЛТУРЕН ЦЕНТЪР, СНИМКА: © ИВО ЧУПЕТЛОВСКИ

А кой ще бъде носителят на Наградата на София за цялостен принос към изкуството на киното за 2023 година?

Наградата на София ще бъде връчена на една от най-големите фигури в българското кино – оператора, режисьор и сценарист Радослав Спасов, заснел едни от най-емблематичните български филми на режисьори, сред които Рангел Вълчанов, Георги Дюлгеров, Едуард Захариев, Людмил Стайков, Киран Коларов.

Вече обявихте, че председател на международното жури ще бъде Милчо Манчевски. Известни ли са останалите членове на журито в различните конкурсни програми?

Членове на различните международни журита винаги са били активни фигури от филмовата индустрия. Сред тях ще бъдат режисьорите Агнешка Смочинска (Полша), Георги Овашвили (Грузия), Костагин Бонев (България), Александра Кочев (САЩ, България).

Едно от огромните преимущества за почитателите на киното са срещите, които СФФ организира със световни кинознаменитости. Кои са гостите, с които публиката ще може да разговаря тази година?

Изброените членове на журитата ще представят своите нови филми пред българската публика. Сред останалите гости ще отбележа за момента няколко имена – Фолкер Шльондорф, Кшищоф Зануси, Ян Сверак, Лех Ковалски, Джесика Удуърт, Дито Цинцадзе, Пиер Жалица. Любопитно завръщане в България ще направи възпитаникът на НАТФИЗ колумбийският режисьор Раул Гарсия Родригес – ще представим най-новия му игрален филм, както и ще си припомним дипломната му работа, реализирана в България.

Всяка година СФФ предлага над 100 филмови заглавия. Разнообразието е огромно, но ако трябва да изберете три филма, които феновете не трябва да пропускат, кои ще са те?

Трудно е да се изберат само три филма. Ще отбележа големите гали – на откриването с „Повелителят на горите“ – филмът-кауза на Фолкер Шльондорф, и стартиралият със световна премиера от Ротердам „Лука“ на Джесика Удуърт. „Мълчаливите близначки“ на Агнешка Смочинска е сред филмите-явления на изминалата година. Публиката ще бъде възнаградена с филмите: „Империя на светлината“ на Сам Мендес, „Тар“ на Тод Фийлд с блестящата Кейт Бланшет, „Цялата красота и кръвопролитие“ на Лора Пойтрас („Златен лъв“ във Венеция), „Алкарас“ на Карла Симон („Златна мечка“ в Берлин), „Клондайк“ на Марина Ер Горбач.



През 2020 г., когато се наложи 24^{-то} издание на СФФ да бъде отложено, поради пандемичната обстановка в страната, стартирахме платена онлайн платформа за гледане на филми, селектирани за фестивала. Това беше много приятна инициатива, особено за живеещите извън София. Знаем какво е състоянието на киносалоните в малките населени места и отсъствието на богат избор от филмови заглавия. Да не говорим, че извън по-големите градове киносалони просто липсват. Планирате ли в бъдеще фестивалната програма и съпътстващите я събития да бъдат отново достъпни и онлайн?

Обсъждаме възможна програма от филми, които да бъдат предложени онлайн. Но, ако я има, това не е водещото на този фестивал. Основният акцент е завръщането на физическата среща между кино, автори и публика в предпандемиен мащаб. Що се отнася до зрителите извън София, отново сме се погрижили да предложим пътуващо издание на фестивала, което още през март стартира с прожекции в Бургас, Пловдив и Варна, а през април ще посетим Велико Търново и Габрово. Програмата е с подкрепата на Национален фонд „Култура“ и ще се постареем през годината да достигнем до нови дестинации, сред които и малки населени места без действащи стационарни киносалони.





ФИЛМЪТ „БАЙ ГАНЬО“, 1922, РЕЖ. ВАСИЛ ГЕНДОВ

РОСЕН СПАСОВ

С КАКВО РАЗПОЛАГАМЕ ДНЕС И КАК Е ОТРАЗЕН В ПЕЧАТА ПРЕЗ 1920-ТЕ ГОДИНИ.

КОПИЕТО НА ФИЛМА, СЪХРАНЯВАНО В БЪЛГАРСКАТА НАЦИОНАЛНА ФИЛМОТЕКА

Както е известно, голяма част от филмите на Васил Гендов са унищожени или изчезнали след бомбардировките над София по време на Втората световна война.

За „Бай Ганьо“ самият Гендов пише в своите мемоари: „Филмът беше отнет от ръцете на кооперацията и пропътува из провинцията, като се експлоатираше от лицето Топлийски за сметка на гружеството на българските слепи. За мен обаче остана едно само необяснимо. Защо Топлийски се разпореждаше с филма като със своя собственост, когато се експлоатираше от името на българските слепи и защо филмът остана у него, където го завари и национализацията през 1948 година. Днес филмът е собственост на музея на Българска кинематография, където се и съхранява“.^[1]

По информация от филмовия фонд на БНФ, копието най-вероятно е заведено от самия Гендов, когато той е създавал горепосочения музей. Тогава за съжаление не е изваден протокол за завеждането на копието – най-вероятно не е имало такава практика, така че не можем да знаем със сигурност кога и от кого са заведени копията, които БНФ съхранява до ден днешен. Така или иначе, това, с което разполагаме, запазено до днес, са четири негоряеми копия на филма – два позитива и два негатива от по 845 м. Те са копирани от нитратните копия. Като времетраене са 24 минути, дигитализирани с телекино в стандартна дефиниция. За съжаление, най-вероятно при някои от копиранията на филма се е получил неприятен декадраж. Т.нар. досие на филма, съхранявано в отдел „Документация“ на БНФ, съдържа машинописна версия на междукадровите надписи на филма и монтажен лист. И двата документа са изготвени от Г. Кенев съответно през 1960 и 1961 г.

Експерименталният вариант на филма, който беше показан във филмотечно кино „Одеон“ на 7 декември 2022 г., изготвихме с Александър Донеv и колегата от БНФ – филмовият експерт Ангел Радев. Според монтажния лист подредихме разбърканите четири части на филма и добавихме междукадровите надписи. Те до известна степен изясняват сюжета, който виждаме на екрана. По този начин постигнахме максимално близка версия на филма, прожектиран през 1922 и 1923 г., а филмът стана малко по-дълъг – 30 минути. Мисля, че с добавянето на тези надписи и след намиране на решение на проблема с декадража с помощта на новите дигитални технологии, ще можем да направим една подобаваща реставрация на „Бай Ганьо“, тъй като картината е добре запазена.

ФИЛМЪТ „БАЙ ГАНЬО“ В ПЕРИОДИЧНИЯ ПЕЧАТ:

„Освен режисьор, Васил Гендов е и сценарист на творбата, разработил литературната ѝ основа по мотиви от произведението на Алеко Константинов „Бай Ганьо. Невероятни разкази за един съвременен българин“, използвайки главите „Бай Ганьо журналист“, „Бай Ганьо прави избори“ и „Бай Ганьо тръгна по Европа“. Заг камерата е кинооператорът на „Модерен театър“ Йосиф Райфлер – немец (от еврейски произход), живял дълги години у нас. Ролята на Ганьо Балкански изпълнява Стоян

Михайлов Попов (1866–1939) – един от големите поети в българската детска литература от началото на XX век, популярен с псевдонимите си Чичо Стоян и Стар Чичо, съпруг на голямата драматична актриса Роза Попова”.^[12]

Това е втората екранизация в българското кино. Първата е „Лиляна“ (1920, реж. Николай Ларин) по сценарий на Константин Сагаев, базиран на едноименната му поема. Всъщност „Бай Ганьо“ се оказва единственият филм на кооперация „Янтра филм“, създадена от Васил Гендов и няколко негови съдружници с цел производството на филми, но произвела само „Бай Ганьо“ и съответно просъществувала само и единствено за него. „В средата на май 1921 сп. „Кинопрезлед“ (№ 43) информира, че в София е основано „кооперативно сдружение за производство на филми“, наречено „Янтра филм“, начело на което застава Васил Гендов.”^[13]

Както и сам Гендов тъжно ще отбележи, медийното покритие по повод на филма не е особено значимо: „Интересно в случая е това, че нашата ежедневна преса, както и периодичния печат, въпреки големия и изключителен успех на филма, не отбелязва нищо повече от това, което четем в няколко реда, напечатано в сп. „Кинопрезлед“, бр. 1 от 1923 година: „Филмът „Бай Ганю“ има неочакван успех из цяла България. Това е първият български филм, който се посреща така добре от нашата публика.”^[14] Гендов очевидно е разочарован от липсата на медийно покритие, но сам пропуска другите съществуващи съобщения в печатните издания, на които явно не е попаднал. Според Петър Кърджиров: „Тази макар и оскъдна информация позволява да се допусне, че премиерата на „Бай-Ганьо“ се е състояла през ноември – декември 1922 в кино „Одеон””^[15]. Споменатото анонимно съобщение е в сп. „Кинопрезлед”^[16], излизало от 1920 до 1923 г. То започва своя живот като любителско издание, изготвяно от Александър Кребс (А. К.) или Сашо Раковски. За това съдим от корицата, на която ясно е написано: „Всичко се изпраща до Ал. Кребс – Модерен театър – София”. „Модерен театър” АД е редакцията и издателството на списанието. От № 22 на 1922 г. любителското издание се превръща в „Орган на съюза на българските филмодавци” т.е. в първото – представител на браншова организация в киното^[17]. В подкрепа на тезата, че „Бай Ганьо“ се е разпространил в софийските кина в края на ноември идва и жлъчно политизирано съобщение в сп. „Маскарад”

(издавано от Александър Жендов и критикуващо режима на Александър Стамболийски): „Наскоро в столичните кинематографи ще се даде новият български филм „Бай Ганю пътува из Европа“, в главната роля с Александр Стамболийски. Третата част: „Бай Ганю прави избори“, щела да бъде значително изменена и допълнена“.^[9]



Другото специализирано периодично печатно издание за кино, което отразява съществуването на „Бай Ганьо“, е сп. „Кино-Изкуство“ (1926 – 1930) със създател и главен редактор Георги Иванов Кръстев. Той е актьор, възпитаник на школата на Акционерно дружество „Луна“ от началото на 20-те години и взема участие във филма на фирмата – „Виновна ли е?“. Като автор в списанието публикува очерци и коментари за киното като културна придобивка и защитава неговата позиция на високо изкуство. Статиите са теоретични и исторически, отразяват се нововъведения в технологията на киното, портрети на актьори, новини. Изданието обръща внимание на всички аспекти на филмовия процес в големи подробни материали и популяризира по-малко познатите филмови компоненти: декори, грим, светлина и др. Редакторът му създава качествено и богато на информация списание, за което българското кино е приоритет.^[9] В своя дебютен брой от 01.03.1926 г. списанието публикува статия озаглавена „Българското национално филмово производство“. В нея авторът Red Ace обобщава кинопроизводството в България до онзи момент и размишлява за възможните посоки на неговото бъдеще развитие: „Имаме вече няколко опити, които потвърдяват това, което казахме. Всички кинолюбители са чували за „Дявола в София“, „Българан е галант“, които пропагнаха в България – не говорим за

чужбина. Малко по-други бяха „Под старото небе“, „Бай Ганю“, „Момина скала“ — които дължат успехът си, макар нищожен, благодарение на това, че са битови, национални^[10]. Ето, че „Бай Ганьо“ е оценен като по-успешен филм от първите опити на Гендов и дори се дават причини за успеха му сред публиката — неговата „битовост“ и „националност“.

За да приключа със специализираните издания, ще отбележа още едно любопитно явление. В отговор на читателско писмо редакцията на сп. „Екран“ (1936) съставя списък от български филми, произведени до този момент. При все, че повечето филми на Васил Гендов присъстват в него, „Бай Ганьо“ не е споменат^[11]. Лично аз отдавам това на най-обикновен пропуск или неосведоменост на създателите на списанието. „Екран“ е седмично списание, от което излизат само пет броя, един от опитите на Иван Фичев (Ирис) за специализирано издание за кино от този период.^[12]

Останалите рефлексии върху филма са в ежедневния печат или в политематични издания. Изреждам ги в хронологичен ред. На 26 август 1922 г. в. „Зора“ съобщава, че „I-ва българска производителна филмова кооперация „Янтра филм“ е започнала снимането на „Бай Ганьо“ и „преглед на това“ набира артисти за участие във филма^[13]. На 15 септември в. „Нова Комедия“ информира, че снимките на „Бай Ганьо“ в София продължават, като се очаква те да продължат в Прага и Виена^[14]. Очевидно издаваният от Стефан Гендов (брат на Васил Гендов) седмичен лист за театър и изкуство разполага с безценна информация „от кухнята“. От паспорта на Чичо Стоян, понастоящем съхраняван в Държавна агенция „Архиви“, разбираме, че точният период на снимките във Виена е между 18 и 24 септември 1922 г. Това означава, че в. „Развигор“ леко е закъснял със своето съобщение от 30 септември, което уведомява общността, че част от снимачния екип на „Бай Ганьо“ вече е отпътувал за Виена и Прага^[15]. Седмичният литературен лист на Александър Балабанов и Елин Пелин помещава една меко казано скептична към българското кино статия, озаглавена „Кинематографът у нас“. Нейният автор С. Я. безпощадно напада опитите ни в киното дотогава. Снимащият се в момента филм на Гендов също попада под огъня: „Кооперацията [„Янтра филм“] е почнала вече филмирането на „Бай Ганю“ и четем из вестниците, че „Ганю“ е отпътувал за Виена и Прага, за да направи и на самото място няколко снимки. Нека се надяваме, че след като

си е направила добре сметката, кооперацията ще има случай да ангажира от там по-опитен оператор, отколкото един бивш часовникар [Йосиф Райфлер]^[16]. Следващото съобщение е чак от 5 декември, когато пловдивският ежедневник в. „Борба“ охарактеризира „Бай Ганьо“ като „първия сполучлив филм“ и уведомява, че ще бъде показан в местния „Модерен театър“.^[17]

По този начин е отразен филма „Бай Ганьо“ през 1922 г. Не без основание Петър Кърджиров определя информацията като „... толкова сиромашка, че не позволява да се фиксира точно дори премиерата на филма, състояла се най-вероятно през октомври – ноември 1922 в кино „Одеон“ (София)“^[18]. От датите на съобщенията можем да направим още едно заключение – за проявяването на снимките и монтажа на филма: той би следвало да е осъществен много бързо – между септемврийското заснемане в чужбина и първите прожекции на филма в София и в Пловдив в края на ноември и началото на декември.

Филмът се появява на страниците на печата отново чак в края на десетилетието, вече като пълнокръвна част от историята на българското кино. Седмичното илюстрирано списание „Нива“ мимоходом споменава заглавието на Гендовия филм в анонимен обобщителен материал през 1929 година^[19]. В края на същата година ежедневникът в. „Свободна реч“ също допринася към българската киноисториография с подробен очерк, който отбелязва „Бай Ганьо“ и „Янтра филм“: „Пионерите на нашето филмово изкуство не са се отчаяли. Появява се първата българска производителна и обменителна кооперация „Янтра филм“ начело с Васил хаджи Гендов. Кооперацията започва да снима „Бай Ганю“ от Алеко Константинов под режисурата на Гендов. По същото време и [Николай] Ларин получава субсидия от министерството на просветата и започнал да снима филм „Под старото небе“ по книгата на Цанко Б. Церковски. Двата тия филми обаче не са били представени на публиката“^[20]. Последното изречение, разбира се не е вярно и най-вероятно се дължи на недостатъчна осведоменост. Озадачаващо е обаче, че авторът Д. Г. Д. (според изследователя Костадин Костов е възможно това да е журналиста Д. Г. Даскалов, пишещ активно за кино през 1930-те) изглежда сигурен в твърдението си.

През 1933 г. в София излиза един единствен брой на сп. „Българско кино“. Издава го Васил Гендов, редактор е брат му – Стефан Гендов. Заявено е, че списанието ще излиза периодично, но по същество е издаден само един брой през октомври 1933 г. Той съдържа „изказвания върху неговия [на Васил Гендов] филм „Бунтът на робите“^[21]. Целта на изданието е да промотира първия български звуков филм, да припомни на зрителите за филмографията на Гендов и да подчертае приносите му към българското кино. „Бай Ганьо“ се споменава в един „забавен“ каламбур, съставен от заглавията на Гендовите филми: „В 1911 год. „Българан, който е галант“ разбра, че „Любовта е лугост“ и за това повика „Дявола в София“, за да види „Пътя на безпътните“, по който у нас вървят „Уличните божества“, но тъй като той е все пак „Бай Ганю“ спомни си за преживяната „Буря на младостта“ и реши да заговори, като по този начин организира „Бунтът на робите“, като вярва, че именно този е пътят към апогея на нашето филмово творчество“.^[22]



СТАТИЯТА НА СТЕФАН ГЕНДОВ ВЪВ ВЕСТНИК „НАРОДЕН ТЕАТЪР“ ОТ 29.07.1943

След този нескорошен опит театралният критик, издател и редактор на редица вестници и списания през годините Стефан Гендов, явно си взема поука и десет години по-късно публикува най-задълбочения и подробен историографски труд за българското кино до този момент. Текстът излиза в много по-сериозното и значимо издание в. „Народен театър“ със заглавие „Българският кинотеатър и филм – от платнената барака „Гранд биоскоп“ до днешните театрални сгради. Раждането на първия български филм“^[23] и обхваща цели четири страници (или 15 машинописни^[24]). В него Стефан Гендов акцентира главно върху кинопоказа у нас, което е обяснимо с факта, че материалът е поръчан от Съюза на кинопритежателите в България^[25]. Другият фокус е върху творчеството на режисьорите пионери (сред които е и брат му). В статията „Бай Ганю“ е споменат като част от филмографията на Васил Гендов, но липсва друга информация около създаването на филма. Така или иначе, текстът е „... първата голяма крачка в областта на историята на ранното кино у нас и има безспорен принос за обогатяването на националната ни киноисториография, защото е най-задълбоченият труд, отнасящ се за миналото на българското кино, публикуван в първата половина на XX в. (...) За стойността му свидетелства и фактът, че той бива оценен още от съвременниците си – всекидневниците „Мир“ и „Заря“ отпечатват негов съкратен вариант, а журналистите Михаил Лангов, Марко Киров и Илия Арнаудов го преразказват и дори допълват съответно в „Нова вечер“ и „Дневник“.^[26]

С този текст Стефан Гендов прави революция в българската киноисториография и се превръща в тогавашна версия на инфлуенсър, но за съжаление не допринася особено за оскъдното присъствие на филма „Бай Ганю“ в печата. Произведението не е рекламирано, неговите художествени качества не се превръщат в обект на анализ, обществена дискусия за пресъздаването на Алековия образ липсва. За всичко това, от днешна гледна точка, можем да правим безкрайни изводи – за цялостния обществен интерес към българското кино, а и към киното изобщо; за отношението към личността на Васил Гендов и поредната му авантюра в киното; можем да спекулираме с политическата конюнктура – възможно ли е режимът на Александър Стамболийски и БЗНС да има пръст в обскурната промоция и вялото разпространение на филма, ако е припознал

своя лидер на екрана? Така или иначе, фактите са, че „Бай Ганьо“ не е представлявал интерес за печата в годините на своето производство и разпространение. Филмът обаче е част от историята на българското кино и като такъв е обект на интерес за историци и архивисти, които имат възможността да припомнят на поколенията за неговото съществуване като културен артефакт.

Текстът е част от научно-изследователския проект „КИНОКУЛТУРА, ИЗКУСТВА И НАЦИОНАЛНИ ОБРАЗИ В БЪЛГАРИЯ (1920 – 1940)“, подкрепен от Фонд „Научни изследвания“.

Бележки по линия:

[1] Гендов, В. Трънливият път на българския филм. 1910 – 1940 Мемоари. Българска национална филмотека, Фабер, Велико Търново, 2016, с. 156.

[2] Кърджилков, П., „Киноживотът у нас преди 100 години (III част), филмово снимане“, сп. КИНО, декември 2022, <https://spisaniekino.com/archive-kino/spisaniekino-dekemvri-2022/%D0%BA%D0%B8%D0%BD%D0%BE%D0%B6%D0%B8%D0%B2%D0%BE%D1%82%D1%8A%D1%82-%D1%83-%D0%BD%D0%B0%D1%81-%D0%BF%D1%80%D0%B5%D0%B4%D0%B8-100-%D0%B3%D0%BE%D0%B4%D0%B8%D0%BD%D0%B8-iii-%D1%87%D0%B0%D1%81%D1%82-%D1%84%D0%B8%D0%BB%D0%BC%D0%BE%D0%B2%D0%BE-%D1%81%D0%BD%D0%B8%D0%BC%D0%B0%D0%BD%D0%B5.html>.

[3] Пак там.

[4] Гендов, В. Трънливият път на българския филм. 1910 – 1940 Мемоари. Българска национална филмотека, Фабер, Велико Търново, 2016, с. 157.

[5] Гендов, В. Трънливият път на българския филм. 1910 – 1940 Мемоари. Българска национална филмотека, Фабер, Велико Търново, 2016, с. 156.

[6] Съобщение в сп. „Кинопрезлед“, год. III, № 1, 1923.

[7] Спасов, Р. Периодични печатни издания за кино в България (1913 – 1944). Хронология и типология. София, с. 48.

[8] Сп. „Маскарад“, № 2, 24.11.1922, с. 4.

[9] Пак там, с. 112–124.

[10] Red Ace, „Българско национално филмово производство“, сп. „Кино-Изкуство“, 01.03.1926, № 1, с. 1.

- [11] Рубрика „Вие питате — ние отговаряме“, сп. „Екран“, № 4, 1936, с. 2.
- [12] Спасов, Р. Периодични печатни издания за кино в България (1913 — 1944). Хронология и типология. София, с. 161–163.
- [13] В. „Зора“, № 972, 26.08.1922, с. 2.
- [14] В. „Нова Комедия“, № 41, 15.09.1922, с. 2.
- [15] С. Я., „Кинематографът у нас“, в. „Развигор“, № 85, 30.09.1922, с. 2.
- [16] Пак там.
- [17] Рубрика „Театър и кино“, в. „Борба“, № 524, 05.12.1922, с. 1.
- [18] Кърджилков, П., „Киноживотът у нас преди 100 години (III част), филмово снимане“, сп. КИНО, декември 2022, <https://spisaniekino.com/archive-kino/spisaniekino-dekemvri-2022/%D0%BA%D0%B8%D0%BD%D0%BE%D0%B6%D0%B8%D0%B2%D0%BE%D1%82%D1%8A%D1%82-%D1%83-%D0%BD%D0%B0%D1%81-%D0%BF%D1%80%D0%B5%D0%B4%D0%B8-100-%D0%B3%D0%BE%D0%B4%D0%B8%D0%BD%D0%B8-iii-%D1%87%D0%B0%D1%81%D1%82-%D1%84%D0%B8%D0%BB%D0%BC%D0%BE%D0%B2%D0%BE-%D1%81%D0%BD%D0%B8%D0%BC%D0%B0%D0%BD%D0%B5.html>.
- [19] Анонимен обобщителен материал „Как се създават филмите“, сп. „Нива“, № 2, 11.01.1929, с. 4.
- [20] Д. Г. Д., „Към историята на българския филм“, в. „Свободна реч“, г. VI, № 1693, 30.10.1929, с. 5.
- [21] Български периодичен печат 1844 — 1944. Анотиран библиографски указател. Том I (А — М). Наука и изкуство, София, 1962, с. 140.
- [22] Хумор около филма „Бунтът на робите“, сп. „Българско кино“, г. I, № 1, 10.1933, с. 4.
- [23] Гендов, С., „Българският кинотеатър и филм — от платнената барака „Гранд биоскоп“ до днешните театрални сгради. Раждането на първия български филм“, в. „Народен театър“, № 126 и 127, 29.07.1943, стр. 1–4.
- [24] Кърджилков, П. Загадките и времената на „Българан е галант“. АИ „Проф. Марин Дринов“, София, 2017, с. 63–67.
- [25] Пак там.
- [26] Кърджилков, П. Загадките и времената на „Българан е галант“. АИ „Проф. Марин Дринов“, София, 2017, с. 63–67.





КУЛТУРЕН АФИШ: ФЕВРУАРИ 2023

АНАСТАС ПУНЕВ

Като по чудо Филмовата академия на САЩ подбра достойни кандидатури за тазгодишните Оскари и шансът за грешка сред лауреатите е минимален. Това, освен всичко друго, ще осигури по-широко разпространение на номинираните и дава шанс на филми като „Баншите от Инишерин“ да бъдат гледани на голям екран. На него приказните ирландски полета изглеждат още по-нереални, което е важно за цялото внушение, тъй като движението по периферията на (не)реалното е традиционното оръжие на Мартин Макдона.

По подобие на онези късносептемврийски дни, редуващи финалните лъчи на лятното слънце с предупреждението за идващия дъжд, „Баншите“ е коварно тих и спокоен филм и затова меланхолията накрая удря още по-силно. Но това далече не е единственото му противоречие. Макдона предлага една крайно семпла история — двама приятели (Колин Фарел и Брендън Глийсън) спират да са приятели, защото единият от тях решава, че другият е твърде скучен и няма нужда от неговото приятелство, но тази прекалено очевидна предпоставка поема по всевъзможни пътища на интерпретация. От една страна, двамата са плътни и интересни персонажи и самият факт, че не могат да се разберат, без да има

истински конфликт между тях, е достатъчно абсурдно интригуващ; от друга страна обаче, Колм и Падрик могат да бъдат разтълкувани както в историческия ключ на Ирландската гражданска война (действието се развива точно преди сто години), така и в още по-философското русло на вечния въпрос за смисъла. И цялата тази дълбочина не влече никаква тежест, а се носи леко сред съзерцателната кинематография.



БАНШИТЕ ОТ ИНИШЕРИН (2022, РЕЖИСЬОР МАРТИН МАКДОНА)

Един от явните въпроси на филма е дали светът от 1923 г. е толкова различен от 2023 г. Отговорът е двусмислен. Различно е, доколкото темпото на живота е осезаемо по-бавно и разговорите за безполезна детайли от ежедневието са били свещени, а и достойнството е имало друга стойност и е можело да завлече едно неразбирателство до трагичните хоризонти на „Баншите“. И същевременно не – избиването за глупости е напълно познато и тук съдбата на Колм и Падрик поразително напомня провала на ирландците, който се преповтаря през цялата им история – в разприте си единият унищожава онова, което му помага да прави най-любимото (свиренето), а другият се остава на разочарованието, вместо да започне отначало живота си.

За познавачите на Макдона филмът е не само още една драматургична перла (включително заради ясното съзнание кога да спре и да остави щурите сценарни хрумвания на заден план), но и поредно потвърждение, че никой друг, освен може би братя Коен, не умее да варира крайната сатира

с толкова телесно насилие без грам сензационност. Отрязаните пръсти на Колм са една от най-ужасните картини тъкмо защото в тях има не просто кървава изненада за зрителя, но и защото горчивото търсене на мотив неминуемо ще доведе до самота и незначителност сред вселенския хаос. Не по-малко любопитно е да се мисли за този акт на кастрация като за вечната дилема на артиста. Както споделя самият режисьор, ако премахнеш единственото, с което правиш изкуство, това изкуство ли ще бъде?

Какви всъщност са Колм и Падрик за Мартин Макдона, а така и за нас? Объркани същества, които интуитивно напипват бездните наоколо, но въпреки това тичат право към тях. В „Баншите от Инишерин“ има други положителни герои и това са животните. Неслучайно смъртта на магарето на Падрик задвижва цялата грама във филма и е ключът към неговия финал. В крайна сметка възприемането на емпатичния, но все пак незаинтересован поглед на животното, е рецептата за щастие според филма.



СМИРЕН (2022, РЕЖИСЬОР СВЕТОСЛАВ ДРАГАНОВ)

Обратно в българския киноживот, през февруари премиера ще има и „Смирен“ на Светослав Драганов. Забележителният опит на Драганов в документалното кино е отправна точка за преценка на изгралния му дебют, тъй като моментално се забелязва сдържаната („смирена“)

употреба на всякакви изразни средства. И това може да изглежда натрапчиво, само ако не се свърже с цялостната морална позиция на филма, който се колебае около въпроса за автентичността и манипулацията.

Манипулацията, според признанията на режисьора, започва още със зараждането на идеята за „Смирен“, когато той записва монолог за себе си и ролята си на документален режисьор и това става опора за бъдещия филм. Дали този монолог е бил толкова искрен, след като е бил заснет, или в него подсъзнателно се е реело желанието да фикционализираш собствения си живот? Тъкмо този тревожен въпрос си поставя алтер егото на Драганов — документалният режисьор Васил, изигран от Христо Петков, който е представен като „някакъв човек“ в опит да се възпре порива за несмирена суета.

Румънската школа категорично е оказала влияние върху стила на филма, и то не само заради продуцентската роля на Калин Петер Нетцер или заради вечното съмнение кое изобщо е истина и до каква степен е етично да посветиш един изграден филм на личните си пристрастия. Още по-„румънски“ е контрастът между тази амбициозна задача и неамбициозната като фабула история, но най-вече — опитът да се увеличи до крайност фокуса. Това е постигнато, като не само събитията от филма са клаустрофобично фиксирани в няколко дни, внушаващи привидна решителност на един случаен отрязък от ежедневието, но и защото очакването е в тези дни да видим всичко, което ни трябва за главния герой, без да имаме никаква друга информация за него.

В този избран подход изглежда, че всичко има значение и всяка фраза отеква като библейска истина, като в магически реализъм, без това да е било търсен ефект. Така в своето отшелничество „Смирен“ всъщност намира необичайни истини, най-ценната от които е, че всеки е самотен по различен начин. А самотата на Васил няма как накрая да не напомни онази фамозна сцена от „Кинолюбител“ на Кешловски, когато камерата, насочена към зрителя, разкрива в много по-голяма степен вътрешния свят на обладания от киното и накрая изгубил се в него.

Преди официалната му премиера „Смирен“ ще бъде показан и на специална прожекция във Френския институт, която е част от „картбланша“,

предоставен на Камен Калев за избор на няколко прожекции на френски и български филми както от по-скоро, така и от преди повече от 20 години. Тази любопитна инициатива дава не само добър поглед към вкуса на Калев, видим и в неговите собствени филми, но и още един повод за припомняне на филми като „Добра работа“ на Клер Дени, както и още една лента, отразяваща по доста по-ефирен от „Смирен“ начин напрежението между игрално и документално кино — „3/4“ на Илиян Метев.

„Баншите от Инишерин“ може да бъде гледан по кината от 3 февруари.

„Смирен“ може да бъде гледан по кината от 10 февруари, както и на 3 февруари във Френския институт.





ГАЛЕРИЯ: СТРАХ

ПРЕДСТАВЯМЕ ВИ РАБОТНИ МОМЕНТИ ОТ СНИМАЧНИЯ ПРОЦЕС НА ФИЛМА СТРАХ С РЕЖИСЬОР ИВАЙЛО ХРИСТОВ.













СЦЕНАРНИ ЕСКИЗИ: СТРАХ

В рубриката „Сценарни ескизи“ публикуваме сценария на филма „Страх“ от 2015 г.

За да прочетете целия сценарий, кликнете върху заглавната страница. ↓



списание
КИНО

излиза от 1946 г. без прекъсване