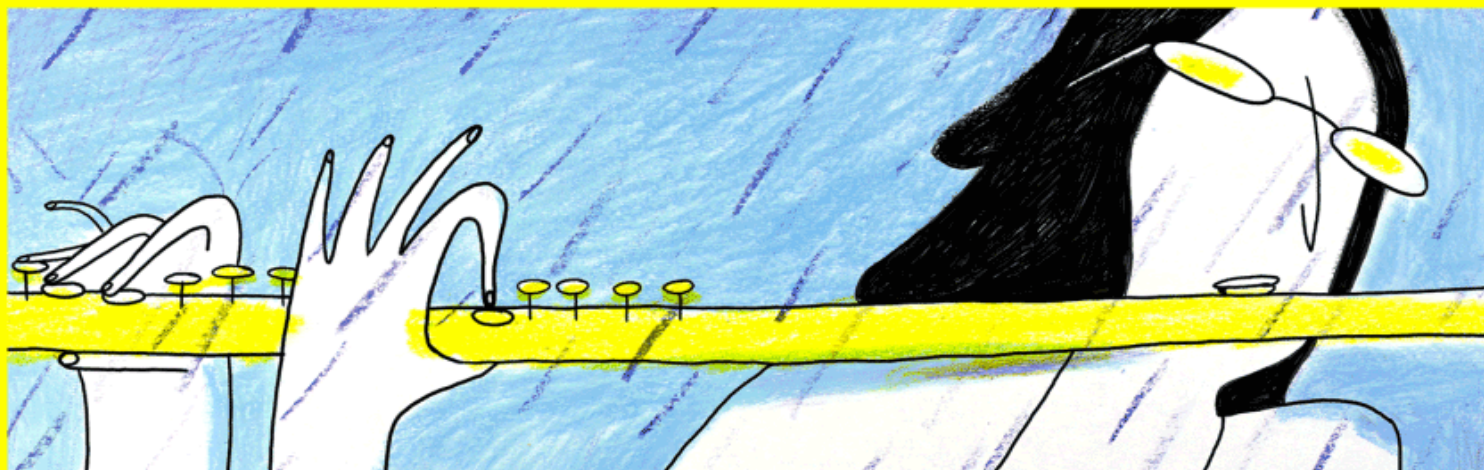


списание **КИНО**

излиза от 1946 г. без прекъсване

04/2023



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 / АПРИЛ 2023

СЪДЪРЖАНИЕ:

КИНО ОТ КРАЯ НА ВРЕМЕНАТА: „ИМЕНИЕТО“ /ВТОРА ЧАСТ/ – КРИСТИНА СТОЯНОВА / 6 стр.

27. СОФИЯ ФИЛМ ФЕСТ – РОСЕН СПАСОВ, НАДЕЖДА Г. ТОДОРОВА / 32 стр.

ФОЛКЕР ШЛЪОНДОРФ: КИНОТО Е ОТЧАСТИ ИЗКУСТВО, ОТЧАСТИ РАЗВЛЕЧЕНИЕ, ОТЧАСТИ ИДЕАЛИЗЪМ И ОТЧАСТИ БИЗНЕС – СТЕФАН ПРОХОРОВ / 41 стр.

ДОКУМЕНТАЛЕН ФЕСТИВАЛ СОЛУН 2023: ЗА ЕТИКАТА – МАРИАНА ХРИСТОВА / 49 стр.

ЗА МОРАЛА – КАТЕРИНА ЛАМБРИНОВА / 58 стр.

ОТ КАВАКЛИ ДО ПРЕВАЛА ИЛИ КОЙ Е МИХАИЛ МЕЛТЕВ? – ПЕТЪР КЪРДЖИЛОВ / 72 стр.

НЕИЗВЕСТНИТЕ КИНЕМАТОГРАФИСТИ КУТИНЧЕВИ И ИЗТОКА /ПЪРВА ЧАСТ/ – АНДРОНИКА МАРТОНОВА / 91 стр.

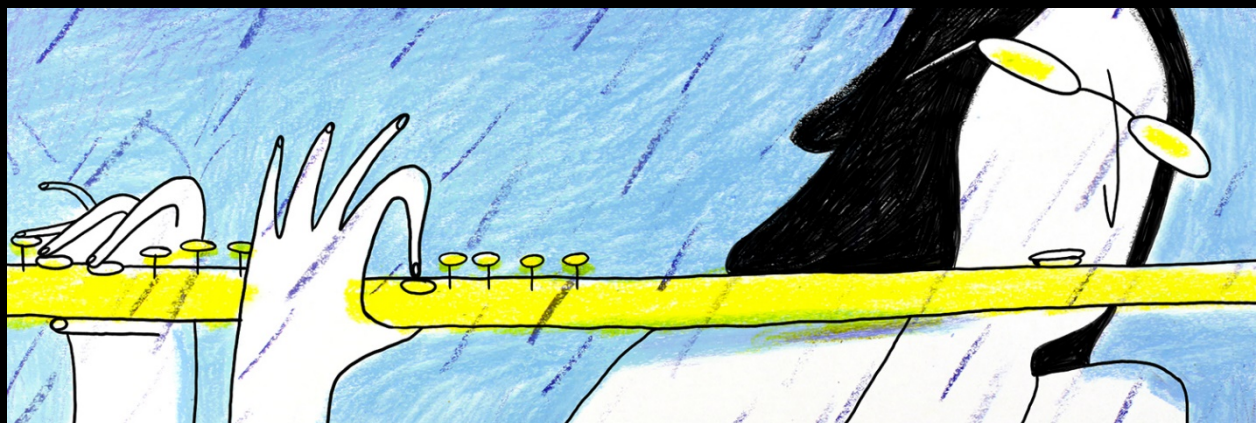
ОТНОШЕНИЕТО КЪМ КАМЕРАТА ТИ ИДВА ОТВЪТРЕ – ЗА ОПЕРАТОРА РАУЛ КОТАР И ФИЛМА „ДО ПОСЛЕДЕН ДЪХ“ – КИРИЛ ПРОДАНОВ / 116 стр.

ИСТОРИЯ НА 2D И 3D ИГРИТЕ /ВТОРА ЧАСТ/ – ИВАЙЛО СЕФЕРОВ / 133 стр.

КУЛТУРЕН АФИШ: АПРИЛ 2023 – АНАСТАС ПУНЕВ / 139 стр.

ГАЛЕРИЯ: УРОЦИ ПО НЕМСКИ / 144 стр.

СЦЕНАРНИ ЕСКИЗИ: УРОЦИ ПО НЕМСКИ / 146 стр.



© ИВА ТОКМАКЧИЕВА

ОТ ГЛАВНИЯ РЕДАКТОР

95-^{томо} издание на Наградите на американската филмова академия Оскар разбуди духовете, заради удостоения със седем Оскара филм „Всичко, навсякъде, наведнъж“ на режисьорите Даниел Куан и Даниел Шайнерт. Това е творба, която според мен трасира различна насока във визуалната и структурна естетика на киното. Докато наративът остава в лоно на традиционното, в случая героинята е жена, която търси себе си и собственото си място в сложния и угнетителен съвременен свят, за да разбере, че онова, към което се стреми, онова, за което си струва да живее, са най-близките ѝ хора такива, каквито са, с качества и недостатъците им, и във възможността за постигане на хармония в живота такъв, какъвто ѝ е отреден. Обикновена, човешка грама, но визуално разказана по фантастичен начин. В тази трагикомична, сюрреалистична, приключенска история умело и предизвикателно са вплетени балет, куклен театър, пантомима, анимация, както и всякакви елементи от богатството на филмовата изразност, постигнато за повече от 100 години в киното. Като към този твърде богат изобразителен коктейл се прибавят детайли от спецификата на телевизията и видеоигрите, може да се добие представа за усложнената, но атрактивна визия на филма, която някои радушно приемат, а други категорично отхвърлят. Кой знае, може това да е бъдещето на филмовата изразност? Все пак киното е започнало като панаирджийско зрелище и атракцион за развлечение.

Не така стои въпросът с документалното кино и това красноречиво бе показано в програмата от документални филми – международен конкурс и български премиери – на 27-^{мо} издание на София Филм Фест, който се утвърди като събитие с международен авторитет и популярност и който продължава и през април. Ще открия само някои от българските заглавия, които са показателни за високото ниво – като позицията, ангажираност, послание и художествена защита – на нашите филми. „Една провинциална болница“ – реж. Илиян Метев, Иван Чертов, Златина Тенева; „Моят чичо Любен“ – реж. Никола Бошнаков, Георги Стоев – Джеки; „Ваклуш“ – реж. Николай Василев; „Герой на нашето време“ – реж. Светла Цоцоркова, Светослав Овчаров; „Превал“ – реж. Михаил Мелтев; „Оловният войник“ – реж. Костадин Бонев.

Но признавам, че от всичко видяно продължавам да мисля за филма на Фолкер Шльондорф „Повелителят на горите“. Изключително важен, бих го нарекла, глобален филм. В рамката на портрет на Тони Ринаудо – австралийски агроном, който десетки години е живял в различни страни в Африка, занимавайки се със залесяване на пустинни области и най-вече с възстановяване на „подземната гора“. Неговият революционен метод е да активира все още живите корени на унищожени на повърхността дървета и да ги възроди за нов живот, за което е удостоен с алтернативна Нобелова награда. Наред с тази вдъхновяваща история във фокуса на Шльондорф, без патетика и гудактика, са и темите за правата на жените, за миграцията, за образоването на хората от този регион. Местните наричат Ринаудо – учител, и той наистина е такъв за поколения африканци, защото ги призовава да устояват правата си, бори се за образованието на жени и деца, учи хората не само как да залесяват, но и какви подходящи за климата култури да отглеждат, за да се преборят с глада и мизерията. Най-жестокият бич за този континент.

В Найроби, Кения, е най-голямото гето – Кибера, показано покъртително и разтърсващо във филма на Зорница София „Майка“. Репликата във филма на Шльондорф, че Африка би могла да изхранва цялата планета, звучи като утопия, но може да бъде реалност, стига икономическите магнати и политически олигарси да не мислят само за експлоатация и печалби, да не финансират войнстващи банди и марионетни правителства, а да вложат средства за защита на климата, за преодоляване на глада, за човешко

съществуване на хората. За опазване на Планетата! Така филмът без натрапливост се превръща в глобално послание за бъдещето на човечеството и става значим и извън конкретната история.

В този брой предлагаме интервюто на Стефан Прохоров с големия режисьор Фолкер Шльондорф: „Киното е отчасти изкуство, отчасти развлечение, отчасти идеализъм и отчасти бизнес“. Акценти към конкурсната програма на София Филм Фест са публикациите: „Червените обувки“. Минималистичната история от Мексико – големият победител“ на Росен Спасов и „По осевата линия на живота – „Скитница“ на Надежда Г. Тодорова.

За смисъла на съществуването е втората част от студията на Кристина Стоянова: „Кино от края на времената: „Имението“. По проекта за документално кино Петър Кърджиров представя режисьора Михаил Мелтев и неговото творчество, а в рубриката „Нашата история“ Андриана Мартонова ни среща с „Неизвестните кинематографисти Кутинчеви и Истока“.

Фестивалът за документално кино в Солун анализира Мариана Христова в статията си „Документален фестивал солун 2023: за етиката“, а в „За морала“ Катерина Ламбринова разговаря с журналиста Веселин Диманов, автор на филма за Кристиан Таков.

В Сценарни ескизи публикуваме „Уроци по немски“ на Павел Веснаков.

Важно е също да отбележа, че от началото на май във връзка с наградите на фестивала „Васил Гендов“ в Дома на киното ще бъдат показани български игрални, документални и анимационни филми от последната година при вход свободен. Следете програмата!

Людмила Дякова





КИНО ОТ КРАЯ НА ВРЕМЕНАТА: „ИМЕНИЕТО“ /ВТОРА ЧАСТ/

КРИСТИНА СТОЯНОВА

**ПУЮ И НЕГОВИЯТ ИНТЕРМЕДИЕН КАТЕХОН: ХОРЕОГРАФИЯ
ОТ ПРЕДМЕТИ, ХОРА, И ЗВУЦИ**

ИЩВАН

Преди да преминем към *Втория разговор за Прогреса* или третата част на филма, важно е да подчертаем вниманието, което Пую отделя на синтеза между физическия свят на героите и екзистенциалната метафизика на диалога. Синтез, който Агнеш Петьо стегнато формулира в своя анализ на „Сиераневада“¹¹ като „жестуалност на предметите“, която доминира над изображението, и едновременно с това „сочи към хората, които са ги поставили там“ (2020, 420)



ПРОФ. АГНЕС ПЕТЬО

В „Имението“, тази „жестуалност“ на красиви предмети – стилни мебели, стени от книги с кожени подвързии, старинни картини, скулптури, богато украсени свещници, изящен кристал и порцелан, скъпи грехи, елегантно поднесени ястия и т.н., определено служи – заедно със звука, вътрешнокадров или добавен – като неизречен аргумент за или против основните тези на „разговорите“. Или по-точно, тезата, за „Христолюбие“ на Държавата като ограничител-*катехон* срещу хаоса, отстоявана от Ингрида в *Първия разговор*, или Цивилизацията и Прогреса като *катехон* срещу беззаконието, които Едуар тепърва енергично ще защитава.



ИМЕНИЕТО (2020, РЕЖИСЬОР КРИСТИ ПУЮ)

Безспорно, необикновено изразителната „жестуалност“ на предметите в „Имението“ способства за определяне на временно-пространствените координати на филма (Трансилвания, края на 1890-те години, по Колега), но също така и създава особен ментален комфорт, който неусетно транспонира съвременния зрител в идейния свят на Соловйов. Този трансцендентен момент е подсилен от чувството, че филмът „ангажира не толкова с фабула, колкото потапя в свят“, където „чувствената вселена от гласове“ и „пищната хореография на жестикулиращи тела [...] отхвърлят класическата драматургия“ в името на „вибриращото напрежение, породено от безкрайните влизания и излизания от една стая в друга“, в „квазиреално време“, което силно напомня на „театрална импровизация, свързана с конкретно място“ (Петьо 2020, 420).

И все пак, докато интелектуалната, емоционална и физическа суматоха в „Сиераневада“ обхваща всички персонажи и по този начин символично пресъздава егалитаризма на румънското посткомунистическо общество, в „Имението“ хореографията на героите се определя от мястото им в социалната йерархия. Така например, спокойното придвижване на петимата събеседници от едно просторно пространство в друго, плавно и естествено преминава във формален обяд, следобеден чай, вечеря, или

отдих около рояла. Тази самоуверена и нарочна бавност все по-натрапчиво контрастира с нарастващата забързаност в движенията на прислугата, действащи на заден и среден план под острия поглед на Ищван-Главния иконом.



ИМЕНИЕТО (2020, РЕЖИСЬОР КРИСТИ ПУЮ)

Неслучайно втората част, „Ищван“, носи неговото име – тоест името на герой, несъществуващ в Соловьевия оригинал – стратегически предхожда *Втория разговор за Прогреса*, и е решаваща за полифонията от идеи. И макар Ищван да произнесе едва няколко думи (тъй като раздава своите красноречиви заповеди предимно жестикулирайки, и дори зашлевява един от подчинените си заради неприятния вкус на водата за чай), неговото вездесъщо присъствие, както и това на многобройната прислуга, вдъхват вяра в крехкия *катехон* на империята (в случая Австро-Унгарската), която гарантира всичкото това великолепие. Защото и Ищван, и подчинените му държат „на място“, красивите предмети, чиято „жестуалност“ материализира чувството за хармония и постоянство.

С разгръщането на фабулата, филмът ни прави все по-възприемчиви към майсторския паралелен монтаж на разнородни задкадрови звуци в комбинация с музикални произведения, придавайки му особена чувственост. Панорамният първи кадър покорява слуха ни с приглушения звън на църковни камбани някъде отвъд покритата със скреж гора и ласкав глас, призоваващ заиграло се дете да се прибира. Звънците на преминаващо стадо овце се сливат тонално с православния християнския псалм „Тебе поем“ от Стеван Мокраняц, и едва тогава възприемаме визуално имението с бели колони в подножието на заснежени планини като част от една несъществуваща, но винаги жаждана хармония. Благодарение на този прекрасен встъпителен епизод, полифоничната самостоятелност както на фоновия звук и музика, така и на мизансцена, постепенно се налагат като ясно различни гласове в *хетероглосията* от смисли и значения във филма.



SOREN NAINER © MANDRAGORA 2020

КРИСТИ ПУЮ ПО ВРЕМЕ НА СНИМКИТЕ НА ИМЕНИЕТО, 2020

Така например, в етатистко-милитаристичния *Първи разговор*, дълбокият и напорист глас на Ингрида успява да доминира разнообразните звуци и шумове, издаващи невидимия, но кипящ живот на имението. Безобидни и спорадични — тръшкане на врати в другия край на къщата, полугласни разговори между прислугата, група коледаи пред вратата, дошли да поздравят обитателите с настъпващия празник — отначало тези звуци се сливат с общата атмосфера на хармония и комфорт. Но някои от тях заживяват свой собствен живот — кухненските прибори грънчат все по-силно; в суматохата около стария Полковник се прокрагват истерични нотки, засилени от внезапното пристигане на лекар; бавачка извежда с ненужна прибързаност втурналото се между гостите дете — привнасяйки тревожно-предупредителни нотки към интелектуалния уют на разговорите. Нарастващото чувство за заплахата и несигурност достига своя апогей, както ще се види, във *Втория разговор за Прогреса*, тоест, в третата част на филма, „Едуар“.

КАТЕХОНЪТ НА ЦИВИЛИЗАЦИЯТА: ЕДУАР

Соловьевия Политик оживява на екрана като Едуар — самоуверен мъж с крехко телосложение, дипломат, либертин, почитател на всичко западно и, според собственото си самоиронично признание, комарджия. Но независимо от доброто си възпитание, безспорна интелигентност и вродена учтивост, Едуар — както впрочем и тезата, която защитава — не са приемани много насериозно от другите събеседници. И така, според Едуар, нито Държавата, нито Империята, да не говорим за Бог или Армията, са способни да осигурят траен мир и благополучие, което е по силите единствено и само на буржоазната Цивилизация, тази истинска крепост на Прогреса и Културата. А хубавия живот, който тази Цивилизация безсъмнено ще осигури, ще направи хората по-добри, по-умни, и по-възприемчиви към възвишени идеи, към изкуството и философията. И към религията, разбира се, ако имат нужда от нея, не непременно.

Ето защо всички европейски страни, заедно с Русия, трябва да се обединят в похода към Цивилизацията под знамената на Прогреса – за предпочитане по мирен път, но най-вероятно не без стълкновения – и да се опълчат срещу „варварски“ цивилизации като Османската или Китайската, които Едуар определя като най-сериозна заплаха. За постигането на тази цел обаче трябва да се установи паневропейски съюз, нещо като Съединени европейски щати, част от който да е и Русия.



ЕДУАР – КАДЪР ОТ ФИЛМА ИМЕНИЕТО (2020, РЕЖИСЬОР КРИСТИ ПУЮ)

Любопитно е становището на Едуар по въпроса за войната – според него, всяка вътрешноевропейска война е „безумна и братоубийствена“ – но „антивоенната“ е необходима. Това естествено не е войната в името на Бога и Империята, която защитава Ингрида, а Справедлива война, която ще се води в името на Европейската цивилизация. Защото, както компетентно заявява той, „първо е имало само гръцки европейци... после са се появили всички останали ... А още по-късно са дошли и американските европейци, сега пък идва ред на турските европейци, на персийските, индийските, японските и дори на китайските европейци.“ Защото според Едуар, „европеец е идея със строго определено съдържание, която постоянно се разраства“.^[21]

Едуар явно принадлежи към онези злополучни хедонисти и опортюнисти, чийто идеалистичен мироглед тепърва ще премине през пожара на две световни войни, а останките от илюзиите им за един по-добър и справедлив световен ред, гарантиран от демократична държава, ще бъдат подложени на допълнително жестоки изпитания – първо от болшевиките, после от фашистите и комунистите, и накрая от поддръжниците на биополитиката. Докато не потънат безвъзвратно под вездесъщото консуматорско сметище. За разлика от взривоопасните дискусии в първата, четвъртата и петата част на филма (съответно „Ингрида“, „Олга“ и „Николай“), тази – както и предполага темата за Прогреса и Цивилизацията – протича кротко и дискутиращите лесно се примиряват с разногласията си. Кое то не е особено трудно в отсъствието на Олга и в предимно неангажираното присъствие на Николай и Ингрида, чиито коментари по повод честите пътувания на Едуар до Монте Карло издават пълно безразличие към мирогледа му. Маглен е единственият му, макар и ироничен събеседник. Знаменателна е остроумната ѝ реплика, че ако темата на предишния разговор е била Бог и Войната, то сега тя е Културата и Мирът, като под култура явно се разбира добри обноси и хубава храна.

Междувременно хаосът, който постепенно нараства в извън кадровото пространство и по периферията му, стига до пароксизъм в момента, в който Едуар разпалено пледира в името на цивилизационните достижения, които една паневропейска култура и демокрация неизбежно ще осигурят. Така *Вторият разговор* остава недовършен, удавен в задкадрова какофония от грубо блъскан на пиано разтайм, придружен от пиянски смях и високо фалшиво пеене, които принуждават Едуар да повтаря пасажи от своята тирада. Опитите на събеседниците да се отнесат с чувство за хумор към произходящото – Маглен сардонично отбелязва, че ситуацията все повече ѝ напомня „комична оперета“ – както и опитите на Николай да призове Ищван като пазител на домашния ред, са осуетени от безконтролна суматоха, разразила се точно в края на втория час екранно време. Готвачката, последвана от други слуги, нахлува в трапезарията с писък „Зочка, Зоя!“ Чуват се изстрели, звуци от счупени стъклени предмети, Едуар и Николай се хвърлят на пода, стаята се изпълва с дим, екранът потъмнява... И когато светва отново с

ведър панорамен кадър на гостите, които, до един невредими, спокойно се разхождат из зрания зимен парк пред имението, така и не става ясно дали станалото е предизвикано от социален катаклизъм (бунт, революция), от домашен инцидент, или от природно бедствие. Хаосът очевидно е обуздан и стабилността възстановена най-вероятно от все още силния етатистки *катехон*. Или просто интермедийният *катехон* на Пую го е изолирал извън екрана, опазвайки героите си в илюзорната безопасност на вътрешно-кадровото пространство.



КРИСТИ ПУЮ ПО ВРЕМЕ НА СНИМКИ НА ФИЛМА СИ ИМЕНИЕТО, 2020

КАТЕХОНЪТ НА БИОПОЛИТИКАТА: ПОЛКОВНИКА

Както бе споменато, случилото се би могло да се обясни като класово мотивиран катаклизъм, правейки „Имението“ съпоставим с „Правилата на играта“ (*La règle du jeu*, 1939) на Жан Реноар, или осъвременената му версия „Госфорд Парк“ (*Gosford Park*, Робърт Олтман, 2001). Би могло, ако Пую не бе запазил идеята, интелектуална и духовна автономност на

оригинала, и не бе строго разделил петимата събеседници от действащите лица, които е добавил (Ищван, Полковника, прислужката, и прочее). По този начин, благодарение на мощния си авторски инстинкт, Пую е създал остроумен модел на предреволюционна Русия, която се взривява в самоубийствения социален пожар на большевишката революция в момента, когато елитите и народа – държани толкова дълго разделени – се събират под егидата на Временното правителство (март – октомври 1917 г.).

С други думи, Пую доказва, че разполагането на социалните напрежения по периферията на *Разговорите* е далеч по-ефективно, отколкото поставянето им в центъра на филмовия разказ, както постъпват Реноар и Олтман. Така, от една страна, нарастването на социалните напрежения в „Имението“ намира находчив кинематографичен израз в растящия задкадров (предимно звуков) хаос (тоест, какофония), който влиза в естетически дисонанс със *Разговорите*. А от друга страна, добавя ново идеологическо измерение към трите главни дискурса. Така например символичното изригване на *аномия*, което герайлира *Втория разговор*, може да се тълкува като демонстрация на опасната склонност към *енантиодромия*^[3] на западния Прогрес, както и на ненадеждността на Цивилизацията като *катехон*.

И все пак има един вид сриг, който нито Държавата, нито Цивилизацията или Религията биха могли да удържат, и който Пую решава да разгледа по-отблизо: сригът, предизвикан от Болестта и Старостта, въплътени от стария и болен Полковник, значимостта на чието екранно съществуване може да бъде разбрана най-добре в светлината на биополитическия *катехон* на Агамбен. Обобщавайки казаното в предишната част на статията, според Агамбен модерната демократична държава подменя стремежът към смислен живот и духовно спасение, с биополитически тревоги, предназначени да предотвратят триумфа на „естественото състояние“ (или най-лошото в човешката природа, включително болестите и смъртта), докарвайки поданиците си до „оголен живот“.



КАДЪР ОТ ФИЛМА ИМЕНИЕТО(2020, РЕЖИСЬОР КРИСТИ ПУЮ)

Макар и да не съществува в оригинала, Полковника е създаден от Пую в тон с пророческата проза на руския философ и в подкрепа на аргумента, лансиран от Николай в *Третия* и последен *разговор*. А именно, че Смъртта е най-голямото и неоправимо Зло! В контраст със вездесъщия и подвижен Ищван, Полковника е прикован на легло в покоите си на първия етаж от импозантното имение, но на противоположната страна от салоните, където петимата главни герои прекарват деня в разговори, разнообразявани от пиене на чай, вино, и формални трапези. Макар и периферно, Полковника – който се мярва за първи път в началото на филма, когато Генерала настоява да си вземе довиждане с него, преди да потегли на своята спешна мисия – е постоянно дестабилизиращо присъствие на драматично ниво. И напомня за себе си (редом с други подривни изблици на реален живот) чрез кратки звукови и визуални винетки, свидетелстващи за влошаване на здравословното му състояние. Пую обаче оставя умишлено неизяснен въпроса кой всъщност е Полковника и защо Николай и Олга са толкова загрижени за него.

В контекста на *Втория разговор*, чийто фокус е безграничният демократичен потенциал на Прогреса, образът на Полковника се явява мощен контрапункт, изнасящ на преден план биологичните ограничения на тази цивилизационна утопия. Иначе казано, въпреки високия си чин и

видимо богатство, Полковника вече е сведен до „оголен живот“, тъй като болезнената немощ и старостта са разрушили качеството на живота му, смятано от Едуар за крайната цел на европейската цивилизация. При все това, в самия край на деветнайсети век *катехонът* на (християнската) капиталистическа държава, за която пише Карл Шмит, все още предпазва заможните социални слоеве от набезите на „естественото състояние“ и „войната на всеки срещу всеки“.

Наред обаче със спорадичните прояви на беззаконие, наблюдавани на екрана досега, съществуват много по-осезаеми заплахи за цивилизационната утопия на Едуар, които Пую поставя в идеологическа и историческа перспектива, правейки ни свидетели на един показателен разговор между Полковника и Ищван. Решен виртуозно като звук, образ и вътрешнокадрово движение, разговорът е вкаран във филма, като че ли между другото, преди последния *Разговор за края на Историята*. Върху конкретните домашни шумове се наслаждат звуци от отварящи се и затварящи се врати в покоите на Полковника, но най-силно се налага неприятно детско пеене под също толкова гразнещ аматьорски акомпанимент на пиано. Въпросният разговор е показан през погледа на Николай, който – в официално вечерно облекло – бездейства пред покоите на Полковника в очакване на Маглен, за да я придружи до масата за вечеря. Разговорът е заснет в общ план, в дъното на кадъра, и на контражур, при което сновещите насам-натам болногледачи и камериерки допълнително блокират ползренитето, така че ставащото се възприема трудно както визуално, така и звуково (думите биха останали неразбираеми, ако не бяха субтитрите). Все пак става ясно, че Полковника, току-що изкъпан и завит в чисти чаршафи, пита Ищван какъв точно е смисълът на първите редове от „Интернационала“^[41] – „На крак, о, пари презрени, на крак, о, роби на труда“.



КРИСТИ ПУЮ ПО ВРЕМЕ НА СНИМКИ

Този забележителен разговор между влиятелен мъж, сведен до „оголен живот“, и неговия иконом, от когото той зависи изцяло, може да бъде тълкуван като „писмо в интермедийна бутилка“ (Петьо 2020, 399), предназначено да разкрие сериозните причини за неумолимото приближаване на *аномията* и беззаконието, ограничавани от различните *катехони*, включително и интермедийния. Разговорът между Полоковника и Ищван е Четвъртият – несъществуващ в Соловьевия оригинал, но се явява изключително важен контрапункт в екранизацията на неговите три. Разговорът разкрива нарастващото напрежение между застаряващия имперски елит и новопоявилата се млада социална прослойка, твърдо решена да преодолее класовите си ограничения, като първо стане незаменима, а после постепенно узурпира властта и богатата, които идват с нея. Тази прослойка е напълно равнодушна към живота на идеите, а още по-малко – към въпросите за Войната и Мира, Цивилизацията и Прогреса, да не говорим за Смъртта и Края на Историята. В разговора за „Интернационала“ няма нищо цивилизационно или прогресивно, тъй като (ако съдим по отношението на Ищван към неговите подчинени) той също ненавижда хората, „които искат да

работят по-малко, но да печелят повече“, както предполага Полковника в тълкуването си на „Интернационала“. Единствената разлика е, че Полковника принадлежи към по-изтънчения и добре образован вчерашен елит, а Ищван – към парвенютата, които ще оглавят най-кървавите социални революции на двайсети век: болшевишката и фашистката. И по този начин ще разчистят пътя за коварната биополитическа държава, възплъщение на Антихриста, която ще се преструва, че е *катехон*, за да предотврати разобличението си. Интелектуалците и интелигенцията – тоест, героите на Соловьев и Пую – са хванати в капана между тези две прослойки, а идеите им в повечето случаи са, ако преобърнем наопаки прочутия афоризъм на Мефистофел, „от тая сила част, що добро все желае, а зло създава“ (Гьоте [1808] 2005).^[9]

РЕЛИГИОЗНО-ФИЛОСОФСКИЯТ КАТЕХОН: НИКОЛАЙ И ОЛГА

Николай затваря вратата към покоите на Полковника и отвежда Маглен в трапезарията, където ще се състои последният, *Трети разговор*. Николай, като екранна версия на господин Z, е хубав мъж, с добри обноски, но също така е и интелектуално агресивен събеседник, който обича да играе адвокат на дявола – роля, подчертана от добре оформената му козья брадичка и модни мустаци. Тази своя противоречива, и често конфронтационна роля, той защитава с цитат от Евангелието: „Истината, както и Доброто, е меч, тя разделя“. Николай очевидно е и много богат – домакин на Разговорите, той най-вероятно е и собственик на имението Малмкрог, и поради това решително се отличава от своя литературен прототип – аватар в оригинала на руския философ, за който се знае, че е живял повече от скромно, и е гарявал на нуждаещите се дори грехите от гърба си.



НИКОЛАЙ – КАДЪР ОТ ФИЛМА ИМЕНИЕТО, (2020, РЕЖИСЬОР КРИСТИ ПУЮ)

Олга, от друга страна, е най-младата и най-идеалистично настроената събеседничка, което я прави любима мишена на Николай. Подмяната на безликия Княз на Соловьев с красивата Олга на Пую – нежна и с крехък вид, ала упорита в спора – е позволила на режисьора да обиграе философските и родствени напрежения между нея и Николай, формирайки ги като допълващи се същности, един вид „ин и ян“, както Пую твърди във видеointervютo си за кинофестивала „Берлинале“ (2020).^[6] Олга всъщност огласява Толстоистката етика и доктрина за живота в служба на Абсолютното добро, което я прави уязвима в контекста на Николаевия неортодоксален прочит на Евангелието. Вдъхновен от Мефистофелския дух, който стимулира човешката дейност чрез продуктивно противоречие (и осветява творчеството на най-напредничавите мислители от деветнайсети век като Гюте, Ницше и Достоевски), Николай гръзко оспорва християнската догма за Бога като висше добро – тоест *summit bonum*, или „съвкупност от цялата доброта“, където Злото е, според формулировката на свети Августин Блажени, *privatio boni*, тоест „липсата на Добро“ (цитат по Елиаде, 1962, 79).

И така, в центъра на религиозно-философския дискурс са две библейски притчи, разположени стратегически в началото и в края на филма. Премествайки първата притча от първоначалното ѝ място във *Втория разговор за Прогреса*, и поставяйки я в пролога, Пую задава иносказателния код на филма. След като се озоваваме в имението, независимо от ранния час – гостите още закусват – вниманието ни е привлечено от историята, която Николай разказва на Маглен. Оказва се, че това е притчата за двама древни отшелници, които по време на тридневното си пребиваване в Александрия нарушават обета си и се отдават на всякакъв вид съблазни и разврат. Според Николай най-интересното в притчата е коренно различното им отношение към случилото се. Макар и двамата да са вършили „каквито им падне престъпления, само един среща своята погибел – онзи, който пада духом“ (Соловьев [1899] 1990, 76). Другият, който никога не признава открито греховете си, е канонизиран като светец след дълъг и праведен живот. Следователно притчата, заключава Николай, постулира унието като „единствения смъртен грях“, защото „то поражда отчаяние, а отчаянието дори не е грях, то е смъртта на самия дух“ (Соловьев [1899] 1990, 71).

В контекста на Юнгианската аналитична психология, притчата говори за два вида отношение към „сянката“ – тоест, към тъмната, негативна страна на човешката психика^[7]. Докато първият отшелник се примирява с унието^[8] си чрез интеграция на „сянката“, и по този начин успява да продължи живота си като свят човек, другият не може да се справи с хаоса в себе си и го оставя да опустоши душата му. В този ред на мисли, Антихристът може да бъде тълкуван като въплъщение на тъмната страна на Бога – или Неговата „сянка“. С други думи, Антихристът уравнивается Христос като еманация на светлата страна на Бога и по този начин формира *coniunctio oppositorum*, или единство на противоположностите, което съответства на Юнгианското определение за психологична цялост.^[9]

Обсъждането на втората притча е в центъра на *Третия разговор*, който се води по време на формалната вечеря. Това е историята за ратаите-лозари, които – облагодетелствани от труда си – упорито отказват да дадат на собственика полагаемия му се дял от печалбата; малтретират пратениците му и дори убиват сина му, който собственикът е принуден да изпрати, за да се разбере със тях. В духа на предидущите разговори, обсъждането на историята за алчните ратаи продължава да релативизира проблема за Доброто и Злото, пренасочвайки го от незримия, вътрешен свят на психологическия хаос, към зримия външен свят на беззаконието.



КРИСТИ ПИЮ ДАВА УКАЗАНИЯ НА АКТЬОРИТЕ ПО ВРЕМЕ НА СНИМКИТЕ НА ИМЕНИЕТО, 2020

Спорът е предизвикан от Толстоистката интерпретация на притчата, лансирана от Олга. Според нея лозето символизира Градината на Бога, където Той, с присъщата си щедрост, е позволил на Своите „раби“ да се радват на плодовете от труда си. Ала вместо да се доволни, че обработват „земята на своя Господар“, ратаите си „въобразяват, че лозето е тяхна собственост“ и „започват да се наслаждават на живота“, унищожавайки онези, които „им напомнят за Него и за задълженията им“. Тъжният резултат, заключава Олга е, че „почти всички днес живеят

така“, игнорирайки факта, че и Градината, и собственият им живот принадлежат не на тях, а Нему, техния Господар и Създател.

Николай твърдо се противопоставя на това тълкуване и обвинява Олга в опит да лиши Евангелските ратаи от самостоятелност, подчертавайки, че изначалният текст на притчата не изповядва овчедушно подчинение, а по-скоро насърчава свободата на избора като израз на етична зрялост. И изтъква, че проблемът не е в „нечестивото“ желание на „ратаите“ да живеят като „набъбващи от удоволствия гъби“, според презрителния израз на Олга, а в етическото им невежество. Иначе казано, като пренебрегват пратениците на Господаря си и убиват сина Му, „ратаите“ са избрали умишлено да не „отдават Кесаревото Кесарю, а Божието Богу“ – тоест, решили са да пренебрегнат Закона, както светския, така и божествения, и по този начин са приели априори лошата си орисия. Още повече, че Николай не питае голямо уважение към Законотвореца – Господар и Собственик на лозето – и обявява в заключение, че докато „този Господар иска другите да вършат добро, но самият той не го върши; налага задължения, но не проявява любов; не показва лицето си, а живее в чужбина инкогнито, аз ще остана твърдо убеден, че той не е кой да е, а „богът на този век“, тоест Антихристът“.^[10]



КАДЪР ОТ ФИЛМА ИМЕНИЕТО (2020, РЕЖИСЬОР КРИСТИ ПУЮ)

Но Николай не спира дотук и подлага на сериозна критика и онези, които следват Закона като овце, а най-вече доктрината за Абсолютното добро. Намеквайки по този начин, че Толстой и Толстоизмът биха могли неволно да улеснят опасното *енантиогромично* обръщане на християнската духовност и етика в тяхната противоположност. Заключителните аргументи на Николай повтарят почти дословно съжденията на Соловьев за амбивалентната природа на съвременното зло и свободата на избора. Според Соловьев, докато свободата на избора осигурява единствената възможност злото да бъде изкоренено, тя би могла също така да улесни безконтролното му множение. Както отбелязва Чеслав Милош в своя предговор към английското издание на „Трите разговора“ от 1990 г., Соловьев никога не е приемал „метафизичната пропаст, зейнала под изпразненото от съдържание християнство, което оставя след себе си само социално, етическо послание“. Като обрисувва Антихриста като Великия (и подобен на Толстой) Добротворец, съчетаващ демонизъм с любов и доброта, Соловьев „се опитва да предупреди човечеството за последиците от една такава чисто хоризонтална религия, сведена до етика, и лишена от вертикално измерение“ (Милош 1990, 12).



ЧЕСЛАВ МИЛОШ

ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЕ: МАДЛЕН

Въпреки яркото си присъствие, Маглен определено се държи настрана от общата компания. Лишена от свой собствен концептуален глас, тя отлично успява да се впише в дебатите, поддържайки ги с остроумни и смислени забележки. Винаги стилно облечена в черно, и благонамерена към иначе непримиримите гледни точки на своите събеседници, Маглен таи в дъното на големите си тъмни очи сдържана ирония и прикрито отчуждение. В оригинала на Соловьев тя е Дамата – единствената жена сред петимата герои – и Маглен успява да пренесе на екрана онази традиционно успокояваща аура, за която през деветнайсети век се е смятало, че гарантира благоприличието в разгорещени, изцяло мъжки спорове. Чувството за фатална предопределеност, което, след като Николай напуска салона, за да донесе ръкописа за Антихриста, е подчертано от Шубертовия клавирен „Музикален момент“ в превъзходното изпълнение на Маглен. Музиката всъщност само засилва песимизма, обхванал гостите след края на *Третия разговор*. Проблемът, формулиран от Николай в заключение, не е нито в благочестието, нито в хедонистичната наглост на ратаите, а още по-малко в тяхното незачитане на Закона – божествен или светски. Проблемът е, че независимо от това как живеят и какво правят, те са обречени на смърт.

Кое то според него (и Соловьев!) „означава, че Смъртта е върховното Зло и поради това *очевидно* по-могъща от доброто“. Неизбежен в такъв случай е изводът, че „ако *очевидното* е единственото истинско нещо... то логичното заключение е, че светът е творение на зла сила“, и поради това е Царство на Смъртта, а не Царство Божие“ (Соловьев [1899] 1990, 149; Пую 2020).



ПО ВРЕМЕ НА СНИМКИТЕ НА ИМЕНИЕТО, 2020

Разсъжденията на Николай за Смъртта като най-убедителна проява на Злото, са близки до неотменното присъствие на смъртта във филмите на Пую. В смислово отношение, нейното осезателно – но никога видимо – присъствие улеснява драматизацията и символизацията на злото и неговата природа, без обаче да залага на емоционалния дивидент. С други думи, предизвиква у зрителя повече осмислено „състрадание“, и разсъждения по повод, отколкото първосигнален „страх“, ако цитираме Аристотел.^[11] Достатъчно е да споменем „Аврора“ (*Aurora*, 2010), и „Сиераневада“ (*Sieranevada*, 2016). И разбира се, „Смъртта на господин Лазареску“ (*Moartea domnului Lăzărescu*, 2005), който проследява последното пътуване на самотния

г-н Лазареску из адските лабиринти на пост-комунистическото здравеопазване в краткия отрязък между залез и изгрев слънце. Негов доброволен придружител става състрадателната парамедичка Миоара, носеща името на митологичната агница Миорита – гревен румънски символ на чистота и доброта. Без да щади време и усилия, Миоара гарява

обречения си пациент с най-ценното за него в последните му часове – търпение и симпатия – подкрепяйки несръчните му усилия да запази човешкото си достойнство, и поддържайки крехката му връзка с изплъзващия се вече свят. И като античен психопомп,^[12] го провожда до самите дveri на Отвъдното – до смъртното му ложе в предверието на операционната зала.

В този ред на мисли, сравнението между утешителното присъствие на Миоара и това на Маглен, се налага от само себе си. И в тези последни минути на филма ролята на Маглен като психопомп, готова да изпроводи приятелите си до водите на забвението, миещи бреговете на Лета,^[13] изглежда все по-правдоподобна. Изтощени емоционално и интелектуално след този дълъг ден, посветен на разговори и спорове, последният от които се оказва особено потискащ, и оставени сами на себе си, гостите потъват в униние. А както ни учи Соловьев по повод притчата за двамата отшелници, бидейки „единствения смъртен грях“, унинието неизбежно води до „смъртта на самия дух“. С присъщата си светскост, Едуард нарушава мъчанието с неочакваното признание, че постепенно губи „яснотата на зрението“ си. Ободрени от тази тривиална новина, останалите се съгласяват, че това е неизбежен резултат от обективния процес на стареене. Втрещена в мрака отвъд прозореца, Маглен обаче споделя, че от години усеща загубата на яснота и във въздуха, и в душата си, което поражда у нея „мрачно предчувствие“. Ингрида поема тази мистична тема, и докато приема рационалното обяснение на Едуард, че стареенето не щади дори и Земята, предлага друго тълкуване, свързано с усещането на Маглен. Според нея, „опашката на дявола разпръсква мъгла по Божия свят“, затъмнявайки зрението на хората и така улеснява пришествието на Антихриста. „Да, Ингрида, няма съмнение“, отвърща Маглен с енигматична усмивка, а думите ѝ заглъхват в божествените хармонии на псалма „Тебе поем“, придружаващ финалните надписи на филма...



КРИСТИ ПУЮ И НАЙ-МАЛКАТА МУ ДЪЩЕРЯ ЗОЯ, КОЯТО УЧАСТВА ВЪВ ФИЛМА ИМЕНИЕТО, 2020

Отпратки:

Бележка от автора: Всички материали от интернет източници са цитирани в бележките под линия, заедно със съответната информация.

Библията. 1982. Издание на Св. Синод на Българската Православна Църква.

Eliade, Mircea 1962. The Two and the One. London: Harvill Press.

Eliade, Mircea. 1972. Zalmoxis, the Vanishing God: Comparative Studies in the Religions and Folklore of Dacia and Eastern Europe, Chicago: University of Chicago Press.

Pethő, Ágnes. 2020. Cinema and Intermediality. The Passion for the In-Between (Second, Enlarged Edition). Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.

Новия Завет. 2013. Издание на Българско Библейско Дружество.

Prozorov, Sergei. 2012. The Katechon in the Age of Biopolitical Nihilism, Continental Philosophy Review, vol. 45, no. 4, 483–503.

Schmitt, Carl. 2003. *The Nomos of the Earth in the International Law of Jus Publicum Europaeum*, New York: Telos Press.

Solovyov, Vladimir. [1899] 1990. *War, Progress, and the End of History: Three Conversations, Including a Short Story of the Anti-Christ*. Lindisfarne Press.

Соловьов, Владимир [1899] 2014. *Три разговора за войната, прогреса и края на световната история заедно с кратка повест за Антихриста*. Издателство Захарий Стоянов, София

Stevens, Anthony (1990), *On Jung*, London: Penguin Books.

Stojanova, Christina. 2022. Cinema from the End of Time: Malmkrog by Cristi Puiu and Vladimir Solovyov, e публикувана в *Acta Univ. Sapientiae, Film and Media Studies*, 22 (2022) 39–59.

Stojanova, Christina. 2019a. Introduction, in *The New Romanian Cinema*, ed. Christina Stojanova, 1–23. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Stojanova, Christina. 2019b. Authenticity in New Romanian Cinema: Ethics and Aesthetics Are One. In *New Romanian Cinema*, ed. Christina Stojanova, 123–136. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Stojanova, Christina. 2016. Eticul, răul și urâtul și cei prinși la mijloc: Note despre trei filme românești din NCR la TIFF',
in *Film: Revistă trimestrială de cinema a Uniunii Cineaștilor din România*, 3: 13, pp. 37–41.

Stojanova, Christina. 2013, Ethics is the New Aesthetics, in *Close Up: Film and Media Studies*, 1:2, pp. 22–40.

Wittgenstein, Ludwig [1922] 2015. *Tractatus Logico-Philosophicus*. <http://people.umass.edu/klement/tlp/index.html>. Last accessed 08.08.2022.

Бележките под линия:

^[11] Филм на Пую от 2016.

^[12] Ако това определение звучи колониалистко и дори расистко, то осъвременяването му чрез подмяна на „европейска цивилизация“ с „глобална цивилизация“ не би го направило по-безобидно, подчертавайки за сетен път пророческата същност на Соловьовите *Три разговора*.

^[13] „Енантиогромия“ е термин на Хераклит, определян като „съществена характеристика на всички хомеостатични системи“. Според Юнг, който използва термина в аналитичната си психология, енантиогромията се отнася до „вродената компенсаторна тенденция на всички същности, изведени до крайност, да преминават в своята противоположност“ (Стивънс, 1990: 140).

^[14] „Интернационалът“ е химн на световното пролетарско движение, текст Йожен Потие, 1871.

^[15] Goethe, Johann Wolfgang Von, [1808] 2005. Faust. Project Gutenberg online edition, <https://www.gutenberg.org/files/14591/14591-h/14591-h.htm>. Last accessed 20.03.2023.

^[16] Puiu, Cristi. 2020. „I believe that historical memory is a subjective and an emotional matter“, <https://cineuropa.org/en/video/385835/>. Последно влизане 23.03.2023.

^[17] „За съжаление не може да има съмнение, че човек, като цяло е по-малко добър, отколкото си мисли или иска да бъде. Всеки има сянка и колкото по-малко тя е въплътена в съзнателният живот на индивида, толкова по-тъмна и плътна е. Ако комплексът за малоценност е съзнателен, човек има шанс да го коригира. Освен това, тя е в непрекъснат контакт със други интереси, така че се променя непрекъснато. Но ако тя е потискана и изолирана от съзнанието, никога не се неутрализира.“ „Psychology and Religion“ (1938). In CW 11: *Psychology and Religion: West and East*, p. 131, <https://www.obekti.bg/chovek/karl-gustav-yung-za-syankata>. Последно влизане 19.03.2023.

^[18] Интересно е, че темата за унинието възниква на няколко пъти в *Разговора за Прогреса* и очевидно отразява загрижеността на самия Соловьов за неговата тъмна страна и нуждата да бъде постоянно обуздавана.

^[19] Подобна интерпретация (макар и обоснована психологически, метафизически, а също и етически) никога не е била посрещана радушно от християнските теолози, които не

престават да обвиняват Юнг в „психологизиране“ на религията, и в покопаване на фундаменталния християнски постулат, цитиран по-горе, а именно, че Бог е „свкупност от цялата доброта“, а Злото – само нейното „отсъствие“.

^[10] Тълкуването на двете притчи и аргументите на Николай изобилстват с гностични мотиви. Особено дуалистичното му разбиране за доброто и злото като две отделни и равнопоставени божествени сили, вкопчени във вечна борба. Влиянието на гностицизма върху творчеството на Соловьев – и по-специално върху неговите поетични творби, посветени на Пистис София (известна и като душата на света, еманация на мъдростта, вечната женственост и т.н.) е известно в литературната критика като „философската софиология на Соловьев“ (Глухова, 2017).

^[11] Aristotle [350 BCE] 1994. *Poetics*. The Internet Classics Archive, <http://classics.mit.edu/Aristotle/poetics.1.1.html>. Последно влизане 19.03.2023.

^[12] В гръцката митология психопомпът е онзи, който отвежда душите в подземния свят на мъртвите.

^[13] Лета е древногръцкият дух на забравата и забвението, а също и името на Реката на забравата, в гръцката митология – една от петте реки в подземния свят.





27. СОФИЯ ФИЛМ ФЕСТ

„ЧЕРВЕНИТЕ ОБУВКИ“

МИНИМАЛИСТИЧНАТА ИСТОРИЯ ОТ МЕКСИКО – ГОЛЕМИЯТ ПОБЕДИТЕЛ

РОСЕН СПАСОВ

Приживе заклетият киноман Георги Ангелов казваше, че щом спиш в собственото си легло, значи не си на фестивал. Дълго време не разбирах напълно тази сентенция, докато тази година не бях предложен отново за жури на ФИПРЕССИ в рамките на София филм фест 2023 (след злополучната 2020, в която и прожекциите, и обсъжданията се проведоха онлайн). И така, разкъсван между работа, прожекции и собствения си гом, който също изисква ежедневно внимание, от целия фестивал успях да видя само единайсет филма – тези от международния конкурс (българският „Изкуството да падаш“ на режисьора Орлин Милчев бях гледал преди това).



ЧЕРВЕНИТЕ ОБУВКИ (2022, МЕКСИКО, ИТАЛИЯ, РЕЖИСЬОР КАРЛОС АЙХЕЛМАН КАЙЗЕР)

Наградата на ФИПРЕССИ връчихме на филма „Червените обувки“ (Zapatos Rojos, реж. Карлос Айхелман Кайзер, копродукция между Мексико и Италия). Филмът получи още Наградата на младежкото жури, както и Голямата награда „София — град на киното“. Това може да означава две неща: филмът наистина е добър и/или с колегите от другите журита имаме еднакъв вкус. Историята е за възрастния фермер Тачо, който получава трагична вест и е принуден да предприеме дълго пътуване до мегаполиса Мексико сити. Драматургичната структура на филма е хирургически разделена на две части, точно по средата на филмовото времетраене. Двете части са много различни като емоция, но са органично преплетени и се допълват една друга, споени от добре премислената режисура. В началото действието се развива бавно и мълчаливо, в отдалечен извънградски район — хабитат на играещия със собственото си име натурщик Еустасио Аскасио. Той е изключително кастинг попадение, което допринася за автентизма на историята и одухотворява филма.

Екипът попада на него случайно, докато режисьорът разработва сценарий за отношенията с баща си. По време на снимките се оказва, че Тачо е загубил дъщеря си в реалния живот и режисьорът осъзнава, че не кастинга или продуцента, а енергията на самия филм избира мъжа за ролята. До неговия дом се стига за два часа със самолет от Мексико сити, последвани от седем часа с кола, два от които са по черен път!!! Приключението обаче си струва, защото лицето на Тачо, заснето в брилянтни близки планове казва всичко. Цялостното изпълнение на Аскасио е впечатляващо и запомнящо се. Карлос Айхелман Кайзер сподели, че ключ към него е съпругата му, която посредничи между Тачо и филмовия екип. Случайната среща променя посоката, в която филма се развива, както и първоначалната идея на авторите, тъй като персоналната история на Тачо също взаимодейства органично с живата материя на разказа.



ЧЕРВЕНИТЕ ОБУВКИ (2022, МЕКСИКО, ИТАЛИЯ, РЕЖИСЬОР КАРЛОС АЙХЕЛМАН КАЙЗЕР)

Втората част на филма е много по-динамична и визуално богата. Навлизаме в хаоса на столицата и бюрокрацията. Яркото слънце на пустинния пейзаж е заменено от влажен и дъждовен нощен живот в Мексико сити. Кактусите се превръщат в разнородни, най-често

обскурни типажи. Брутален е контрастът между двете части на филм, но те толкова органично се допълват и преплитат. Естествено, случайността запознава главния персонаж с благородна проститутка – колосално клише, което е гразнещо, но неговото неблагоприятно влияние върху филма е смекчено от изпълнението на Наталия Солиан. Тя внася съвсем различна енергия от тази, зададена в първата част на историята, а главната тема на филма плавно се видоизменя в тази за насилието над жените – колкото локално-мексикански, толкова и световно-универсален проблем. Двамата актьори създават необичаен, но допълващ се тандем, чието изпълнение кулминира в два изповедални монолога. По принцип киното трябва да показва, а не да разказва историите, но в случая двете актьорски изпълнения са изключително въздействащи и се разчита на въображението и интелекта на зрителя. Като цяло насилието във филма не присъства пряко, но е напълно осезаемо. Режисьорът определи „Червените обувки“ като крехък филм. Може и така да е, но не се заблуждавайте – той удря тежко и право в целта, защото е директен и откровен, макар и мълчалив... като Тачо.

* * *

ПО ОСЕВАТА ЛИНИЯ НА ЖИВОТА „СКИТНИЦА“

НАДЕЖДА Г. ТОДОРОВА

Пътят като метафора е любим образ на много литературни и кинотворци и често се интерпретира в изкуството, поставян в многопластови философски и психологически парадигми и в безброй вариации.

Индивидуалните подходи насочват естетическия фокус върху различни аспекти и с различна сила. Два от емблематичните филми в световното кино на тази тема са: „Париж, щата Тексас“, който режисьорът Вим Вендерс снима през лятото на 1983 г. заедно със Сам Шепърд и на следващата година за него спечелва Златна палма на фестивала в Кан.

Другият филм е отново на Вендерс от 2008 г. „Снимки в Палермо“, в който се разработва темата за живота и смъртта и техните вътрешни проекции у човека. В този киноразказ пътуването на фотографа Фин (в ролята рок-музиканта Кампино) предопределя срещата му с Фатума в края на Пътя.



СКИТНИЦА (2022, ПОЛША, РЕЖИСЬОР МИХАЛ ХМИЕЛЕВСКИ)

Филмът „Скитница“ (2022) на полския режисьор Михал Хмиелевски продължава по забележителен начин тази традиция, като внася в посланията индивидуалното фино светоусещане на своите създатели. Процесът по реализацията му е отнел три години. Сценарият е инспириран от трагичната съдба на певицата Кони Конвърс, изчезнала безследно през 1974 г., както и от личните житейски преживявания на Лена Гора, която е съсценарист на филма и изпълнява главната роля в него.

Първите кадри са на заключена врата, пред която Сара (Лена Гора) е сама, облечена в дълга вечерна рокля и бели обувки на висок ток. Всеки елемент в този епизод е знаков, тъй като концентрира вниманието едновременно върху визията на героинята и върху нейните реплики, в които се повтаря думата „игра“. Игра с пространствено-времевия континуум, който не е

просто физическа, а емоционална величина. Времето спира и обръща своя ход. Трите начални етюда са въвеждащи за повествованието. Сара е пред заключена врата, която никога повече няма да се отвори. Миналото е загубено, персонализирано в името Тед и неговия глас. То е приключило безвъзвратно, а бъдещето е имагинерно; то още не е дошло и не е ясно дали изобщо ще настъпи.

И тук започва същинският киноразказ – не в настоящето, а в паузата между времевите измерения. В тази пауза, като дълбоко поемане на глътка въздух, времето не съществува. Пространството е илюзия, която се крепи на бялата разделителна осева линия на пътното платно, а човекът върви по нея – сам, като цяла вселена. След краха на една дългогодишна връзка, Сара остава само с дрехите на гърба си. Принудена е да открадне автомобил от някаква бензиностанция и потегля, без ясна цел и конкретна посока. Пътят представлява не толкова копнеж по някакъв краен резултат, а е по-скоро несъзнавана вътрешна трансформация.



СКИТНИЦА (2022, ПОЛША, РЕЖИСЬОР МИХАЛ ХМИЕЛЕВСКИ)

За героинята реалното пътуване е *по хоризонтала* като физическо преместване от едно място на друго, но в нейния вътрешен свят същото това пътуване е *по вертикала*. Вечното търсене на онова, което е *там*, някъде далече/дълбоко. Човек тръгва към неизвестното и непознатото, за да открие себе си/своя дом, защото чувства пустота, тежка липса. Битието му „тук и сега“ не е той самият, а някаква негова триизмерна проекция. Пътуването е поглед навътре, към себе си; към премълчаното, неизреченото и непочувстваното, към неслучилото се щастие. Мечтите се превръщат в прах, който се наслаждава и смесва с пясъците на пустинята. Травмата от загубата е единствената реалност.

Всяка една динамична система е разположена в пространство, където се намират и други подвижни системи. В своето общение те взаимно си въздействат по един или друг начин и се развиват паралелно. Поредицата от срещи, които осъществява Сара, са символи на парченцата от нейната раздробена душа, разпръснати по света, които тя се опитва да събере отново. Като светлината в отношението на двамата младоженци, живеещи във фургон – той е грижовен и беден, а тя е инвалид, но са влюбени и това им стига. Или презръдката, която Сара дава на непознатия край огъня, която е вик за помощ. Безмълвен зов за повече човешка топлина и взаимност.

Камерата е предимно статична, което успешно визуализира паузата между измеренията на миналото и бъдещето. Близките планове разкриват детайлите в мимиката и жестовете – нестеливи, но достатъчни, за да породят емпатия. За някои от сцените е използвана скрита камера, което придава по-голяма автентичност на историята. В други епизоди цялото действие е пренесено зад кадър. Чува се само диалог – като ехо от паралелна вселена. Гласове на невидими персонажи, които задвижват въображението на публиката и тя си задава въпроси като например как изглеждат героите или с какво са облечени. Но това всъщност няма значение, защото разговорът зад кадър се явява само импулс, който транслира нова емоция от екрана към аудиторията.

Прави впечатление прецизното съотношение между дължината на епизодите и логическото темпо на историята. Полисемантичността на диалозите, нюансирани с тънка ирония. Повишеното внимание към

Визуалните детайли не позволява ментално разсейване и изостря сетивата. Музиката е кръвоносна система, неотделима от идейните послания на филма. Тя е от съществено значение за цялостната композиция и етическите внушения на творбата.

В книгата си „Логиката на образите“ (1986)* В. Вендерс признава, че на музиката би простил всичко, дори кича, а към един филм трябва да се пристъпва като към рок-песен. Младият М. Хмиелевски редува естествен звуков фон и саундтрак, което улеснява зрителската рецепция. Музиката е неотделима от визуалната и знакова система на филма. Тя подчертава динамиката на действието, като съчетава три типа източници: авторските песни на Джон Хоукс, който участва в епизодична роля като Грегъри Милой във филма; интерпретациите на полската композиторка Теоники Рожинек, за която режисьорът уточнява в интервю: „*Теоники обработи, разтегли, прекомпозира вокалите на Кони и ги вложи в своите композиции. Понякога тези елементи са неузнаваеми, но нашата идея беше да запазим духа на Кони във филма*“; селекцията на режисьора от произведения на непопулярни творци; неизвестни или малко известни автори, чиито съдби напомнят тази на певицата Кони Конвърс.

В цялостната концепция на филма, ключови се явяват три дихотомни термина: споменатата в началото *игра-минало* или по-точно края на играта, тоест приключването на един етап от живота на Сара, нейното минало зад заключената врата. *Невидим-настояще* – персонажът, който се качва в колата на Сара на автостоп; лицето му е скрито с шапка и шал; говори за себе си като за невидим човек, който живее в невидима къща и свири на невидима китара и е алегория на невидимото „тук и сега“, на настоящето. *Самота-бъдеще* – персонализирани в образа на Милой (Джон Хоукс), собственик на откраднатия от Сара автомобил, в който тя намира запис на песен, адресиран до Мими. Но зад това име не стои реален човек. Срещата между две съдби – тази на Сара, която съчинява история, че пътува към своя съпруг като този акт на самозаблуда ѝ дава нужната вяра, че животът ѝ има цел, не е напразен; и на отшелника, който композира песни и ги посвещава на измислената Мими. Въображаема история и въображаема любима, които запълват огромни празнини в сърцата на героите. По този начин, самотата става по-малка, свива се на кълбо и се сгушва в избелелия суитчър с качулка, захвърлен на задната

седалка. Своеобразен апотеоз на самотата, но не като страдание или свръх-изпитание, а като извор на сила и ново начало.

Отново ще спомена Вим Вендерс по две причини: от една страна, поради неговото участие като изпълнителен продуцент във филма на Хмиелевски, а от друга – поради близостта на творческите търсения на двамата режисьори. Основното в светоусещането на Вендерс е да открива начини за сливане с духа на глобализиращия се свят. Той остава далече от меланхоличната миграция на Вернер Херцог, който винаги и навсякъде носи своята „германска душа“, нито пък има нещо общо със „славянската носталгия“ на Андрей Тарковски. За границите между държавите в Европа, Вендерс казва, че е щастлив, че ги има, защото обича да ги пресича и да общува с хора, чийто език не разбира. Номинативният код на Пътя за Вендерс е и отказ от мотива за границите. Макар и действителни, те са подобни на отражения или сенки, които се разтварят в случването на реалността. В житейската концепция на твореца няма понятие за граници. Немският режисьор, подобно на героите в творбите си, също е гражданин на света. М. Хмиелевски обединява и преплита по неповторим начин изброените семантични нишки в една художествена тъкан, но оставя на зрителя и възможност за лична рефлексия.

Изборът винаги е реализация на една от няколко потенциални възможности, за сметка на всички останали. Съзнателното поведение е невъзможно без персонално решение, тоест без момент на индивидуалност. Зрителят може да открие в историята на Скитницата някое от изгубените парченца на собствената си душа, чиято липса прави живота му накъсан като песен върху прескачаща стара грамофонна плоча.

Филм за пътуването като пауза в човешкия живот, която обаче може да побере в себе си многообразието на битието; всичко, което съществува извън и вътре в нас. И да каже всичко. Въпреки изгрите, невидимостта и самотата. Или именно поради тях.

* „Логиката на образите“ е публикувана на български език от издателство „Колибри“ през 1992 г., превод Жанина Драгостинова.





ФОЛКЕР ШЛЬОНДОРФ: КИНОТО Е ОТЧАСТИ ИЗКУСТВО, ОТЧАСТИ РАЗВЛЕЧЕНИЕ, ОТЧАСТИ ИДЕАЛИЗЪМ И ОТЧАСТИ БИЗНЕС

СТЕФАН ПРОХОРОВ

РАЗГОВАРЯ С НЕМСКИЯ РЕЖИСЬОР ФОЛКЕР ШЛЬОНДОРФ

Фолкер Шльондорф е един от „бащите“ на Новото немско кино от началото на 60-те години заедно с Райнер Вернер Фасбингер, Вернер Херцог, Вим Вендерс и др. Завършил е гимназия в Париж, учил е икономически и политически науки в Сорбоната, като паралелно е следвал в престижния филмов институт IDHEC.

Във Франция работи като асистент на Луи Мал, Жан Пиер Мелвил, Ален Рене, а в Германия още с един от първите си филми „Тенекиеният барабан“ (1979) печели Златна палма в Кан и Оскар за чуждоезичен филм. Почти всичките му филми са екранизации по известни литературни произведения: „Младият Тьорлес“ (1966), „Изгубената чест на Катарина Блум“ (1975), „Една любов на Суан“ (1984), „Хомо фабер“ (1991), „Палмето“ (1998) и др. На София Филм Фест той представи най-новия си филм „Повелителят на горите“.



ПОВЕЛИТЕЛЯТ НА ГОРИТЕ (2022, РЕЖИСЬОР ФОЛКЕР ШЛЪОНДОРФ)

Хората Ви питат за страшно много неща. На вас за какво Ви се говори?

Единственият въпрос, който винаги ми задават, е за бъдещето на киното. Понеже всички са много притеснени. Прекосих Германия с филма „Повелителят на горите“, бях в 44 кина и може би в 30 или 40 града. Това е единственият начин да накараш хората да отидат на кино в днешно време. Трябва да има събитие, като всеки фестивал. Хората идват, а когато фестивалът свърши, седмица след това кината са празни. Така че в днешно време кината трябва да бъдат като постоянна агенция за събития. Всяка седмица дебат със зрителите за нещо, така че те да имат причина да излязат от дома си и да отидат на кино. А има и кина, вероятно като това тук — Домът на киното, където хората знаят, че ще има нещо повече от филм. Има бар, могат да се срещнат. Някой ще дойде и ще има дискусия. Хората го очакват. В Германия около една трета от кината работят по този начин и те са тези, които имат бъдеще. Има една трета от тях, която все още има вярна публика и друга една трета, която замира. Може би около половината или две трети от кината ще оцелеят, а една трета ще изчезне.

Но другият проблем е, какво ще стане с филмите? Има толкова много филми и всеки гледа много филми някъде, вкъщи или където и да било. Трудно е да се намерят двама души, които да са гледали един и същи филм и е трудно да се влезе в разговор или дори да се намерят критерии. Кой е добрият филм?

Какъв е Вашият критерий?

Ами, няма критерии. Нищо не може да се запише на хартия. Когато преди 20 или 25 години създадохме Германската филмова академия, която е нещо като обединение на всички различни представители на бизнеса във филмовата индустрия, включително актьорите, целта беше да имаме каталог с критерии. Какво е добър филм – като група да седнем заедно и да решим. Но нашият най-опитен продуцент веднага се противопостави, защото киното е отчасти изкуство, отчасти развлечение, отчасти идеализъм и отчасти бизнес. Добрият филм е много труден за определяне. Можете да кажете някакви общи приказки, че трябва да ви докосне емоционално, да си го спомняте след две седмици, но това не са много осезаеми критерии. Затова мисля, че е като с литературата, публиката знае по интуиция какво иска да види и какво не иска да види. Има групов интелект, който разделя добрия от лошия филм. Възражявам. Ако има успех сред публиката, това не е доказателство, че един филм е добър. Това е индикация. Така че не, аз наистина мисля, че филмите ще се променят много, че киното, както го познавахме – обект с продължителност повече или по-малко два часа, започва с въведение, развива се и стига до заключение, а после си тръгваш със силна емоция, този тип филми са повече или по-малко на изчезване. Има начин да се гледат филми чрез стрийминг услуги, на таблет или дори на мобилен телефон. И така се променя напълно не само естетиката, но и структурата на разказа. Така че нямам никаква представа за бъдещето на киното, освен че хората винаги ще искат да слушат и гледат истории. Имаме нужда от истории, за да се разберем един друг, не в смисъл на разбиране на дружбата между хората или нещо подобно, което беше нещо като съветска мантра. Не, просто, за да разберем кои сме, а не толкова, за да се разберем един друг, затова винаги ще имаме нужда от истории. Но начинът, по който ги разказваме, ще се промени много заради начина,

по който те биват възприемани. Така че за мен е невъзможно да имам някаква представа за бъдещето.

Мисля, че това е оптимистично.

Защото?

Ако трябва да изчисляваме на базата на някакви променливи вероятности, бъдещето никога не изглежда много светло. Затова мисля, че е добре, че не можеш да го предвидиш. Защо не се занимавате с телевизия? Направили сте документален филм. Защо не се занимавате с телевизия?

Имаше време, в което трябваше да правим телевизия, защото в Германия нямаше субсидии за филмопроизводство. Честно казано, не е проблем да се занимаваш с някой филмов продуцент, особено ако той има паричен интерес от това. Това е, което той защитава. Но когато се занимаваш с телевизия, нямаш един човек пред себе си. Имаш апарат. Има бюрократи, които мислят предимно за собствената си работа. Така че те, когато вече четат сценарий, гледат само дали може да им навреди. Ще ме уволнят ли? Ще гледат ли хората? Има толкова некреативни неща, но те ги прикриват. Ако има проблем със сценария, а те искат да проявят творчество, е още по-лошо. Знаете ли, цензурата е лоша, но ако бюрократите станат креативни, тогава започва ужасът. В днешно време не наричам стрийминг услугите телевизия, но доста прилича на телевизията, на телевизионната бюрокрация. Един продуцента на свободна практика си мисли: „О, дайте да направим този филм. Това е адски интересна история. Ще съберем публика, аз ще стана богат и известен“. Това са най-добрите партньори, които съм имал. Но те са много редки в днешно време.

Повечето стигат дотам, че могат да си изкарват комфортно прехраната, като просто обслужват нуждите на телевизията. И те правят разни неща със субсидиите и тогава си възвръщат 8% или 10% от бюджета, а това е сигурност. Не им се налага да се притесняват за аудиторията. Просто защото има по-лесни начини за изкарване на прехраната. Те не са достатъчно отчаяни.

Отчаян ли бяхте, когато станяхте филмов режисьор?

О, не бих казал, че бях отчаян. Бяхме дръзки. Нямахме какво да губим.

Вие сте поколението, което възстанови Германия.

Да. Да.

Чувствате ли удовлетворение от работата си?

Винаги обичам предизвикателствата. Винаги казвам, че имам нужда от предизвикателство, че трябва да е наистина трудно. Като алпинист, който не би поел по лесната страна на планината. Той би взел северната страна, по-трудната. Това е въпрос на лична гордост и ако съществуваше такова нещо като лесен филм, не бих го направил, защото бих предпочел трудния.



Интересно е, че го казвате, защото последният Ви филм, „Повелителят на горите“, звучи така. Изглежда като лесен филм, но се оказва и много противоречив.

Бих казал, че е активистки филм. Направих го, защото исках да подкрепя тази кауза. Така че в известен смисъл започна като пропаганден филм, но след това, след като разбрах как работи това нещо с дърветата и как можеш да ги накараш да израснат от корените и колко важно е това за

селското стопанство, за да се стабилизира почвата и да се отглеждат култури, тогава се заинтересувах от хората, които го правят. И знаете ли какво? Каква е тяхната борба? Филмът в крайна сметка се оказа за миграцията, за образованието, за електричеството, за ролята на жените в Африка. Така че може би е като дърво. Колкото повече расте, толкова повече пръстени изгражда дървото. В резултат на това, филмът няма истинска структура. Никога не бих се преструвал, че това е добър документален филм. Той е интересен документален филм заради темата. Но преди това не бих го препоръчал като рецепта за успех.



Да. Въпреки че в други интервюта цитирате вдъхновения от други филми, като „Отворено писмо от Сибир“ и т.н.

Израснах с тези неконвенционални документални филми. Те бяха много провокативни. И се случи така, че познавам момчетата, които ги правеха. Крис Маркър. Познавах и антрополога Жан Руш, а дори следвах Жан-Даниел Поле в продължение на 100 дни из Средиземноморието за филма му „Двамата“. Така че не съм невинен към документалното кино. Но това, което ми хареса при тях в първите години беше, че не се притесняваха прекалено много за структурата. Структурата трябваше да следва това, което показваш. Въпросът винаги беше: интересува ли ме това?

Знаеш ли, спираш на пътя, виждаш нещо, виждаш фермер, виждаш някой да оре или виждаш деца, които отиват на училище. И казваш на шофьора: „Спри, спри, спри“. Излизате от колата. Добре. Десет минути. Сега ще проследите ли тази жена до дома ѝ или ще ѝ кажете довиждане и ще продължите.

Това е то проба и грешка, не бих могъл да знам защо се интересувам от един човек, а не от друг. Въпрос на интуиция е. Въпросът е също така дали можете да общувате или през повечето време има нещо като незабавно съучастие. Да речем, че тази фермерка ви погледне. Сякаш е чакала да се заинтересувате от това, което прави. Тези хора живеят в голяма самота. И предполагам, че често си мислят, когато започват работата си в 5:00 сутринта: нима никой не се интересува от това, което правя тук? И така, вие идвате с фотоапарат. Добре дошли.

А как се справяте с всички критици, включващи расизъм или по-скоро супремачистки подход?

Просто ги игнорирам, защото съм видял резултата от работата на Тони Ринаудо. И реакцията ми е, че това е доказателство, че Африка или, да речем, други части на света, но да останем с Африка, нуждата е от експертиза. Но не от експертизата на хора, които идват с програма за развитие отвън. И поставят своята програма, своя модел върху друга страна или върху друго население. Не, те се нуждаят от експерти на място, които да дойдат и да работят на терен. И тогава има даване и взимане. Изключително много се ядосвам, когато хората казват: не ни трябва бял човек, за да спасим Африка. Стар или бял, бих казал аз, Африка все още се нуждае от много стари, млади, бели, жълти, зелени или сини експерти, които трябва да дойдат и да действат. Има толкова много добра воля и толкова малко експертиза. И на местно ниво. За това как трябва да се направи. И програмите за помощ за развитие и парите от Световната банка, в повечето случаи не постигат целта си. Те изчезват в други канали.



Тони Ринаудо казва: „За 40 години не съм видял нито един долар да пристигне в селото“.

И това е след десетки години политика за развитие. Пълен провал. Европа? Европа също се нуждае от нещо в този момент на разделение. Европа се нуждае от нещо различно. Какво? Светът се нуждае от различен вид селско стопанство. То започва с много прости неща. Оран. Човекът, който върви зад вола или трактор с плуг Това е смъртоносно за почвата. Това се прави от стотици години. но е било погрешно, защото всяка година унищожава почвата, разбива хумуса. В днешно време има машини. Машините могат да вкарат зърното в земята, без да орат. Но земеделското лоби се съпротивлява изключително много. Освен това големите обработваеми площи също са грешка в Европа. В Африка все още се обработват много, много малки площи – само по един хектар на семейство. И това не бива да се променя. Това е нещо, от което може да се започне. Да се работи по-интензивно. Така че виждате, че аз съм активист, дори не за климата, а за земеделието. Може би защото сега намирам за по-удовлетворяващо да бъда активист за живота, за правилния поминък, отколкото за киното.

Мисля, че за киното вече съм дал каквото мога. Нека и следващото поколение да го направи.





ДОКУМЕНТАЛЕН ФЕСТИВАЛ СОЛУН 2023: ЗА ЕТИКАТА

МАРИАНА ХРИСТОВА

Двата филмови фестивала в Солун – големият през ноември, който се провежда от 1960-та година и приветства всякакви филмови форми, и по-маломасштабният документален през март, който тази година отбелязва четвърт век – са символ на качество сред филмовите събития на Балканите. Обрани откъм светски шум, за сметка на богата и многообразна програма, която очевидно е плод на сериозна кураторска работа, на тези фестивали киното е на преден план, за сметка на показността, която във филмовата индустрия по принцип е неизбежна. В този смисъл, Солун е оазис на добрия вкус, където филмите се гледат на спокойствие и без напругата суета на червения килим, но пък при пълни зали, а паралелно с това се обсъждат задълбочено в синхрон с най-новите тенденции.

25-то издание на Международния фестивал за документално кино в Солун се проведе при траурна обстановка в Гърция във връзка с тежката влакова катастрофа, случила се няколко дни преди откриването, но това не повлия съществено на работната атмосфера.

Един от най-важните въпроси в полето на документалното кино е този за етиката при работата с „жив материал“. За съжаление, темата рядко се обсъжда публично, докато границата между реалност и фикция,

безпристрастно наблюдение и творческа спекулация на екрана изтънява все по-осезаемо в процеса на т.нар. хибридизация на формите в киното. Може би по тази причина отвореният разговор „Етични дилеми при правенето на документално кино“ между документалисти, продуценти и публика се проведе при огромен интерес и в претъпкана зала. Докато паралелната на фестивала платформа за нови проекти Агора разглежда идеи за бъдещи филми при амбициозна надпревара, фокусирана върху пазарни стратегии, един от участниците в дискусията, продуцентът и режисьор Кимон Цакирис, предупреди: „Тази индустрия крие много капани и трябва да внимаваме, за да не манипулираме емоционално публиката. Представете си проект за документален филм за малко дете, което е загубило цялото си семейство и авторите обещават, че за да получат финансиране, накрая ще разплачат това дете. За мен това е ужасно. Освен вътрешния морал има и външен, който не можем да избегнем“. След това бе излъчен откъс от късометражния филм на Цакирис *Невидимата стена*, в който виждаме кадри с грубо третирани от полицията африкански бежанци на гръцки остров, съпоставени с интервюта със западни туристи, радващи се на слънцето и морето на метри от първата сцена; два противоположни свята, които не общуват един с друг, а в пропастта между тях лъсва европейското лицемерие по мигрантската тема. Колегата му Марко Гастине обаче възрази, че този подход е манипулативен спрямо публиката, защото и двете по-кратки от минута сцени са извадени от автентичния им контекст и служат просто като илюстрация на тезата на автора, а в случая с бежанците съгласието им да бъдат снимани не е поискано. „Не искам да се възползвам от невинността на героите си. Правим документални филми, за да разказваме истории, които виждаме в реалния живот.“, каза Гастине. Цакирис от своя страна го контрира с мнение, че филмът му *Демокрация, Кръстния път*, който портретира лидера на популистката дясна партия „Златна зора“ като противоречив, но комичен персонаж, евентуално допринася за по-голям изборен успех на партията. Гастине се защити с довода, че филмът е заснет изцяло като странично наблюдение, без близък достъп до героя, който в следствие на това е профилиран само чрез собствените си действия и изказвания в отсъствие на допълнителен коментар. Този неутрален подход е бил избран, за да се избегне всякаква субективност.

В подобна здравословно-полемична атмосфера протече дискусията, която изостри сетивата и провокира множество етични въпроси не само по повод филмовите откъси, показани в нейните рамки, но и спрямо филмите от програмата на фестивала. Избрах да се спра на четири заглавия от различни секции, които работят с противоречиви от етична гледна точка герои и ситуации и подхождат към тях по различни начини.

Последният гларус (България, Финландия, реж. Тонислав Христов)



Най-новият филм на утвърдения ни документалист се състезаваше в Международния конкурс като единствено българско заглавие. Непреднамерен в подхода към темата, динамичен в ритъма и сюжетно увлекателен, *Последният гларус* припомня детайли около прословутите черноморски спасители-гларуси – феномен на късния социализъм – които са били не просто неуморни ухажори на засукани чужденки, но и са се надявали на загранично бъдеще покрай аферите си. Или в краен случай, поне да изкарат лятото гратис на морето. Централният персонаж Иван, забелязан от Христов с *Добрия пощальон*, все още разчита на мъжкия си чар – виждаме го в акция с руския и украинка (с която в крайна сметка се задомява), свидетели сме на разговорите с приятели, в които той си

спомня миналото и обсъжда настоящи стратегии. И за разлика от използваните като рамка на филма откъси от *Гларуси* на Христо Ковачев, където очите на свалячите са покрити с черна лента от съображения за дискретност, Иван в *Последния гларус* е цял пред камерата с лицето и идентичността си. В една сцена под въздействие на алкохол заявява, че е спал с жени за пари и че ги мрази, защото се е чувствал използван от тях. И тук се сецам за откровението на гръцката документалистка Катерина Патрони, направено по време на дискусията за етичните дилеми във връзка с филма ѝ *Мъже в морето*: „Съжалявам за една сцена с моя главен герой, моряка Никос. Хванах го в момент, когато беше пиян, макар да осъзнаваше какво прави. Не исках да го излагам, въпреки че той никога не ме е молил да спра да снимам. Вероятно не бих го направила днес. Това е сцена, за която постоянно мисля“. Патрони засяга темата за отговорността на автора пред героя, независимо, че той самият може да одобрява образа си, какъвто е случаят с Иван^ш. Достигнали времената на предсказаната от Уорхол петнайсетминутна слава (на всяка цена), неврелите и некипелите в медийната среда „обикновени“ хора не си дават реална сметка за евентуалните последици върху личността им. И ако документалистът не се яви като коректив на тяхното себеекспониране, крачката към спекулативната реалити естетика е вече направена.

Гласът (Полша, реж. Доминика Монтеан-Панков)



Визуално поетичен и интелектуално задълбочен, този полски дебют от състезанието „Новодошли“, който спечели и голямата награда „Златен Александър“, ни въвежда в затворения свят на младите послушници в манастира на Йезуитския орден в Гдиня. Там тези, които издържат и презърнат уединението от външния свят, прекарват две години преди да положат клетва за свещеници. В общността им въпросът за духовното съсредоточаване е пряко свързан с освобождаването от външни влияния, за да успее всеки да опознае дълбинната си същност и да чуе божия глас, докато устоява на усещането за празнота. Процесът трябва да протече в пълна изолация, поради което постъпващите в манастира предават електронните си устройства още на влизане. Но за зрителя остава въпроса как в това строго организирано общество и охранявана атмосфера на уединение е допуснат филмов екип, който да заснеме образователните сесии и дискусиите, моментите на самотно съзерцание или изказано на глас колебание по отношение на обучението, през което преминават послушниците. Не размагьосва ли камерата тайнството на религиозното посвещение?

Отнело е шест години на режисьорката Доминика Монтеан-Панков да заснеме и завърши *Гласът* – много манастири са ѝ отказали съдействие, заради споменатите по-горе съображения и заради това, че е жена, а един е прекъснал сътрудничеството след половин година работа^[2]. Но тя не се е предала, защото е търсила собствения си глас и основание да укрепи разклатената си вяра, намирайки отговори не в интимното обръщане навътре към себе си, а в публичното споделяне на този процес. Може би в ерата на социалните мрежи вече е естествено личните откровения да се случват на екран, пред хиляди други очи? Йезуитският орден в Гдиня е приел предизвикателството с условието, че филмът няма да съдържа постановки и интервюта, макар че в крайна сметка всеки от послушниците се описва сам чрез глас зад кадър и свещениците са одобрили този вариант. Явно границите на показността и етиката на споделянето за тях самите също са разширили параметрите си в този всепроникнат от дигиталните медии свят. И пълното усамотение вече е непостижимо.

Вътре в сърцето ми (Нидерландия, реж. Саския Бобеке)



Вторият документален филм на иначе опитната в сценичната режисура и медийните изкуства Саския Бобеке (партньорка на Питър Грийнауей в изкуството и в живота) е емоционална експлозия и визуална наслада, може би най-впечатляващият експеримент в конкурса „Film Forward“, макар журито да не го отличи с награда. А героите, с които работи, са повече от деликатни – актьори с ментални увреждания от театралната група „Камак“, които Бобеке следи по време на репетиционния процес на бароковата опера за любов, самота и предателство *Фурия*, написана специално за тях от Оскар Вагелманс. Съпровождаме актьорите през катарзисните упражнения за овладяване на ролите, при които те непрестанно трябва да си напомнят един на друг, че всичко това е само игра, за да не изпадат в емоционален ступор. В една сцена самата Бобеке разяснява това открито, а спрямо публиката е взела мъдро етично решение – филмът е съвкупност от отчетливо различни игрални епизоди, които пресъздават сюжети от пиесата, и документални, в които участниците излизат от роля и са самите себе си, макар и да

обрисуват личността си през ролята. За целта Бобеке е работила и с двама различни оператори и резултатът е пищна барокова образност в изралния пласт и спонтанна истинност в документалния. Така, в комбинацията от ясно поставени граници между фикция и реалност на снимачната площадка и пред камерата, етичните дилеми са разрешени за героите и екипа едновременно, а публиката е освободена от стандартния наратив по темата за „различните“. Вместо поредния филм за хора с увреждания, пред който потенциално съществуват много капани и по презумция се очаква да предизвиква съчувствие, *Вътре в сърцето ми* е съкровено изследване на артистичното превъплъщение, което буди възхищение от таланта и отгадеността на участниците.

Итака — Битка за освобождението на Джулиан Асанж (Австралия, реж. Бен Лоурънс)



В Солун показът на този важен филм се осъществи в рамките на програма „Отворени хоризонти“, но участието му на фестивала е всъщност само спирка от международното му турне, чиято цел е възможно най-много хора да се запознаят в детайли със случая и да подкрепят каузата.

Активисткият патос, който по принцип оставя оттенък на съмнение във връзка с каквато и да е кауза, в случая е по-скоро отчаян зов за помощ – филмът и заснетите събития в него са на първо място семейна инициатива, чиято крайна цел е освобождението на Асанж от затвора или поне отлагане на екстрадирането му в САЩ, където го грози абсурдна в замисъла си 175-годишна присъда. Главни действащи лица във филма са баща му Джон Шиптън и неговата адвокатка, а по-късно и съпруга и майка на двете му деца Стела Морис, които обикалят европейски институции, срещат се с политици и организират информационни кампании.

Продуцент е полубратът на Асандж Габриел Шиптън, следователно не е чудно, че режисьорският подход е максимално щадящ към Асанж, който след всички тези години под арест не е в добра форма, има самоубийствени мисли и се чувства психически разбит; забравя дори рождения си ден. Вероятно по тази причина, а и поради практическата пречка, че протагонистът на филмовия сюжет е зад решетките, образът му почти не присъства на екрана. Този подход контрастира с медийното отразяване на случая в последните години, доминирано от кадри с мъченическия му израз, залавяне, белезници^[3]. Според експерт по психически тормоз, интервюиран във филма, това е медийна тактика за назидание, която има за цел да внуши страх у журналисти и евентуални публични разобличители на правителствени крливки ризи, от една страна, а от друга е способ за поставяне личността на Асанж в центъра на сензацията, за да се отклони общественото внимание от важните разкрития на Уикилийкс за престъпленията на американското правителство и посегателствата върху свободата на словото. В този смисъл, етичното решение от страна на авторите на филма да не се показва изтощения Асанж е също и вид противопоставяне на изградения му в медиите образ.

Етични въпроси и дилеми поставиха още много филми в програмата на фестивала и показваха както престъпването им, така и възможни разрешения на ситуациите. Това подсказва, че едва ли може да има „чисти“ условия при правенето на документален филм, особено когато на работния „тезгях“ е нечий реален живот. Вероятно е прав гръцкият документалист Ставрос Псилакис, който в рамките на дискусията за етиката сподели мнение, че за него документалният филм е също вид

изграден, но направен при различни условия: „Това, което описвам, описва мен. Казваме истината, която можем да кажем. Няма факти, има само интерпретации на факти“. Излиза, че киното е като вълка – мени формата и начина си на създаване, но не и природата си. А тя, както знаем, в същината си е илюзия, родена от светлина и нечие въображение.

Бележки под линия:

^[1] <https://cineuropa.org/en/interview/439591/>.

^[2] <https://plus.dziennikpolski24.pl/nawicjat-czyli-siedz-w-budzie-a-zobaczysz-owoce-w-codziennosci/ar/c15-17030357>.

^[3] <https://abcnews.go.com/Politics/us-wait-wikileaks-founder-julian-assange/story?id=62332098>.





ЗА МОРАЛА

КАТЕРИНА ЛАМБРИНОВА
РАЗГОВАРЯ С ВЕСЕЛИН ДИМАНОВ

Кристиан Таков е ренесансов човек — многостранна, но цялостна, монолитна личност, с удивителна смелост и висок морал в личния си пример и обществено поведение. Той е юрист, преподавател, общественик, вдъхновяващ оратор, задълбочен в обществено-правната материя до нейните философски измерения. Приживе бе нарамил нелеката задача да се бори за отстояването на високите морални ценности в един разпадащ се под натиска на ниските страсти свят. Резонансът от тази дейност отзвучава и днес, пет години след смъртта му, в едно по-пробудено гражданско общество. Ясно е. „Ще се става.“

„Моралът е доброто“ е емоционално въздействащ биографичен филм за Кристиан Таков, създаден от журналиста Веселин Диманов, който ни припомня колко изначално важен е стремежът на човека към справедливост и към добро.



Думата „страст“ идва от страдание. Хората са страстни, защото страдат. Те страдат от твърде дълго време. Те страдат от, бих казал, над две десетилетия. (...) Ще назова няколко фактора, които карат хората да се чувстват дълбоко нещастни. Това е първо усещането за безнаказаност на злото. Другото е, че в България, уви, път не се дава на добрите. В България път се дава на удобните, а удобни твърде често са некадърните. Кое то води до лоши резултати, постигнати от тези некадърни и назначени, за да бъдат удобни, а не за да свършат добре работата. Това, разбира се, е фрустрация у кадърните, но те са двигателят на една нация. (...) Когато получаваме лоши резултати, а лош резултат е 2.5 милиона българи извън България, които няма да се върнат и техните деца няма да се върнат, и с това трябва да сме напълно наясно; и когато имаме такова усещане за лошавост на нашия живот, то не е от материалните условия на живота ни – то е от усещането за тази несправедливост.

*

Когато властта е самоцел, послушанието е основна добродетел. Уменията не могат да бъдат ценност, напротив – те са опасни. Зависимостите са добре дошли. Резултатът от всички тези „ценности“, на сега, а и преди управлявалите е, че на прекалено много твърде отговорни постове има ужасяващо много некадърници. Тези некадърници твърде лесно се превръщат в негодници. Моралът е нещо възпитано, вродено – няма смисъл да го обсъждаме. Но когато някой е некадърен, е много по-склонен да стане и неморален, и както се казва, като за последно да си отяге.

*

Аристотел оправдава справедливостта и останалите добродетели по следния начин, той казва: „Който постигне тези добродетели, достига до блажен живот“. Няма да споря с Аристотел, пази Боже. Ще си позволя леко да го допълня, без да го коригирам. Да, до блажен живот чрез справедливост можем да достигнем, само че този блажен живот няма да е за нас, а ще е за тези, за които осигурим справедливостта. Защото, който я дири и който я въздава, всъщност страда. Тя винаги облагодетелства другите. По тази причина справедливостта винаги е в компанията и на умереността, и на мъдростта, и на смелостта.

Извадките са от публични изказвания на Кристиан Таков.

„Държавността е усещането за смисъл от това да живеем заедно на едно място с още няколко милиона души.“, казва Кристиан Таков, а в друго свое изказване заявява, че „Моралът е изправен пред нечовешки изпитания в България“. Какво е неговото разбиране, неговата дефиниция за морал, справедливост и добро в обществото?

Знаете ли, наскоро прочетох, че доброто интервю започвало с цитат и, ако позволимте – отговорът на първия ви въпрос се крие в една любима за мен мисъл на доц. Таков – „Бъдете будители, но не бъдете никого силом. И не размахвайте юмрук, а протегнете ръка“. Никога не бих си позволил да говоря от негово име, но бих казал, че дефиниция за морал, справедливост и добро има само във философските книги, а Кристиан с поведението си

доказа, че тези понятия могат да излязат от литературата и да бъдат внесени в живота чрез личния пример — начин на живот, мислене и дела.

Доколко обществото ни в последните десетина години успя да узрее, за да осъзнае силата, която има отстояването на справедливи граждански позиции, което беше и едно от посланията на Кристиан Таков?

Според мен, гражданското общество в България никога не е било по-активно и това се вижда от последните събития — земетресението в Турция и войната в Украйна. Българите постепенно осъзнаваме, че именно през каузи можем да променяме и да влияем на различни процеси както в страната, така и извън нея. Има проблясъци и вярвам силно, че ако продължаваме да вървим в тази посока, все повече от посланията на Кристиан ще се изпълнят в следващите години.



В едно известно свое публично изказване Кристиан Таков се определи така: „По отношение на семейните ценности аз съм консерва, по отношение на личните свободи аз съм либертарианец, по отношение на културата аз съм левичар, а по отношение на морала съм екстремист.“ Как защитаваше тези свои убеждения, на кои фронтове се разгръщаха неговите битки и как предаваше идеите си на останалите?

Държа да отбележа, че аз опознах живота на Кристиан Таков в процеса на работа – тоест от неговия архив, от спомените на неговата майка, както и през разказите на всички хора, с които ме срещна създаването на документалния филм. Неговите битки за справедливост датират от 1980 година и примери за това в архивите му има много, но най-силно впечатление от този период ми направи един негов текст от 1984 г., който му е създавал не малко проблеми:

На наша страна са хората.

На тяхна страна – силата.

На наша страна е правдата.

На тяхна – възможността да я пренебрегнат.

На наша страна е бъдещето,

На тяхна – настоящето.

На наша страна е моралът,

На тяхна – неговото незачитане.

На наша страна е правото да мислим.

На тяхна – забраната да говорим.

Наша е моралната победа.

Тяхна – фактическата.

За мен избор, дилема не съществува.

За мен той отдавна е направен.

А за тебе? А за другите?

Мисля, че това много ярко илюстрира, че той не се е страхувал да назовава проблемите с истинските им имена в години, когато това е било немислимо. Вероятно тази липса на страх идва от факта, че той е живял с тези принципи. А няма нищо по-силно като въздействие от личния пример. В това отношение той до последните си дни не се щадеше.

Според вас съзнанието за болестта, заедно с усещането, че няма време за губене, а може би, че няма и какво да губи, превърнаха ли се в катализатор, който радикализира Кристиан още повече в неговите убеждения и дейности?

Лично мен ме впечатли именно неговият начин на говорене още в самото начало, когато се запознахме през 2016 г. Няма да забравя, аз го попитах – „Какво ви мотивира?“, а той ми отговори: „Нуждата в доброто да се влага енергия, за да продължи да съществува“. И го каза с такава убеденост, че не остави у мен никакви съмнения, че – да – така е. Не мисля, че неговите убеждения са били повлияни от болестта.

Разкажете повече за неговата преподавателска работа, за значението на неговите теоретични разработки и книги? Какви правни теми и проблеми са го занимавали?

За това говорят негови изтъкнати колеги – юристи, които имат участие във филма. Той е пионер в поставянето на няколко правни новаторства, написал е първи необходими и непубликувани дотогава правни учебници. Що се касае до преподавателската му работа, не само, че е възпитал хиляди студенти, но неговите лекции и упражнения са били препълнени докрай с обожаващи го студенти.

Независимо къде има прожекция на филма – България, Америка, Европа, Канада – винаги присъстват и негови студенти там. Срещите с тези хора са специални, спомените им са уникални, и потвърждават разказите на участниците във филма.



Има едно изречение във филма, в което се казва, че опитът на Кристиан Таков в съдебната власт го е довел до убеждението, че промяната трудно може да дойде отвътре. Кристиан Таков е юрист, преподавател и общественик, но доколко неговата дейност бе и политическа? Вероятно е съзнателно решение да се избягва политическият акцент във филма. Но в последните месеци от живота си той инвестира името и авторитета си в политическа кауза. В този смисъл ми се иска да ви попитам доколко е възможно широко общественото да бъде отделено от тясно политическото в сегашната обществена, социална и политическа ситуация в България?

Нашата идея за документалния филм беше да представим личността за общественика. Неминуемо политиката е част от неговия живот, епизод, който е не повече или по-малко важен от всички останали, тъй като го него са довели всички предходни събития от житейския му път и професионален опит. За мен лично в България от години открито се

пропагандира, че политиката е „мръсна работа“, и когато се заговори за политика, тя задължително се свързва с нещо пошло и нередно. И това донякъде е така, защото в българската политика често виждаме хора без морал, хора с много спорни биографии, хора, безпощадни в облагодетелстването чрез едни или други икономически интереси.

Опитите документалният филм за живота и дейността на Кристиан Таков да бъде цензуриран, заклеимявайки го като „политически“, единствено доказват колко важен и навременен е той. Старата практика – да се преструваме, че едно нещо не съществува и да го „убием“ с мълчание – изпитваме и до ден днешен на наш гръб. Вярвате или не – има градове, в които не искат прожектират филма, защото бил политически. И когато питаме хората, които споделят подобни възгледи, дали са гледали филма, те най-често споделят, че не са, но така се говорело.

Когато говорим за Кристиан, често споменаваме силата на личния пример, с който той заразяваше останалите. Пример, с който показваше, че можем да сме достойни и смели, когато осъзнаваме ясно срещу какво сме непримирими и когато можем да формулираме своите възгледи за справедливост. Кой обаче е бил личният пример за Кристиан, благодарение на когото е формирал своята ценностна система? Какви са ролите на майка му и баща му в оформянето на неговия характер?

Работата с архивите му разкри пред мен, че Кристиан не е имал интелектуален контакт с баща си. Самият той казва: „Всичко, което съм, го дължа на майка си.“ Тя е изиграла голяма роля в неговото формиране като личност – мащабна и задълбочена.

Документален филм не се прави лесно, особено за сложна и многообхватна личност като Кристиан Таков. Каква беше вашата мотивация да се захванете с подобна задача и как избрахте това заглавие на филма? Получихте ли финансова подкрепа отнякъде и колко време ви отне създаването му?

Малко след като Кристиан си отиде, остана едно усещане в мен, че твърде малко се направи за него, че споделянето на неговите мисли като статуси във Фейсбук не е достатъчно, за да запазим паметта му и продължим всичко, за което той се бореше приживе. Всичко това, както и

желанието ми да представя един светъл пример от нашето съвремие, ме мотивира да започна работата си по филма.

За направата на добър документален филм, особено когато говорим за личност като Кристиан Таков, от ключово значение са три фактора – първият е работата със семейството и доверието, което трябва да изградите помежду си. Това доверие между мен и неговата майка – оперната прима Галя Йончева, се градеше и затвърждаваше в годините, защото аз не изневерих на това, което ѝ казах още при първия ни разговор – че искам да направя биографичен документален филм за живота и дейността на Кристиан Таков, който да обхване целия му живот.

Вторият фактор е собственото ми семейство. В моя случай – безусловната подкрепа на съпругата ми беше ключова, тъй като тя се включи активно в работата по филма и ме подкрепяше постоянно. Именно тя предложи заглавието на филма да е мисълта на Кристиан – „Моралът е доброто“.

Третият фактор е екипът. Моят е невероятен. И сега, от дистанцията на времето, си мисля, че най-точно мога да опиша нашата връзка с една мисъл на Сенека – „Прекарвай времето си само с тези, които те правят по-добър. Допускай до себе си тези, които ти самият можеш да направиш по-добри“. Тези хора повярваха в мен и идеята ми, повярваха в сценария, и бяха мой гръб през цялото време, за което ще съм им винаги благодарен.

Относно въпроса ви за финансирането – в началото финансирах продукцията с лични средства, заедно с оператора Калоян Игнатов заснехме в рамките на десет снимачни дни над двайсет и шест интервюта, а след като възстановихме ключови за сюжета архиви, представих сценария си на най-големите юридически къщи в България, и част от тях подкрепиха филма с дарения.



Кое беше основното предизвикателство във връзка със структурирането на документалния биографичен разказ и ключовите послания на филма? На какъв принцип избрахте личностите, които разказват за Кристиан Таков? Имаше ли нещо, което ви изненада от това, което научихте за него от срещите с миналото му и близките му?

Предизвикателството беше огромно. От една страна – бяхме решили датата за премиерата да бъде рождената дата на Кристиан – 7 ноември, и трябваше да успеем да финализираме всичко, за да успеем да се вместим в сроковете; а от друга – обемът заснет материал, който трябваше да предоставим на Димитър Стафидов – режисьора по монтажа. Тук говорим за десетки страници личен архив, хиляди снимки, документи, часове телевизионни и радио участия на Кристиан и към всичко това добавете четиридесет интервюта, с обща продължителност от над 60 часа – наистина обемът беше голям, а сроковете – кратки. И сега, като се връщам към монтажа, си мисля, че ключова роля изигра отношението на Димитър към свършената от целия екип до този момент работа и личният му подход.

Една от историите, които той обича да разказва е, че когато се запознахме, съм му стоварил една огромна синя папка с документи, и съм му казал – „трябва да прекараш всичко това през сърцето си“.

Димитър Стафидов направи точно това и резултатите са налице. Преминахме през много трудности, спорове, дори кавги, но в края месец октомври 2022 г. имахме завършен продукт, който представихме пред широката общественост и съм горд от това, което направихме.

Колкото до хората, които участват – с всеки един от тях е проведен предварителен разговор, в който търсех история, върху която да се фокусираме в едно евентуално интервю. Както вече споменах – Галя Йончева – майката на доц. Таков, ме въведе в световите на Кристиан. Така всъщност беше написан и сценарият – нейните спомени прерастаха в срещи с реални хора. И така човек след човек, история след история, написах и основните драматургични линии, които след това заедно с Калоян Игнатов екранизирахме. Тук е важно да отбележа и отношението на всички участници към филма. Затова се получи и магията, която зрителите усещат по време на прожекциите.

Боравите с богат архивен видео, снимков и текстови материал. Личните архиви говорят много за човека. Какво ви впечатли в архива на Кристиан Таков?

Говорейки за архивите на Кристиан Таков, бих искал да спомена, че в процеса на работа по филма успяхме да възстановим над два часа видео материали и радио участия, които са били унищожени в годините на преход. Използвам случая да благодаря на двете национални медии БНТ и БНР за възможността да ги представим за първи път пред широка публика след 30 години. Тези материали намерихме в личния архив на Кристиан Таков. Именно това ме впечатли безкрайно – начинът, по който беше подредил всичките си статии, юридически текстове, писма, касети, фотографии – всичко разделено по години, локации, тематика – ако държавният ни архив изглеждаше така, щеше да е удоволствие да се работи с него.



На какъв принцип разпространявате „Моралът е доброто“ — колко зрители има дотук и срещате ли препятствия? Как си обяснявате фактът, че филмът се превърна в културен феномен — мислите ли, че в нашето общество има дефицит на големи личности, на хора, които с личния си пример показват, че всеки от нас, независимо с какво се занимава, е способен и трябва да се стреми към морал и справедливост?

„Моралът е доброто“ разпространяваме сами — имам предвид мен и съпругата ми. Поехме големия риск, регистрирайки се като разпространители в Национален филмов център, без абсолютно никакъв бюджет и средства. Нашите възможности ни стигнаха за седем дни в кино „Люмиер“, като билетите за цялата седмица се продадоха за часове. След премиерата на 7 ноември започнаха паралелни прожекции в Дома на киното и филмотечно кино „Одеон“, където филмът продължава да се прожектира и до днес и интересът все още е голям. Град по град успяхме да представим „Моралът е доброто“ вече в над 60 населени места в България и чужбина и да достигнем до малко над 18 000 зрители. Препятствия срещаме — немалко кина отказаха и отказват да излъчват

филма въпреки големия интерес към него, поради което ни се налага да търсим алтернативни зали, за да можем все пак да достигнем до хората, които имат интерес да го гледат. Има и кина, в които билетите за прожекциите предварително се разпродават, залите се пълнят всеки път, но въпреки това бъдещи прожекции не се програмират. Това, обаче, не ни отказва, докато има интерес към филма, ще продължаваме да го разпространяваме и показваме на голям екран. След това целта е да го направим максимално достъпен за всички хора, които нямат възможност да го гледат в кинозалите – да могат да го гледат онлайн.

Колкото до това как си обяснявам факта, че филмът се превърна в културен феномен – това се дължи на личния подход към представянето на филма. Ние и до днес пътуваме заедно с филма и организираме срещи и дискусии с екипа ни след прожекциите, като много от зрителите казват за тези дискусии, че са като втори филм – има толкова много още за разказване, че разговорите продължават по над час или два. Но в основата на всичко стои Кристиан Таков и светлият му пример, което е и посланието на филма. В нашето общество има много светли личности и те трябва да ни служат за пример и вдъхновение, именно това е заложено в „Моралът е доброто“.

Преди няколко дни се върнахме от голямо турне в Германия, където представихме филма в 11 града. Това е нещо, което според мен досега не е правено с документален филм и сме щастливи, че го осъществихме.

В интервю по повод филма разказвате за елемент, от който се е наложило да се откажете във финалната монтажна версия, а именно автобиография, която Кристиан е написал в своята ранна младост. Какво представлява този текст? Също така, разбрах, че работите върху по-дълга версия на филма. Какви други сюжетни линии от живота и дейността на Кристиан Таков ще (до)развиете? Как ще се разпространява тя?

Автобиографията на Кристиан Таков е текст от над 100 страници, които той пише на седемнайсетгодишна възраст и разказва за живота, мислите и целите си. По мое мнение това е уникален текст, който разкрива мащабите на неговата личност още тогава. Монтажно беше заложено автобиографията да бъде илюстрирана от диктор, но това

отпадна. Предстои части от нея, с разрешението на неговото семейство, да бъдат показани. Всъщност това е една от идеите, които искаме да развием, а именно да направим по-голяма част от архива му достъпна за всички, които имат желание да научат повече за личността на Кристиан. Имаме и над шейсет часа видео материали от интервютата с всички участници във филма, които нямаше как да включим, и решихме, че най-добре би било да го направим в онлайн платформа, като по този начин няма да нарушим завършеността на последната версия на филма, която излезе и все още се разпространява в кината. Колкото до по-дълга версия на филма, това зависи от различни обстоятелства. Важно е да отбележа, че най-близките му приятели бяха поканени да участват, но, за съжаление, голяма част от тях отказаха да се включат.

Вие сте журналист, изкушен от силата на документалистиката да разисква и осветява проблеми и личности, оказали влияние върху съвременните обществени процеси в страната. Какви са темите, по които бихте искали да работите в сферите на документалното кино и разследващата журналистика в бъдеще?

На 33 години направих своя дебют „Моралът е доброто“ като режисьор в българското кино. Това е проект, който усетих и работих със сърцето си, и въпреки многото трудности през тези почти три години, бях убеден, че вървя в правилната посока. За мен всеки следващ проект трябва да надгражда предходния с актуални теми, които вълнуват всички ни. Вярвам силно, че ако българското кино се фокусира върху по-близки до нашето време теми, събития и личности, това би могло да спомогне и за изграждането на едно по-устойчиво гражданско общество. Например прехода, приватизацията и съпътстващите ги събития са теми, които според мен все още не са разработени достатъчно в българското кино, и аз самият имам интерес и желание да работя по тях. Цензурата в българските медии също е тема, която ме вълнува много.





ОТ КАВАКЛИ ДО ПРЕВАЛА ИЛИ КОЙ Е МИХАИЛ МЕЛТЕВ?

ПЕТЪР КЪРДЖИЛОВ



Документалният филм „Превал“ е една от премиерните творби, избрани да представляват българското кино на 27-ия международен София филм фест (16 – 31 март 2023). Гледах „Превал“ още през лятото на 2022 г., харесах го, разговарях с неговия автор Михаил Мелтев, който, от своя страна, не само ми разказа историята за правенето на филма, но и очерта собствения си път в киното. Тази биографична информация ми се стори интересна, а е и почти неизвестна, поради което реших да я споделя с читателите на сп. КИНО. Започвам прозаично: Михаил Босилков Мелтев е роден на 17 февруари 1954 г. „в ляво от пътя Лондон-Калкута“ – в полите

на Сакар планина, в градчето Кавакли, което от 1934 г. започва официално да се нарича Тополовград. Там той получава основното си образование, а в Пловдив завършва английската гимназия, където се увлича по театъра (участва в драматични кръжоци) и киното (членува в градския любителски кино клуб), в София записва кинорежисура.

СТУДЕНТСКИ ГОДИНИ, СТУДЕНТСКИ ФИЛМИ

Във ВИТИЗ „Кръстьо Сарафов“ (днес НАТФИЗ) Михаил Мелтев попада в класа на Янко Янков, чийто асистент тогава е по-сетнешният проф. Иван Ничев, оказал силно влияние върху своите ученици с принесеното от Полша „морално безпокойство“. Под опеката на двамата Мишо (ще си позволя да го наричам така, защото се познаваме отдавна – от 1976 г., когато бяхме заедно на есенна студентска бригада в Петрич), реализира няколко филма: документалните **„Регулировчик“** (1976), **„Златна сватба“** (1977), **„За пушачи“** (1977) и **„Два вторника в МК „Кремиковци“** (1978) – почетен диплом от Фестивала на студентските филми „Бабелсберг“ и диплом от фестивала за документални и късометражни филми в Лайпциг (ГДР); игралните **„Иманяри“** (1977) и **„Край на тракта“** (1978). Тъй като наименованието на специалността е „Кино и телевизионна режисура“, той поставя и три ТВ драми – **„Бъчва“** по Йордан Радичков, **„Жаби“** по Аристофан и **„А на заранта се събудиха“** по Василий Шукшин. През 1978 г. е един от тримата инициатори и организатори на първия Фестивал на студентския филм **„Долче ВИТИЗ“** (според сполучливия каламбур на колегата му Коста Биков). ВИТИЗ се оказва наистина „сладък“ за Мишо, който през последните две години от следването си обитава прочутия с веселията си 22-и блок на общежитията в Студентския град заедно с Пламен Сираков, Краси Ранков, Володя Данченко, Васко Шопов, Пламен Марков...



МИХАИЛ МЕЛТЕВ (ВДЯСНО) С ПРОФ. ИВАН НИЧЕВ, ОКАЗАЛ СИЛНО ВЛИЯНИЕ ВЪРХУ СВОЯ УЧЕНИК С ПРИВНЕСЕНОТО ОТ ПОЛША „МОРАЛНО БЕЗСПОКОЙСТВО“.

ПРЕКРАЧВАНЕТО НА ПРАГА В СТУДИЯТА ЗА ИГРАЛНИ ФИЛМИ (СИФ) „БОЯНА“

През 1980 г. довчерашият студент започва работа в СИФ „Бояна“, чиракувайки като асистент-режисьор в суперпродукциите „Ударът“ и „Борис I“ на майстора Борислав Шаралиев, който впечатлява младия си колега със своите добросъвестност и „вътрешна организация“, със съхранения си „естествен облик“ и дълбока творческа чувствителност, стаена зад „гранитната фасада на активен борец“. Мишо е асистент режисьор и при изключителния професионалист Христо Христов (в игралния „Събеседник по желание“ и в документалния „Новите художници“); на Маргарит Николов (в сериала „Подирята на безследно изчезналите“); при менторите си Янко Янков

(в „Адиос мучачос“, където изпълнява и ролята на ремсиста Кирчо) и Иван Ничев (в „Бумеранг“ и „Балът на самотниците“).

Освен в „Адиос мучачос“, Михаил Мелтев участва като актьор и във филмите „Мера според мера“ на Георги Дюлгеров, „Маневри на петия етаж“ на Петър Василев-Милевин, „Да извадиш кестени от огъня“ на Тодор Стоянов, в американските екшъни „Берлинската конспирация“ и „Огън над Афганистан“ на Терънс Уинклес.

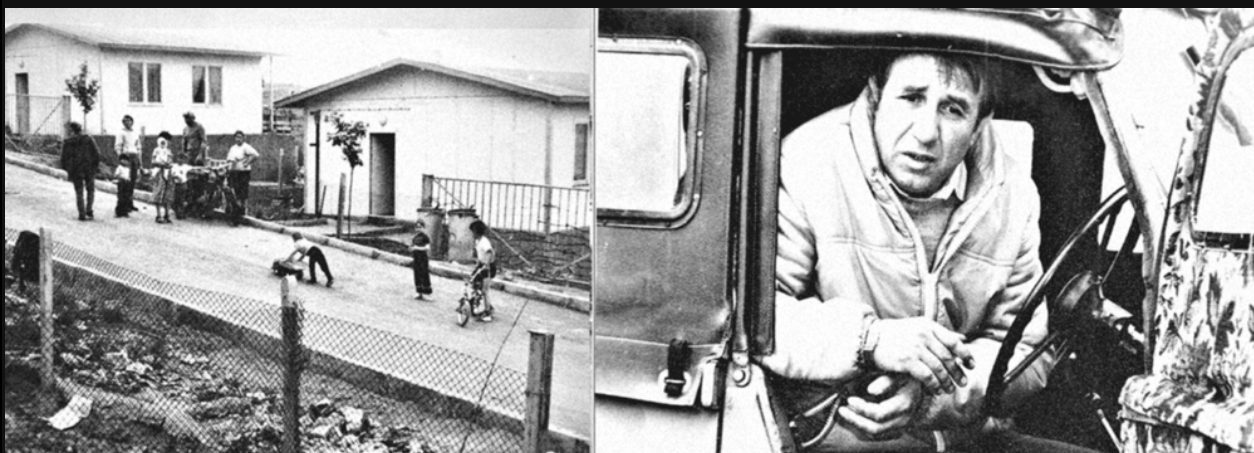


МИХАИЛ МЕЛТЕВ В РОЛЯТА НА ДЕТЕКТИВА САНДИ В БЕРЛИНСКАТА КОНСПИРАЦИЯ (1992) НА ТЕРИ УИНКЛЕС

НЕСЪСТОЯЛАТА СЕ РЕПУБЛИКА НА МЛАДОСТТА В СТРАНДЖА – САКАР

През 1982 г. Министерският съвет на НР България приема прословутото 22-ро постановление, стимулиращо заселването на млади наивници в най-изостаналите и пустеещи краища на страната. Така се ражда утопичната идея за „Република на младостта“, подплатена от реалните

финансови средства, излети от държавата в програмата „Странджа – Сакар“ и то най-вече в нейната „пропагандна свирка“. С част от тези пари се възражда дейността на Експерименталната киностудия към Кабинета на младите при Съюза на българските филмови дейци (СБФД). Там Михаил Мелтев се запознава и сприятелява с все още зелените кинаджии Андрей Алтъпармаков, Влади Киров, Иля Акъов, Искра Божинова... Там среща изключителния кинематографист, утвърдения документалист и обаятелната личност Юлий Стоянов, завършил кинорежисура в Чехия около Пражката пролет, „опора за млади, различни и разномислещи“. Там прави първата си сериозна авторска заявка, осъществявайки своя професионален дебют като сценарист и режисьор в документалното кино със **„Сакарци“** (1986) – филмов разказ за хората от родния му Сакарски край. Филмът се оказва разочарование (и дори провал) в очите на поръчителите от ЦК на ДКМС, очаквали ласкава и лъскава реклама, възхваляваща бляскавите им постижения в изпълнение на постановлението, но получили в крайна сметка творба, застрашаваща кариерата им. Така **„Сакарци“** се озовава в центъра на противоборството между „комсомолците“, чувстващи се „очернени“ и то със собствените си „бели парици“, и несръчните бунтари от Експерименталната киностудия, които застават зад филма. В резултат на това противопоставяне плахо пристъпващият в попрището на самостоятелното творчество режисьор получава Голямата награда на Фестивала за дебютни творби на млади автори – „Южна пролет“ в Хасково. Освен това **„Сакарци“** донася на своя създател и почетен диплом от Фестивала на българското късометражно и документално кино „Златен ритон“ (Пловдив). Сетне филмът бива обвинен в пълно мълчание и потъва в забрава – незавидна участ, характерна за онова време. По този повод Мишо и днес се шегува: „Още първият ми филм бе касов – не излезе от заключената каса на продуцента“.



ДВА КАДЪРА ОТ САКАРЦИ (1986)

Приносът на Мелтев за Експерименталната киностудия си остава само със „Сакарци“, но в студия „Спектър“ създава дипломната си игрална новела „Неоновото мече“ (1983), съчетаваща анимационен персонаж с „живо“ актьорско изпълнение. В Студия за научнопопулярни и документални филми „Време“ той създава документалните „С мерак“ (1986) и „След заседанието“ (1987), а в студия „Интерфилм“ към София-прес – „Диалог“ (1987).

БЪРЗО, АКУРАТНО, ОКОНЧАТЕЛНО

В Киноцентъра Михаил Мелтев израства професионално – от асистент става кинорежисьор, сетне – режисьор-постановчик. Дебютира с игралния филм „Бързо, акуратно, окончателно“ (1989) – копродукция на СИФ и Българската национална телевизия (БНТ), абсурдна черна комедия, чийто протагонист (в ролята Кирил Варийски) не успява, въпреки усилията, които полага, да докаже, че е жив, след като бюрократичната машина, вместо името на покойната му баба, погрешно вписва в смъртния акт неговото име и го обявява за мъртъв! Тази „некро“-пародия на административните нрави и институции така и не бива показана на зрителите – тя определено стряска киноначалниците, макар че полъхът на „вятъра на промяната“ вече предвещава надигането на „нежната революция“... Измежду малкото колеги и приятели, които успяват да видят филма, едни го харесват и величавят като „шедъовър“ (и дори му

връчват награди), други го определят като тотално недоразумение, белязано от редица недостатъци и дефекти. Всъщност, недостатъците и дефектите от гледна точка на „нормативната естетика“ и дигактичната схоластика на соцреализма са тъй многобройни, че се превръщат в негова „стилистика“ и „запазена марка“ — факт, който прави **„Бързо, акуратно, окончателно“** по своему уникален. За Мишо обаче филмът е съдбовен и по друга причина — среща го със Свобода Бъчварова, сценаристката на тази черна комедия, уникална личност, гала пътен лист в киното на не едно значимо име, оказала се морална опора за не едно значимо произведение в киното ни до 1989 г. — едно кино, чиято идеология, мироглед, изразни средства, естетически вкусове, технология, клишета, щампи рухват съвсем скоро — и то за броени дни...



КИРИЛ ВАРИЙСКИ, НАДЯ ТОДОРОВА И ПЛАМЕН СИРАКОВ В БЪРЗО, АКУРАТНО, ОКОНЧАТЕЛНО (1989)

През 1990 г. **„Бързо, акуратно, окончателно“** е селектиран за участие в Европейския форум за най-добър филм на годината „Prix Europe“ в Барселона (Испания). На следващата година получава специалната награда на журито на Фестивала на телевизионния игрален филм „Умбриафикшън — 91“ в Перуджа (Италия). През 1993 г. е показан на Фестивала на българския филм в Америка, организиран от Колумбийския университет в Южна Каролина (САЩ), излъчва го най-сетне и БНТ — няколко години след създаването му!

ВРЕМЕ РАЗДЕЛНО

Споменатите награди, от една страна, повдигат самочувствието на младия кинорежисьор, но, от друга, го поставят в „ступор“ — не толкова „депресивен“, колкото интелектуален. Може да се каже, че Михаил Мелтев е по-скоро притеснен, вцепенен от несигурността в това дали следващите му опити ще бъдат на висотата на постигнатото вече равнище. Той започва да преоткрива наново онова, което вече е научил, да пренастройва сетивата си към новите трептения в нагласите и вкусовете на публиката, да преосмисля езика и стила си, да търси модерни послания... Докато се намъдрува, перестройката прераства в бунт (преврат, революция), светът се разтриса и преобръща, а ведно с него и граденият дотогава мироглед на твореца.

„А какво време беше само, а?! — гмурва се в миналото Михаил Мелтев. — динамично, завладяващо: спонтанни митинги и демонстрации (нещо, немислимо дотогава), отпадането на Член Първи както от Конституцията на НРБ, така и от съзнанието на „хомо-советикус“, което простичко означаваше отмяната на ръководната роля на Единствената Партия и закриването на нейните вездесъщи организации по месторабота, създаването на нови политически организации и на първия опозиционен вестник „Демокрация“, провеждането на първите от половин век свободни избори... Това не бяха просто промени, това бе изличаването на една ценностна система и замяната ѝ с друга, търсенето на нов, несъществуващ дотогава морал. „Робството не е стаж за демокрация“ — написа Константин Павлов. Езоповският език, който българската интелигенция с успех ползваше десетилетия наред, стана ненужен, защото бе изместен от директния изказ и войнствената публицистика, лозунгите замениха осмислянето, съзиданието отстъпи пред разрушението... Всичко това вероятно е било необходимо?!

Тъкмо в тази кипяща атмосфера социалистическото ни филмопроизводство взе, че се саморазпадна. Но не от безпаричие. Дотогавашното българско кино бе убито от интелектуалната си безпомощност — старият киноезик бе мъртъв, новият все още не бе

роген. Отдръпнаха се мъдрите, провалиха се „перестройчиците“ – амбициозни, ала принадлежащи към отминалата епоха.

Малкото филми от този период тотално се разминаха с очакванията на публиката и поради това словосъчетанието „българско кино“ стана мръсна дума. Убедено твърдя, че моето поколение бе това, което плати цената. То преждевременно се оказа извън времето – остаряло и ненужно, изгубено в демокрацията поколение. „И вси съгрешиха и вкупом ненужни станаха“ – изрече на всеослушание един от героите на онова време. И май бе прав“.

ПЕРИОДЪТ НА БЕЗФИЛМИЕ

В началото на 90-те години СИФ „Бояна“ съкращава служителите си, сред които е и Мишо, за когото настъпват десет, че и повече години на безфилмие... Останал без работа, той търси изход за оцеляване: работи като преводач, в строителството, където става дори началник, през 1993 – 1994 г. Хачо Бояджиев, генералният директор на БНТ – единствената по онова време телевизия, го взема за изпълнителен директор на медията. Ала на Мишо галаверата не му иде отръпки и поради това започва да преподава: кинорежисура в новооснованата катедра „Арттехника“ в Югозападния университет „Неофит Рилски“ (1992 – 2000); телевизионно продуцентство и управление в електронните медии в Нов български университет (НБУ), където през 2009 – 2019 г. ръководи департамента „Масови комуникации“; продуцентство и мениджмънт в електронните медии в СУ „Климент Охридски“ (Факултета по журналистика); мениджмънт в екранните изкуства в НАТФИЗ... Специализира в САЩ и Великобритания (BBC Cardiff), пише книгите „Телевизионен продуцент“ (НБУ, 1999), „Телевизията – културна индустрия“ (Титра, 2007) и „Кино и електронни медии“ (НБУ, 2012), става доктор (в Института по изкуствознание на БАН), доцент (1998), професор (2012)...



АМЕРИКА СИ Е АМЕРИКА, ДОРИ КОГАТО СИ САМО НА СПЕЦИАЛИЗАЦИЯ ТАМ.

НОВИ ВРЕМЕНА, НОВИ ПРАВИ

Новият век носи стар късмет — Мишо се връща към това, което най-добре умее — снимането на филми. Режисира два игрални телевизионни филма за БНТ: пародията на мутренското време „Търси се екстрасенс“ (2001) и мелодрамата „Чуй звездите“ (2003) по разказа „Слепият гъдулар“ на Ангел Каралийчев (голямата награда „Златен Витяз“ от XVIII Международен кинофорум в Липецк, Русия, 2009).

Михаил Мелтев (ММ): „В „Търси се екстрасенс“ се върнах към езика на добрата стара абсурдна комедия, но с герои на новото време — мутри и нароили се чудотворци. Филмът се получи донякъде, варненската фестивална публика се смя много по време на прожекцията му, което беше и целта — подигравка с чалгата, с бандюзите, със страха, с вечното очакване на месията-спасител и чудото... Но филмът някак не улучи конюнктурата, не съвпадна с вибрациите на телевизионните началници и наблюдатели. Публицистиката, от една страна, бе изстискала зрителския интерес към мутренските истории, от друга — те всяваха страх. А страхът не позволява смях, уплашеният не се смее. Обратно на очакванията ми се оказа, че не смехът е лек срещу страха, а страхът е убиец на смеха. Жалко. Вярата ми в комедията като оръжие бе точно толкова наивна, колкото и моите управленски илюзии. Оказах се крехък, чуплив. Не издържах на натиска — най-напред Лили Попова (имаше такава директорка на БНТ) спря „Търси се екстрасенс“ като вреден за репутацията на медията и даже забрани на снимачния му екип да работи в БНТ. И като по даден сигнал в масовите по онова време вестници излязоха

няколко унищожителни статии срещу филма. И въпреки че колеги като Александър Янакиев го смятаха за качествено кино и писаха за това, аз се отдръпнах от комедията, вероятно завинаги. Днес си давам сметка, че може би филмът просто е следвал по инерция старото, „перестроечното“ мислене. След време преодолях забраната (и собствения си страх) и успях да заснема „Чуй звездите“, който покойният Зако Хеския нарече „високочувствителен филм“, а телевизионните програматори продължават до ден днешен да го предлагат за излъчване с повод и без повод. Неведоми са вкусовете зрителски!“.



МИХАИЛ МЕЛТЕВ ПО ВРЕМЕНА СНИМКИ – КАТО АСИСТЕНТ-РЕЖИСЬОР НА БОРИСЛАВ ШАРАЛИЕВ В СУПЕРПРОДУКЦИЯТА „УДАРЪТ“ (1981) И КАТО САМОСТОЯТЕЛЕН РЕЖИСЬОР-ПОСТАНОВЧИК НА „ЧУЙ ЗВЕЗДИТЕ“ (2003), „БЪРЗО, АКУРАТНО, ОКОНЧАТЕЛНО“ (1989) И „ПРЕВАЛ“ (2023)

ИСТОРИЧЕСКИТЕ ФИЛМИ

През второто десетилетие на новия XXI век Михаил Мелтев реализира четири документални исторически филма – всичките съвместно с покойния днес Влади Киров, който бе брилянтен писател – според скромното ми мнение, вещ познавач на немската литература, на родното минало и на иначе неприкосновената човешка душа, одарен с невероятно чувство за хумор – надеждна индикация за интелигентността на притежаващия го. Тъкмо тези качества допринесоха за израстването на Влади Киров като един от най-уважаваните и най-търсените киносценаристи.

ММ: „Около две десетилетия след премиерата на **„Сакарци“**, Влади Киров настоя да направим продължение на филма, който той много харесваше – нали му беше редактор. Убедихме продуцента Пенко Русев да ни подкрепи, ходихме, проучвахме, търсихме персонажите от 1986-та, за да открием, че никой вече не се интересуваше от отдавна забравеното 22-

ро постановление, губеха се следите и на участниците във филма – едни междувременно бяха починали, други се бяха разбягали да си търсят късмета по големите градове и в чужбина... От всичките два-сетина участници намерихме един някогашен ентузиаст – опериран от рак на гласните струни и не можещ да говори без помощта на апарат. Въпреки това успя да ми разкаже как „онзи филм“ е съсипал живота му, как е отстраняван, уволняван, дори преследван... През говорния апарат хрипкавият му глас се разбираше трудно, видът му будеше съжаление и въвеждаше вина – вината, че сме здрави. Не посмяхме да се занимаваме с него, но пък запознах Влади с мои приятели от Тополовград – местни хора... И така се роди идеята за създаването на филм за родния ми град – **„Вляво от пътя Лондон-Калкута“**. Шегувахме се с Влади, че това е обяснение в любов към миналото, към съгражданите, към родното място. Прочетох някъде думите на локален шовинист, че харманлийци не ходели по света, защото светът идвал при тях по пътя Лондон-Калкута. И тъй като спрямо тази дестинация Тополовград се намира вляво от Харманли, ми хрумна това заглавие, което споделих с Влади, който го хареса. Стори ми се много сполучливо, интригуващо, дори комерсиално... След време разбрах, че то всъщност е недоумение у познати и приятели от Лондон, от Женева, а комай и за българите то си остана непонятно. А точно по това

време преподавах продуцентство, учех другите как да привличат зрители още със заглавието!”.



ВЛЯВО ОТ ПЪТЯ ЛОНДОН-КАЛКУТА (2011) – КОРИЦАТА НА ПРОЕКТА ЗА ФИЛМА И КАДРИ ОТ НЕГО

Година след премиерата си „Вляво от пътя Лондон-Калкута“ бе отличен като най-добър документален филм от членовете на Българската филмова академия – несъществуваща днес гражданска организация, не забравила да уважи и самия Михаил Мелтев, предлагайки го за наградата за режисура на документален филм. Номинацията скоро е материализирана – на XIX фестивал на българското документално и анимационно кино „Златен ритон“ в Пловдив през 2012 г., чието жури връчи на Мишо приза в същата категория.

ММ: „Докакто готвехме проекта за Тополовград, продуцентът Пенко Русев ми предложи сценарий за Уилям Гладстон, написан от професор по история и именуван „Двойното възкръсване“. И него направих с помощта на Влади под заглавието „Г-н Гладстон и българите“. С много любов ги правихме тия два проекта и затова мисля, че се получиха съвсем прилични филми. После дойдоха „Приказки от Балканите“ и „Братя Георгиеви: Евлоги и Христо“. Последният не е съвсем мой филм, защото вкусовете ни с

продуцента относно звуковата част не съвпаднаха. Трудът ми отиде на халос, животът на филма приключи, преди да е започнал — с един показ по Канал 1 и „премиера“ пред широката публика на малобройните българи в Букурещ. Така, лека-полека и малко-по-малко, открих историите, които си заслужават усилията да бъдат разказани, защото имат действителна стойност не само за миналото и не само за сегашното. А може би тези визуални изследвания на миналото ни са продължение на същото влечение към споделяне на познание, което ме привлече към преподаването, към университета... Може би”.



ПО ДВЕ СЦЕНИ ОТ ФИЛМИТЕ Г-Н ГЛАДСТОН И БЪЛГАРИТЕ (2010), ПРИКАЗКИ ОТ БАЛКАНИТЕ (2015) И БРАТЯ ГЕОРГИЕВИ: ЕВЛОГИ И ХРИСТО (2019)

Така Михаил Мелтев заформя целулоидно „четвероевангелие“, обединяващо настояще и минало. Заедно с Влади Киров събират накуп истории, които режисьорът майсторски онагледява, озримява, а драматургът сладкодумно разказва — Влади е автор на дикторския текст за „Г-н Гладстон и българите“ (2010) (награда на Българската национална

филмотека, БНФ, на XVIII „Златен ритон“ в Пловдив през 2010) и сценарист на последвалите го три заглавия: „Вляво от пътя Лондон—Калкута“ (2011), „Приказки от Балканите“ (2015) — награда на БНФ на XXII „Златен ритон“ в Пловдив през 2015 г.; Наградата на Галиция на VII международен фестивал на историческото и военното кино във Варшава (Полша) през 2016 г.; „Бронзов Витяз“ на XXVI Международен кинофорум в Русия през 2017 г.; и „Братя Георгиеви: Евлоги и Христо“ (2019). Въпреки квалификацията на кинокритици и киноведи, Мишо не е убеден, че това са „исторически филми“. Затова и предпочита да говори за „нашите исторически и не толкова исторически проекти“, а и да припомня думите на своя приятел Влади Киров, обичащ да казва: „ние не сме историци, а разказвачи на истории“.

НАЧАЛНИКЪТ МЕЛТЕВ

Още като студент Михаил Мелтев загатва за своите организаторски способности — през 1978 г. става един от инициаторите за провеждането на първия Фестивал на студентския филм във ВИТИЗ. След Десети ноември 1989 г. му се отдава шанс да вложи наивността си в градежа на новото, демонстрира неподозирани дотогава „синдикални качества“ — през 1990 г. е избран за член на инициативна група за създаване на „Сдружение на режисьорите“, в чието ръководство участва. В периода 1991–1993 г. завежда международната дейност на СБФД. Някъде по това време е и изпълнителен директор на БНТ, където отдава сили за запазването на нейния обществен статут и мястото ѝ на национален оператор, работи активно за реорганизацията на медията, за въвеждането на продуцентския принцип, за приемането на нови структури, правилници, наредби, утвърждаващи новите продуцентски направления и мястото на авторското право в новите професионални взаимоотношения.

ММ: „Мотивира ме мисълта, че като свидетел и потърпевш от безумното самоунищожение на филмовите ни студии и филмовата ни индустрия, посредством властта на изпълнителния директор ще мога да попреча на разрушението на БНТ, за което тогава мераци съвсем не липсваха. За съжаление, и това се оказа поредната ми наивна илюзия“.



МИХАИЛ МЕЛТЕВ КАТО МЕНИДЖЪР – В БНТ, СБФД И „ФИЛМАУТОР“

Макар да охарактеризира периода, прекаран в БНТ, като „саморазрушителен“, макар да благодари на „системата“, че го е „изхвърлила“ навреме, Мелтев натрупва в „националния лидер“ административен опит, който му помага впоследствие да председателства СБФД в продължение на два мандата (2000–2004), през което време Съюзът успява да убеди депутатите от XXXIX ОНС в необходимостта от Закон за филмовата индустрия, който те гласуват и приемат през 2004 г., възстановявайки по този начин българското филмопроизводство.

В бурното време на промени през 1990-те Михаил Мелтев взема участие в учредяването на „Филмаутор“ и в първите управителни съвети на това сдружение за защита и колективно управление на авторските права в киното, чийто председател на Управителния съвет (УС) става по-късно – през 2012 – 2015 г. Мелтев бива привлечен и в Обществения съвет към министъра на културата. Днес е член на УС на СБФД и негов главен секретар.

ММ: „Времената се менят, хората — също. Мисля, че е време младите, активните режисьори да вземат юздите и сами да определят правилата, по които ще правят кино в България. Нам е отредено да помагаме или поне да не пречим“.



ЗАЕДНО СЪС СЦЕНАРИСТА, СЪМИШЛЕНИКА И ПРИЯТЕЛЯ ВЛАДИ КИРОВ

ПЪТЯТ КЪМ ПРЕВАЛА

Вече подчертах, че Влади Киров е редактор на един от Мишовите филми, автор на дикторския текст за втори, сценарист на други три... Шестият пък — „Превал“ (2023) — му бива посветен: заради приятелството, заради „безкрайните сладки приказки на водка с него, заради това — обяснява Мишо, — че Влади, въпреки цялата си сприхавост, обичаше човека, обичаше персонажите, за които правехме филми...“.

В началото и този път е Словото — публикуваният във в. „Труд“ през септември 2019 г. очерк „Балканско село брани с артилерия ниви и градини“, в който журналистът Любомир Йорданов, дългогодишен кореспондент на всекидневника за област Монтана, разказва как жителите на турлашкото село Превала се борят с градушките, възправяйки се срещу тях и изпращащия ги Гръмовержец с пиратки, брагви и пушки...

ММ: „Не знаех как от този очерк ще стане филм, но в него имаше история — забавна, реална, но и мистична и най-важното — оптимистична. Прииска ми се да я видя на филм, да я преразкажа с помощта на изразните средства, характерни за моята професия, кинорежисурата — с движещи се образи, простичко и разбираемо за съвременния урбанизиран и отчаян българин. Представях си героите от графиките на Йордан Радичков, черешови топчета и балканджии като Боримечката, които горолотно плашат градушката с див рев, гръм и трясък“.

След тежки снимки по околните баури членовете на екипа на „Превал“ — продуцентът и операторът Иван Тонев, режисьорът Михаил Мелтев, Благомир Алексиев — специалистът, осъществил звукозаписа на терен, а впоследствие и звуковата картина (саунд-дизайна) на филма, журналистът Любомир Йорданов — натрупват материал, „набъбнал в един протяжен, дълъг тричасов вариант“, който след многократно въртене и премонтиране освобождават от баласта, отсяват ненужното, оставят най-въздействащите шейсет минути.



ПРЕВАЛ – ФИЛМ ЗА МИНАЛОТО И БЪДЕЩЕТО НА СЕЛО ПРЕВАЛА

Така се ражда филмовият разказ за живота на малко село в Чипровския Балкан. Село, родено от преселения, исторически поврати и прекеждия, обрекли завинаги хората от този див и красив край да живеят „на ръба“ — на границата между две държави, на прехода между планината и равнината, на билото между вчера и утре. Дните и нощите на тези хора, наричащи се торлаци, са изпълнени с борба за хляба, но и с легенди за самодиви и караконджули, за змейове, които се крият в пещерите над селото и властват над стихииите небесни и земни. По околните ливади пък, над които се извисява Широка планина с онази част на Белоградчишките скали, която малцина познават, се преплитат следите на извънземни и вълци. И в самото село се случват необикновени неща — лекар помага на хората с музика и багри, жени и мъже гонят бедствия с клетви и самоделни оръдия, а един пиратски кораб плува сред скали и сипеи в търсене на съкровища, но и на спасение от самотата и забравата... „Превал“ е филм за ориста да живееш на билото не с

неистовото и опустошаващо усилие за оцеляване, а с надеждата за всекидневното събуждане с пръсти, впити в камъка, и очи, вперени в небето... Да живееш с усмивка — иронична, смаляваща и най-тежките несгоди, отправена към света, другите и най-вече, към себе си.

„Превал“ е филм за превала в душите на персонажите, но и превал за режисьора (както всеки друг изстрадан негов филм).

РАВНОСМЕТКАТА

Нея, равносметката, всеки си прави сам. Като му дойде времето. Така постъпва и героят на този „опит за портрет“ — кинорежисьорът Михаил Мелтев.

ММ: „Днес сякаш много повече ме интересуват въпросите: Защо стигнахме дотук? Защо не живеем така добре, както ни се иска да живеем? В какво вярваме и в какво трябва да вярваме?... Четири десетилетия поред киното за мен бе съдба, но като че ли по-скоро мечта, отколкото може и правене. Искях да променя света, стрелях се да правя ангажирани филми, които сочат пътя, които открито изговарят нелицеприятни неща... Увлечах се от експериментите на Анди Уорхол, но никога не стигнах до крайности, не си позволих да бъда сноб. Силно влияние ми оказа ранният Иван Ничев със своето „полско свободолюбие“, филмите и личността на Юлий Стоянов, дълбоко религиозната Свобода Бъчварова, скрито чувствителният Борислав Шаралиев, достолепният Христо Христов... Знаех малко, затова се учих от всичко и от всички. Днес знам още по-малко...“.

** 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“.*





НЕИЗВЕСТНИТЕ КИНЕМАТОГРАФИСТИ КУТИНЧЕВИ И ИЗТОКА /ПЪРВА ЧАСТ/

АНДРОНИКА МАРТОНОВА

ЛЮБА КУТИНЧЕВА: НЕПОЗНАТАТА С КИМОНОТО

През август 1940 г. седмичният вестник „Аз знам всичко“ (София) публикува възторжена статия озаглавена „Първата българска пътешественичка в Далечния Изток“ и анонсира, че в следващите броеве ще представи най-интересните епизоди от приключенията на Люба Кутинчева, която е „в притежание на много интересни филми, снимки и документи, които ще бъдат направени достояние на обществото.“^[1] В края на същата година, Сливенския „Правда“^[2] и две години по-късно „Бургаски фар“^[3] също споменават, че дамата притежава киноленти. През тези две години Кутинчева изнася сказки, придружени с богат илюстративен материал – фотоси и може би движещи се изображения.

Споменаването на заснет материал в лекториите провокира изследователското внимание по няколко направления. Едно от тях е киноведското, свързано с историята на киното в България^[4]. Доста въпроси изникват при появата на тази неизвестна за кинознанието ни информация. Ясно, че става въпрос за автентичен материал, заснет на място в страната на пребиваване. Дали обаче лентите са купени и донесени в България именно за показ или са наистина изцяло авторски,

документални, т.нар. културни филми? Имало ли е условия за прожекция по време на сказките? Какво точно е зафиксирено на лентите? Колко милиметрова и с какъв метраж е била лентата? Колко всъщност са били на брой филмите? С каква камера^[6] и от кого са снимани?

Данните за културните филми, открити като запис в документацията, са от особена важност за кинопоказа в България до 9. IX.1944 и окончателната филмовата национализация през 1948 г.^[6] Поне засега няма други източници, които да свидетелстват, че българи в този период са снимали в Азия, след което са донесли и показали филмите в отечеството. Много съществен аспект е, че тези ленти са любителски. Те не са част от репертоара на българските кина и не принадлежат на търговците – филмовите къщи и действащите кинострибутори. Не са и дело на популярни за епохата кинематографисти. За съжаление няма налична информация дали тези ленти днес са някъде реално и материално налични. Няма данни за тях в Българска национална филмотека. Много е вероятно да са иззети и унищожени от държавата. На този етап от изследването не са намерени и протоколи, потвърждаващи тяхното предаване в звената на народната власт, натоварени с тази мисия. Възможно е кутиите със заснет материал да са били скрити от собствениците, но поради неправилно съхранение да са отдавна повредени и изхвърлени.

Друго много важно изследователско направление е историко-културологичното. То е свързано с личността на Люба Кутинчева-Дазорова, нейната дейност и архивно наследство в контекстите на артикулирането на чуждото, другостта и създаването на образа на Азия в българското обществено пространство от първата половина на XX в. Категоричен акцент и дори централен интерес на пътешественичката е Япония, с нейната история, културна и етнографска специфика.

От 2013 г. активно работим по личния фонд на Кутинчева, съхраняван в ДА – София. Издирваме и съпоставяме допълнителна информация, която може да осветли съдбата на тази непозната и мистериозна дама, да разкрие хората, организациите свързани с нея, да проследи комуникацията с българската аудитория (в т.ч. филмова) от епохата. В настоящата статия представяме, анализираме и интерпретираме част

от намерената засега фактология, без претенция за изчерпателност. Фокусираме се именно върху Япония, като най-съществен и значим елемент от документалния корпус^[7].

Името на Люба Кутинчева нашумя през 2016 г. чрез изложбата на ДА „Архиви“ и ДА – София, с подкрепа на Архив Гипсър: „Мисия пътешественик“, със съставител – Иво Хаджимишев. По проекта са работили С. Петкова, Д. Стоименов и Д. Алексиев. Представени са 25 мащабни табла с фототипни документи, снимки и картички от личния ѝ фонд, илюстриращи пътуванията ѝ в периода 1929–1938 г. из страните на Северна Африка, Близкия Изток и Южна, Югоизточна и Източна Азия^[8].



ЛЮБА КУТИНЧЕВА В ЕГИПЕТ ПРЕД ХЕОПСОВАТА ПИРАМИДА, ДА – СОФИЯ, Ф. 1328К, ОП. 1, А.Е. 10, 1Ж

Всъщност експозицията съдържа данни едно към едно описани от фонда. Нищо извън информацията, предоставена от Люба, не е проследено, поставено под съмнение, дешифрирано, преведено, разширено с допълнителни разработки. Но все пак целта на изложбата не е научна, а по-скоро да представи на съвременната културна среда една безспорно

интригуваща личност. Изложбата, показана и в страната, отприщи множество журналистически публикации, но те преповтарят и копират една и съща информация, без да се позовават на изворовия материал. В книгата на Делян Момчилов „Българите! Забравените постижения“^[9] има глава за Люба Кутинчева, но четем същите данни, защото мисията на тази книга е популяризаторска.

Документацията в личния фонд^[10] съдържа както доста интересна, така и скрита информация, и не на последно място – голяма доза мистификация и митологизация. Разчитането на изворите изисква екипна работа от специалисти в различни сфери на хуманитаристиката. Допълнителното издирване на фактология извън фонда също е сложен процес. Ето защо вероятно до този момент няма сериозно, актуално и задълбочено изследване, което цялостно да историзира и анализира документалното наследство на Кутинчева.

Коя е Люба Кутинчева или по-точно за коя се представя? За първата българска пътешественичка, без вероятно да е знаела, че Анка Ламбрева я изпреварва с една година. Когато четем биографията на Кутинчева, съставена от самата нея, се натъкваме на желанието ѝ да демонстрира угоден партиен произход и същевременно да украси житието си с емоционален мелодраматичен патос. Тя подчертава, че е от „прогресивно семейство на интелектуалци“^[11], че е водила „активна политическа дейност“^[12]. По време на пътешествията си е установявала връзки с „прогресивни общественици, профсъюзни и комунистически дейатели“^[13]. Дори със средствата, които е припечелвала след завръщането си в България при изнасянето на сказки за далечните страни, е подпомагала „прогресивното движение“^[14]. Кутинчева е родена на 15 май 1910 г. във Велико Търново, и акцентира, че е роднина на легендарния Капитан Райчо Николов по майчина линия – отново манифестиране на патриотична значимост. През 1912 г. семейството се премества в Силистра, която скоро след това преминава в румънска територия. Баща ѝ (Люба никога не споменава името на родителите си в справката) става член на „Свободна Добруджа“^[15]. За дейността си бива затворен в румънски затвор и през 1928 г. умира. Няколко дни по-късно майка ѝ също почива.

Преследвана от румънските власти в края на 20^{-те} години на XX в., Кутинчева емигрира в България, а оттам заминава в Турция при чичо си (без посочено име). Отлично образована, владееща френски, румънски, турски и руски езици, със задълбочени познания по българска история, култура, литература, поезия, музика, етнография, Кутинчева пише, че започва да изнася сказки за България в Турция, които са били масово посещавани и добре заплатени. Със спечелените пари отива незнайно защо точно в Сирия и всъщност това е и началната точка за пътешествията ѝ из останалите части на Изтока. В продължение на десет години – от 1929 до 1939 г.^[16] тя неуморно пътува. Издържа се с лектории за родината и с физически труд: бране на плодове и поправки. Кутинчева пресилено демонстрира в справката силно изострено социално чувство, нееднократно изтъква интереса си към правата на жените: „С голяма упоритост и смелост тя успявала да прекрачи недостъпните за чуждоверки хареми и да се запознае с положението на незавидната женска съдба на мохамеданките, които благодарение на религиозния фанатизъм и невежество са обърнати на бездушни същества, които безропотно са понасяли всичко. /.../ Първата жена европейка, прекрачила праговете на недостъпните хареми“^[17]. Как европейка, бяла, сама жена ще получи ексклузивен достъп до харемите през 30^{-те}?! Много интересно е, че Люба пише биографията си не в първо лице, а именно употребявайки минало свършено време, така сякаш разказва за друг. Постава дистанция между собственото си „аз“ преди и сега. Като че ли друга персона е изживяла онзи живот, а реалната Кутинчева е била неволен свидетел. Написаното е поднесено в колорита на умиляваща наивност, като същевременно е очевидна деформацията на реалните факти. Люба осъжда робовладелството, войнствеността, колониалната политика и гнет, мизерията и глада, империализма, капитализма, богатствата на властимащите, които са в разрез с бедността сред населението, поддържа борбите за национално освобождение. Езиковият стил е в унисон с текстовия патетичен канон на социализма и всъщност личи, че не ѝ е присъщ. Същевременно някак романтично подчертава привличането към екзотичното, обаяно с тайнственост и мистика. Думи, които многократно ще се артикулират в нейната книга „Япония – лични впечатления, наблюдения и проучвания“ (1942)^[18], в сказките ѝ за Азия^[19], които изнася в България, и в отзивите от своите

лектории. Афишът на Люба (1940–1943, направен така, че само да се допише на ръка мястото на провеждане) помпозно анонсира: „младата и смела българка, която с риск за живота си, неизброими опасни приключения, прежеждия и страдания, в продължение на около 10 години е успяла да пропътува целия Далечен Изток /.../ и още много покрити с тайнственост и мистика краища на Далечния Изток“^[20].

Пътешественичката се омъжва за журналиста Александър Константинов Дагоров през 1939 г. След 9.IX.1944 г. той е вогел политически процеси, неясно какви. При изпълнение на служебния си дълг през 1948 г. заболява.^[21] При направено запитване в архива на СБЖ не бяха открити данни за Кутинчева и съпругът ѝ, макар че в личния фонд има негова служебна карта. Люба посочва, че има един син – Михаил Александров Дагоров, който е завършил актьорско майсторство при студията към военния театър и е кукловод^[22]. На този етап на изследването също няма потвърдена информация за наследниците.

Цялото житейско експозе изправя изследователя пред множество неизвестни. Кой и как финансира пътешествията? Кои са организациите и целите на посещенията на Кутинчева (тук дори могат да се изкажат хипотези и за шпионаж^[23])? Кои са хората с които е била свързана и които са ѝ осигурили достъп до международни кръгове? Какво „петно в миналото“, неприемливо за социалистическия режим, диктува усещането за страх, което четем между редовете? Връзката с Япония може да е проблем за партийците, но защо е основен фокус в дейността ѝ? Споменават ли се другаде наличието на филмовите ленти, които не откриваме в корпуса на личния фонд? Дали Люба Кутинчева наистина е пътувала сама? Защото твърде неубедително стоят твърденията ѝ, че преброява Азия тотално без придружител(и).



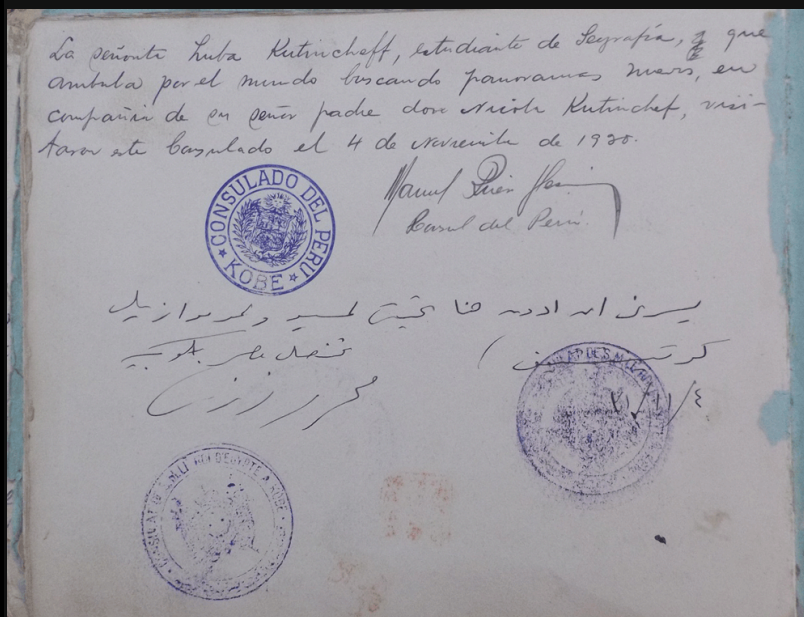
**ЛЮБА И НИКОЛА КУТИНЧЕВИ В ЯПОНИЯ, ДИГИТАЛИЗИРАНА СЪКЛЕНА
ПЛАКА № 98 ОТ Ф. 1328К**

Корпусът с документи на пръв поглед наистина не е малък, и същевременно си даваме сметка, че е някак недостатъчен, ако го съпоставим с дългогодишно митарстване из азиатския свят. Кутинчева сигурно е направила селекция, а част от документалното наследство е останало непредадено.

Основните архивни единици съдържат множество картички и лични фотографии от страните на пребиваване (1929-1931), негативи – стъкло (1929 – 1936)^[24]; албуми, отзиви и изрезки от вестници – мнения за

изнесени сказки (1940 – 1941), книгата на Кутинчева „Япония – лични впечатления, наблюдения и проучвания“ (1942)^[25], тетрадка с препис на книгата^[26].

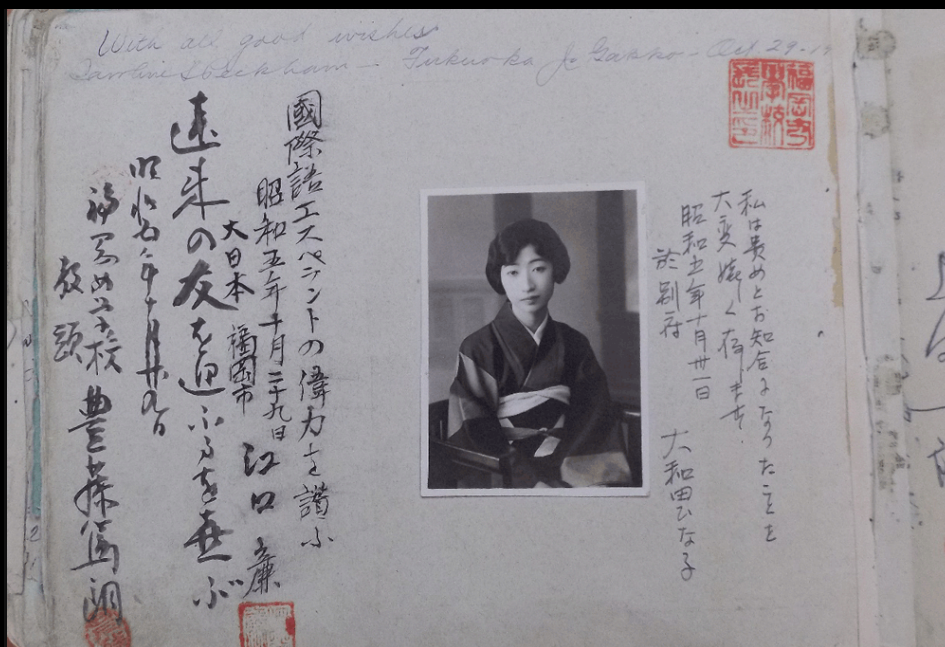
Особено ценни са албумите, които са своеобразни лексикони. В архивни единици 17, 18 и 19^[27] от опис 1 са написани благопожелания на различни езици (от европейските – английски, френски, немски, руски, италиански и т.н.; и не европейски – арабски, персийски, хинди, тайски, китайски, японски^[28] и пр.). Журналисти, учени и видни общественици, владетели, духовници, политици, студенти, професори, археолози, приятели и други частни лица, с които Кутинчева се е срещала, са оставили следа в албумите.



ПОСВЕЩЕНИЕ ОТ КОНСУЛА НА ПЕРУ, ДА – СОФИЯ, Ф. 1328К, ОП. 1, А.Е. 18, Л. 44

ЯПОНИЯ, МОЯ ЛЮБОВ

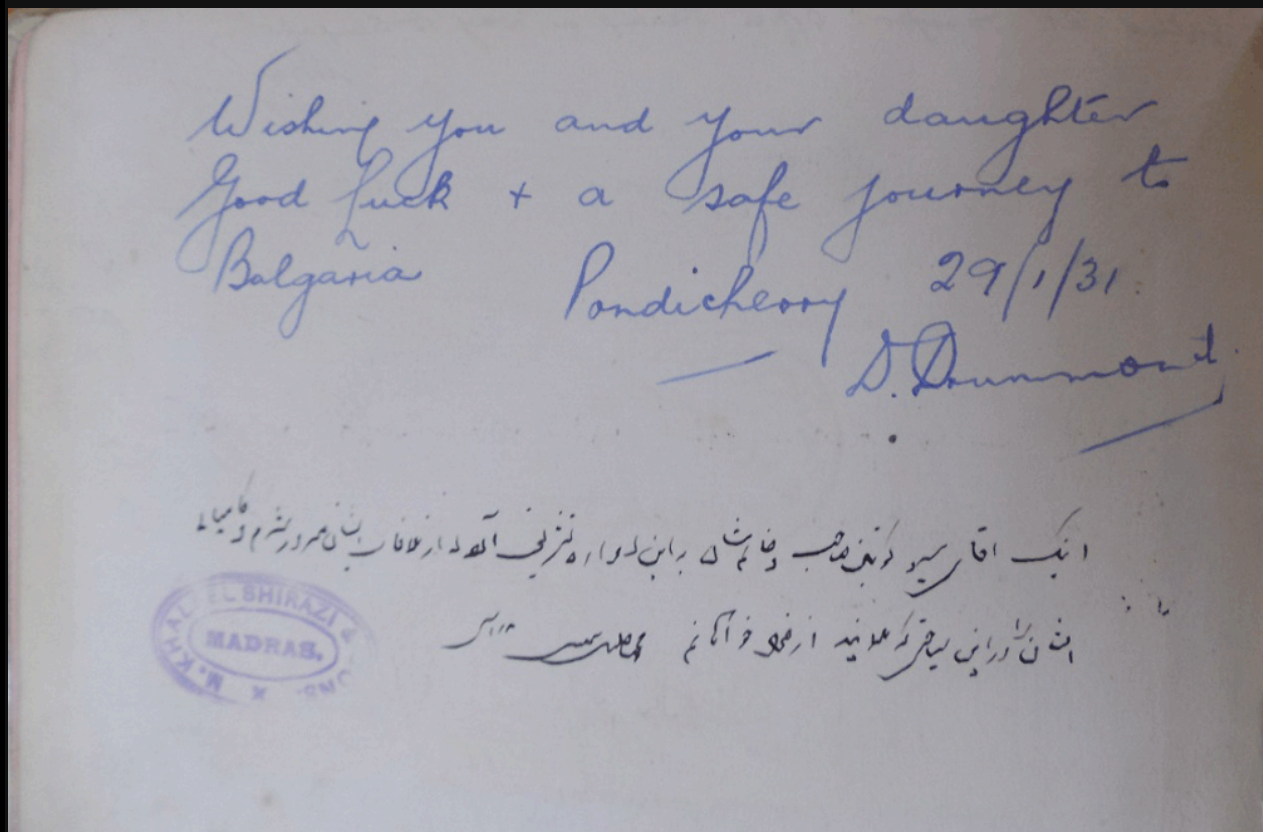
По отношение на Япония интерес представлява а.е. 18. На л. 39 е залепен железопътен билет за пътуване между гарите Чанчун и Далян в Манчжурия, който е един от малкото веществени документи за пътуванията на Кутинчева, доказващ, че е посетила територията. Любопитен е л.43, с посвещение от Егучи Ясуши^[29] с думите „Дълбоко съм впечатлен от силата на международния език есперанто“, с дата 29 окт. 1930 г.



„МНОГО СЪМ ЩАСТЛИВА, ЧЕ СЕ ЗАПОЗНАХ С ВАС.“, 31 ОКТОМВРИ 1930 – СПОМЕН ОТ БЛИЗКАТА И ЯВНО ЗНАЧИМА ЯПОНСКА ПРИЯТЕЛКА НА ЛЮБА КУТИНЧЕВА, ОВАДА ХИНАКО. ДА – СОФИЯ, Ф. 1328К, ОП. 1, А.Е. 18, Л. 43

В дясно до него е поместена снимка на Овада Хинако, облечена в традиционно японско облекло (кимono): „Много съм щастлива, че се запознах с Вас.“, 31 октомври 1930. Коя е тази дама? В опис, без да се споменава името ѝ, четем следното: „Снимка на японска лекарка, момиче от висшето общество, много добра пианистка“. Съвместна снимка на Хинако и Люба откриваме и между страниците на книгата „Япония – лични впечатления, наблюдения и проучвания“^[10] Под фотографията е отбелязано: „Пътешественичката в японска национална носия, заедно със своята приятелка в Осака“. В абзац на предна страница, получаваме следната информация от авторката: „Параходът пореше вълните и стремглаво напредваше към японския бряг. Влязохме в приятен разговор с млада японка, която отлично владееше френски език. Това мило момиче ме плени с добротата си. Станахме приятелки и по-късно, когато стигнахме в Япония, аз ѝ гостувах известно време в Осака. С моята приятелка направихме множество снимки, една от които прилагам“^[11]. За жалост, съдбата на тези снимки е неясна, по простата причина, че те не фигурират в корпуса на личния фонд.

На л. 40, 43, 44 разпознаваме посвещения от губернатори и служители на три префектури от о-в Кюшу – Оита, Нагасаки и Фукуока, които ясно говорят за това, че Кутинчева е била добре приета не само сред японския интелектуален елит (учители, университетски преподаватели и др.), но и сред представителите на местната администрация.



ПОСВЕЩЕНИЕ ОТ ПОНДИЧЕРИ, ИНДИЯ: „ЖЕЛАЯ НА ВАС И НА ДЪЩЕРЯ ВИ КЪСМЕТ И БЕЗОПАСЕН ПЪК КЪМ БЪЛГАРИЯ“.

Между описанието на материалите и реалното им съдържание се наблюдават разминавания. Може да се предположи, че описването е станало значително по-късно, когато спомените на пътешественичката за конкретните обстоятелства са били или избледнели, или нарочно са предоставени неверни данни.

Изключително интересен, ключов пример е л. 37, със снимка на мъж и жена, и в дясно посвещение. В описа към архивната единица е указано, че това са проф. Амахита, ректор на Токийския университет и съпругата му. Докато от записа се разбира, че лицата са други: Дегучи Онисабуро (1871 – 1948) с жена си Суми – и двамата духовни лидери на новото японско

религиозното движение „Оомото“ (букв. Великият извор)^[32]. Доктрината на движението се основава на древния шинтоизъм, като интегрира нови, съвременни за епохата аспекти, свързани с идеята за единен извор на религиите, постигане на световна хармония и мир чрез изкуствата, засилване на междурелигиозния диалог, установяване на равновесие между индустриализацията на Запада и духовността на Изтока. „Великият извор“ бързо се разпространява в Япония, като привлича представители на интелектуалния и военен елит. Сред най-известните му последователи е Уешиба Морихей – основателят на айкидо.



ДЕГУЧИ ОНИСАБУРО СЪС СЪПРУГАТА СИ СУМИ, ДВАМАТА ДУХОВНИ ЛИДЕРИ НА НОВОТО ЯПОНСКО РЕЛИГИОЗНОТО ДВИЖЕНИЕ „ООМОТО“ („ВЕЛИКИЯТ ИЗВОР“). ДА – СОФИЯ, Ф. 1328К, ОП. 1, А.Е. 18, Л. 37

През 1923 г. Дегучи Онисабуро започва да учи и промотира усилено есперанто, убеден, че това ще помогне за разпространението на движението на Запад. Плюс това есперанто идеално се вписва в слогана на идеологията: „Един Бог, един свят, един общ език за общуване“. Официални издания на „Оомото“ (книги и списания) всъщност се

публикуват и до днес на есперанто^[33]. Изключително интересно е, че японското движение припознава през 1926 г. българското „Бяло Братство“ на Петър Дънов като идейно сродно. „Аз съм един мъдрец, Учителят е в България. Движението „Бяло Братство“ е нещо ново и оригинално, което българският народ дава на света“^[34], пише Дегучи. Това обяснява и донякъде факта, че Люба Кутинчева като българка е добре приета от сем. Дегучи. Никъде в книгата си тя не говори за срещата си с него. В снимковия корпус обаче откриваме две снимки, надлежащо надписани така: „Заедно с Дегу-чи, виден професори и профсъюзен японски деятел, 1933“^[35] и „С жената на проф. Дегу-чи и гр., Токио“^[36]. В книгата ѝ, същите снимки (на стр. 82 и 72) фигурират с различен надпис: „С един японец в Йокохама“ и „Група японки в Нагасаки“. Доколко и дали Люба е била член на есперантисткото движение и Бялото братство — засега не можем да кажем.



ЛЮБА КУТИЧЕВА С ДЕГУЧИ СУМИ, ДА – СОФИЯ, Ф. 1328К, ОП. 1, А.Е. 12, Л. 1. В „ЯПОНИЯ – ЛИЧНИ ВПЕЧАТЛЕНИЯ, НАБЛЮДЕНИЯ И ПРОУЧВАНИЯ“ СНИМКАТА ФИГУРИРА НА С. 72 С РАЗЛИЧЕН НАДПИС: „ГРУПА ЯПОНКИ В НАГАСАКИ“.

При внимателен прочит и дешифриране на разнородни почерци, откриваме и доказателствата, че Кутинчева наистина не е пътешествала сама! Придружава я г-н Никола Кутинчев. Кой е той – приятел, годеник, съпруг, брат, братовчед, чичо? Още по-интересни факти: в пожелания, написани в албума, свързани с пребиваването в страните от Близкия Изток, многократно се изписва – г-н Никола Кутинчев и неговата съпруга, „симпатичната двойка“, г-н и г-жа Кутинчеви, които правят пътешествие с научна цел. Каква е научната цел, с която двамата мотивират престоя си и своеобразния си номадски начин на живот? С напредване на пътуването и страниците от Карачи към Индия и Югоизточна Азия, двойката вече не се декларира като съпрузи. Нещо интересно – изписва се в памет за г-н Кутинчев и г-ца Кутинчева. Има места, където пък „госпожа“ е преправено на „госпожица“. Люба и Никола вече не пътуват с научна цел, а имат интересен бизнес, който е труден, но много благороден. Какъв ли ще да е? В Източна Азия и конкретно в Япония статуса същото се сменя. Вече се обявяват като баща и дъщеря! С цел безопасност двойката със сигурност се е съобразявала със спецификата, културно-менталните нагласи и нрави на регионите, през които преминава^[37].

Във всички документи, както и в книгата „Япония – лични впечатления, наблюдения и проучвания“, и във всички интервюта дадени за пресата през 40-те години – пътешественичката твърди ясно и категорично, че съвсем сама странства из далечните източни земи. Нещо повече – в книгата тя не споменава нито едно име, което да речем срещаме в описите на снимките, албумите и стъклените плаки. Доста по-късно, в началото на 90-те години на XX в. Кутинчева, вече на преклонна възраст (84 годишна) дава две интервюта за печатни медии – едното за „Ние жените“^[38], другото за „Ехо“^[39]. Пред Юлияна Тонева и Мариета Арангелова, Кутинчева потвърждава истината, която като изследователи подозирахме, преди да се запознаем с интервютата: а именно – че е пътувала с баща си Никола Кутинчев, който обаче по някое време се прибира в България.

ИЗВЕСТНАТА ПЪТЕШЕСТВЕНИЧКА

Г-ЖА ЛЮБА КУТИНЧЕВА



Младата и смѣла българка, която съ рискъ на живота си, неизброими опасни приключения, преживяла и страдания, въ продължение на около 10 години е успѣла да пропътува цѣлия Далеченъ Изтокъ: Сирия, Палестина, Трансјордания, Египетъ, Иракъ, Персія, Авганистанъ, Бѣлуджистанъ, Маскатъ, Оманъ, Индия, Бирманія, Сиамъ, островитѣ-Цейлонъ, Борнео, Суматра, Целебесъ и Формоза; Китай, Японія и много още покрити съ тайнственостъ и мистика крайща на Далечния Изтокъ,

ВЪ САЛОНА НА

ЩЕ ИЗНЕСЕ ДВЕ ОТЪ НАЙ-ИНТЕРЕСНИТЪ СИ

СКАЗКИ

НА ТЕМИ:

„ЯПОНИЯ—СТРАНАТА НА ИЗГРѢВАЩЕТО СЛЪНЦЕ“

Какво видѣхъ въ тази приказна страна на Микадо, на напредѣла, на цивилизацията и най-големия прогресъ на Истока. Фантастичния животъ, нрави и обичаи. Лични наблюдения, впечатлѣния и прѣживявания.



„ЛЮБОВТА И КРЪВТА ВЪ ХАРЕМИТЪ“

Робството на жената подъ драконовъ законъ на Мохамедъ и религиозни фанатизми. Животътъ задъ високитѣ и недостъпни стѣни на харемитѣ, въ пеговата жестока и прѣстѣлна действителностъ.

Презъ време на сказкитѣ пътешественичката ще запознае слушателитѣ си съ интересни и ценни снимки и документи отъ Далечния Изтокъ.

Начало ТОЧНО 6½ часа вечерята.

Входъ 5 лева, за учаци 3 лева.

Ръ. Шипчанова

1-а и 2-а книги и снимки продаватъ само въ салона

ЗАБЕЛЕЖКА: Втората сказка—„Любовта и кръвта въ харемитѣ“ е САМО ЗА ВЪЗРАСТНИ. На нея пѣмъ да се допушатъ учаци и малолѣтни.

АФИШЪТ НА ЛЮБА КУТИНЧЕВА, ДА – СОФИЯ, Ф. 1328К, ОП. 1, А.Е. 175

Двата материала бегло допълват и други биографични данни: Никола е софийски лекар, ветеран от Първата световна война с чин капитан. А майката^[40] е пианистка, завършила в Швейцария, умира през 1928 г. Люба завършва Букурещкия френски колеж. Никола и Люба заминават заедно през 1930 г.

Момичето научава и есперанто по време на пребиваването на Изток. Интересно е, че в статиите се споменават още нейни тетрадки, които възрастната жена пази и не е предала в архива. Сред тях са ръкопис на неиздадена книга „Робството на жената в Далечния Изток“ и подготовка за трета книга, с допълнения на спомените — „С български триколюр на шапката“ (Възрастната жена е споделила, че заради отслабеното си зрение не може да я довърши сама и се надява някой да ѝ помогне в това

начинание). А другите, неясно колко на брой, отново са тип лексикони, съдържащи благодарности за изнесените сказки.



След сказка за Богарин в едно корейско училище,
с ученици и преподаватели – 1934 год.

СНИМКА СЛЕД СКАЗКА В КОРЕЯ , ДА – СОФИЯ, Ф. 1328К, ОП. 1, А.Е. 10, Л. 1Б

Къде – в странство или в България? – също не се посочва в материала. Много е вероятно, Кутинчева освен тях, да е назила и още снимки, и още преинтересни доказателства и документи за семейството и пътуванията, и дори филмовите ленти. Всъщност статиите в „Ние жените“ и в „Ехо“ са доста сходни като цяло и общовати, и не показват работа с изворовия материал. За жалост няма поместена снимка на Люба Кутинчева през 90-те. Изпуснат е и историческият шанс за запис на задълбочен разговор, който да попълни информационните липси.

	Дата	Извори
с. Дълбоки (Старозагорско, на 12 км североизточно от Стара Загора), в училището (днес ОУ „Иван Мирчев“)	25 (ср.) септември 1940	ф. 1328к, оп. 1, а.е. 176, л. 1 – отзив от учителя М. Стоянов
с. Хрищени (Старозагорско, на 7 км североизточно от Стара Загора), в Народно основно училище (днес ОУ „Христо Ботев“)	28 (сб.) септември 1940	ф. 1328к, оп. 1, а.е. 176, л. 2 – отзив от директора Хр. С. (Христо Спасов) ф. 1328к, оп. 1, а.е. 176, л. 3 – отзив от
с. Хрищени , в Народно читалище „Ст. Генчев“ (основано 1901, действащо и днес)		председателя на читалището
с. Михайлово (Старозагорско, на 25 км югозападно от Стара Загора), в Народна смесена прогимназия (днес не съществува)	01(вт.) октомври 1940	ф. 1328к, оп. 1, а.е. 176, л. 36 – отзив от учител
с. Сърнево (Старозагорско, на 18 км югоизточно от Стара Загора), в Народно основно училище (днес ОУ „Св. Св. Кирил и Методий“)	05 (сб.) октомври 1940	ф. 1328к, оп. 1, а.е. 176, л. 4 – отзив от учител
гр. Нова Загора , в Новозагорско градско общинско управление		ф. 1328к, оп. 1, а.е. 176, л. 4-5 – подписна документ от кмета (от 09.X.1940)
гр. Нова Загора , в Смесена гимназия „Царица Йоанна“ (днес Професионална гимназия по селско стопанство – ПГСС "Царица Йоанна")	08 (вт.) октомври 1940	ф. 1328к, оп. 1, а.е. 176, л. 5 – отзив от преподавателя по география Н. Ст. Копчев, от 09.X.1940) ф. 1328к, оп. 1, а.е. 176, л. 56 – отзив от преподавателя по

		български език Ив. Т. Попов, от 10.X.1940)
		ф. 1328к, оп. 1, а.е. 176, л. 11 – отзив от редактора на вестник „Изгрев“, от 10.X.1940)
		ф. 1328к, оп. 1, а.е. 176, л. 116-12 – отзив от околийския управител на Новозагорското околийско управление, , от 10.X.1940)
		ф. 1328к, оп. 1, а.е. 177, л. 2 – отизв, поместен във в-к „Изгрев“ (НЗ), бр. 421, от 15.X.1940, без данни за загл.
с. Мъглиж (днес град, на 23 км от Стара Загора), без данни за мястото на изнасяне на сказката	10 (чт.) или 11 (пт.) октомври 1940	ф. 1328к, оп. 1, а.е. 176, л. 136 – от неизвестен автор, подписан като „Ст.“, може да е учител или да е от администратцията, от 11. X.1940
с. Енина (Казанлъшко, на 4 км североиточно от Казанлък, на 40 км от Стара Загора), в Народно основно училище „Христо Ботев“, днес ОУ)	12 (сб.) или 13 (нд.) октомври 1940	ф. 1328к, оп. 1, а.е. 176, л. 6 – отзив от директора на училището, от 13.X.1940)
с. Шипка (днес град, Казанлъшко, на 12 км северно от Казанлък, на 45 км от Стара Загора), в прогимназията	13 (нд.) или 14 (пон.) октомври 1940	ф. 1328к, оп. 1, а.е. 176, л. 6 – отзив от директора на училището, от 14.X.1940)

(вероятно днес ОУ „Св. Св. Кирил и Методий“)

с. Шейново (Казанлъшко, на 14 км северозападно от Казанлък, на 47 км от Стара Загора), в основното училище (днес ОУ „Д-р Петър Берон“) 1940	13 (нг.) или 14 (пон.) октомври 1940	ф. 1328к, оп. 1, а.е. 176, л. 66 – отзив от главния учител на училището, от 14.X.1940) ф. 1328к, оп. 1, а.е. 176, л. 7 – отзив от двама учители – мъж и жена от училището, 14.X.1940)
с. Голямо Дряново (Казанлъшко, на 13 км северозападно от Казанлък, на 48 км от Стара Загора), в училището (днес не съществува)	14 (пон.) или 15 (вт.) октомври 1940	ф. 1328к, оп. 1, а.е. 176, л. 7 – отзив от директора училището, 15.X.1940)
с. Долно Сахране (Казанлъшко, на 17 км северозападно от Казанлък, на 50 км от Стара Загора), в Народно основно училище „Христо Ботев“ (днес не съществува)	15 (вт.) или 16 (ср.) октомври 1940	ф. 1328к, оп. 1, а.е. 176, л. 8 – отзив от директора училището, 16.X.1940)
с. Габарево (Казанлъшко, на 22 км западно от Казанлък, на 54 км от Стара Загора), в Средишно народно училище (днес ОУ „Никола Йонков Вапцаров“)	16 (сл.) или 17 (чт.) октомври 1940	ф. 1328к, оп. 1, а.е. 176, л. 86 – отзив от директора училището, 17.X.1940)
гр. Кърджали , Салон на Общинския дом	22 (вт.) и 23 (ср.) октомври 1940	ф. 1328к, оп. 1, а.е. 176, л. 14 – отзив от околийския управител на Кърджали, 22.X.1940 ф. 1328к, оп. 1, а.е. 176, л. 146

гр. Кърджали, Смесена гимназия
„Царица Йоана“

24 (чт.)
октомври
1940

– отзив от Крум
Дугеков, секретар на
градската община,
22.X.1940

ф. 1328к, оп. 1, а.е. 176, л.
9

– отзив подписан от
редактора на вестник за
политика, стопанство и
култура „Бяло море“ от
24.X.1940

ф. 1328к, оп. 1, а.е. 176, л.
10

– отзив от инспектора
на Кърджалийската
градска околия, 25.X.1940

ф. 1328к, оп. 1, а.е. 177, л.
2 – отзив поместен във
в-к „Бяло море“ (Кърдж.),
бр. 38 от 26.X.1940, загл.
„Сказките на г-жа
Кутинчева“

ф. 1328к, оп. 1, а.е. 177, л.
26 – отзив поместен
във в-к „Заря“ (Сф.), бр.
5756 от 27.X.1940,
загл. „Новини от
Кърджали“

ф. 1328к, оп. 1, а.е. 176, л.
106

– от директора на
гимназията, 25.X.1940

с. Златица (сега Златополе, Харманлийско), Смесена прогимназия (днес не съществува)	28 (пон.) или 29 (вт.) октомври 1940	ф. 1328к, оп. 1, а.е. 176, л. 15 – от директора на гимназията, 29.X.1940
гр. Ивайловград , пред чиновете на ивайловградския гарнизон	30 (ср.) или 31 (чт.) октомври 1940	ф. 1328к, оп. 1, а.е. 176, л. 156 – липсват данни и страници, от 31.X.1940
с. Мъглиж (днес град, на 23 км от Стара Загора), Народно основно училище „Христо Ботев“ (днес ОУ)	13 (ср.) или 14 (чт.) ноември 1940	ф. 1328к, оп. 1, а.е. 176, л. 126-13 – от директора на училището, 14.XI.1940
гр. Асеновград – без данни за място на изнасяне на сказката	3 (вт.) и 4 (ср.) декември 1940	ф. 1328к, оп. 1, а.е. 177, л. 3 – рекламно каре поместено във в-к „Родопско ехо“ (Асен.), бр. 804 от 02.XII.1940, без данни за загл.
гр. Чепеларе – без данни за изнасяне на сказката	може би 5 (чт.) декември 1940	ф. 1328к, оп. 1, а.е. 177, л. 3 – рекламно каре поместено във в-к „Борба“ (Пл.), бр. 5877 от 05.XII.1940, без данни за загл.
гр. Пазарджик , в читалището, по покана на женското благотворително дружество	16 (пон.) декември 1940	ф. 1328к, оп. 1, а.е. 177, л. 3 – каре поместено във в-к „Борба“ (Пл.), бр. 5890 от 20.XII.1940, загл. „Пазарджик“
гр. Стара Загора , в салона на дружество „Театър“ от 18.00 ч.	23 (пон.) и 24 (вт.)	ф. 1328к, оп. 1, а.е. 177, л. 3 – каре поместено във в-к „Борба“ (Пл.), бр. 5892

	декември 1940	от 23.XII.1940, загл. „В Южна България“
Гр. Шумен – в салон на читалище „Архангел Михаил“	6 (пт.) и 7 (сб.) март 1942	Хроника. — Шуменски вести, III, бр. 103, 10 март 1942, с. 4

Таблица № 1, показваща маршрута на сказките на Люба Кутинчева и изворовия материал. Възстановени са и дните на седмицата. Заглавията на сказките са: „Япония, Страната на изгряващото слънце, на хризантемите и гейшите“ (най-често изнасяна) и „Любовта и кръвта в харемите (робството на жената в Далечния Изток)“.

Проучванията за настоящата статия са финансирани от Фонд „Научни изследвания“ по договор № КП-06-Н60/6 от 16.11.2021 г. по проект „Кинокултура, изкуства и национални образи в България (КИНО.БГ). Формиране на обществената значимост на филмовата култура в периода между двете световни войни“, Институт за изследване на изкуствата, БАН, ръководител – доц. д-р. Александър Донов.

Настоящият текст е допълнена версия на първоначално публикуваната в сп. Проблеми на изкуството.

Бележки под линия:

^[1] ДА – София, ф.1328к, оп. 1, а.е. 177, л. 16. Архивната единица съдържа изрезки от вестници (столични и провинциални) с рецензии за изнесените сказки от Люба Кутинчева в страната през 40-те години на XX в. Според архивните данни: Първата българска пътешественичка в Далечния Изток. – Аз знам всичко, № 95, 13 авг. 1940.

^[2] ДА – София, ф.1328к, оп. 1, а.е. 177, л. 6 – Правда (Сл.), XXIII, № 966, дек. 1940.

^[3] ДА – София, ф.1328к, оп. 1, а.е. 177, л. 36 – Бургаски фар, № 6267, 12 авг. 1942.

^[4] Като глобално присъствие на кинематографа в културното ни пространство.

[5] Много популярни в епохата и масово разпространени и в България е комплектът на френския гигант Pathé Baby (Патé Бейби) – лека 9,5 мм камера и домашен прожекционен апарат за ленти до 12 мм.

[6] Процесът започва през 1946 г. с влизането в сила на „Закон за кинокултурата“ и окончателно приключва през 1948 със „Закон за кинематографията“. Новата власт въвежда държавен монопол върху производството, вноса/износа и разпространението на филми. Всички ленти, апарати, камери, всевъзможно кинооборудване (професионално и любителско) са предадени на фондация „Българско дело“. Вж.: Янакиев, Ал. Cinema.bg. 100 години филмов процес, личности/филми/кина. С., 2003, 213 – 218.

[7] За първи път на международен научен форум с участието на утвърдени учени-японисти бе представен етап от изследователската работа върху фонда. Доц. д-р Ангроника Мартонова от ИИИЗк и доц. д-р Антон Ангреев (кат. Японистика, СУ) изнесоха доклада „Непознатата с кимоно. (Люба Кутинчева – между фактите, загадките и Япония)“ на Юбилейната международна конференция „Бъдещи хоризонти“, посветена на 25-годишнината от основаването на специалност Японистика в СУ „Св. Климент Охридски“ 2015, София, Аула на СУ, 29 – 30 октомври 2015 г.

[8] Посетени страни по азбучен ред: Абисиния (Етиопия и Еритрея), Алжир, Афганистан, Белуджистан (днес в границите на Пакистан, Иран и Афганистан), Бирма (Мианмар), Борнео, Египет, Индия, Индонезия, Ирак, Испанско Мароко, Китай, Корея (по това време анексирана към Япония), Либия, Мадагаскар, Оман, Палестина, Персия (Иран), Саудитска Арабия, Сиам (Тайланд), Сирия, Судан, Суматра, Трансйордания (Йордания), Тунис, Филипините, Формоза (Тайван), Цейлон (Шри Ланка), Южен Сахалин (след 1905 в Япония, днес в границите на Русия), Япония.

[9] Момчилов, Д. Българите! Забравените постижения. Сиела, С., 2017, 245 – 250..

[10] Предаден лично от Кутинчева, и придобит от ДА – София срещу възнаграждение през 1968–69 г. Описите и биографичната справка (с дата 4 април 1968) са дело на пътешественичка. Двата инвентарни описва съдържат 187 архивни единици за периода 1898 – 1948 г.

[11] Вж.: Биографичната справка (Б. с.) в опис на фонда в ДА – София, 1.

[12] Пак там.

[13] Пак там, 2.

[14] Пак там. В афиша за сказките има упомената цена за лекторията: „Вход 5 лв., за учащи 3 лв.“, ДА – София, ф. 1328к, оп. 1, а.е. 175, л. 1.

[15] Има такъв вестник, но точно за коя от многото организации свързани с освобождаването на Добруджа става въпрос не е ясно засега.

[16] Явно това е годината през която тя трайно се установява в България.

[17] Б. с., ДА – София, 2.

[18] Кутинчева, Л. Япония: Лични впечатления, наблюдения и проучвания. Стара Загора, Родина, 1942. ДА – София, ф. 1328к, оп. 1, а.е. 178.

[19] Водещи заглавия на популярните открити лекции се срещат в различни, леко променени варианти. Първата е: „Япония, Страната на изгряващото слънце, на хризантемите и гейшите“ (най-често изнасяна, понякога без допълнението за хризантемите и гейшите), с подзаглавие „Какво видях в тази приказна страна на Микадо, на напредъка, на цивилизацията и най-големия прогрес на Изтока. Фантастичният живот, нрави и обичаи. Лични наблюдения, впечатления и преживявания“. Втората е тема е: „Любовта и кръвта в харемите (робството на жената в Далечния Изток)“. С подзаглавие: „Робството на жената под драконовия закон на Мохамед и религиозния фанатизъм. Животът зад високите и недостъпни стени на харемите, в неговата жестока и престъпна действителност“ По афиша, ДА – София, ф.1328К, оп.1, а.е.175, л.1.

[20] ДА – София, ф. 1328к, оп. 1, а.е. 175, л. 1.

[21] Упоменато е, че съпругът на Кутинчева умира на 27.II.1967.

[22] Това не е професионално актьорско образование, защото по времето на социализма само във ВИТИЗ (днес НАТФИЗ) може да се получи такова. Аматьорите могат да бъдат назначени със звание „артист“ в държавни театри само ако са назначени по т.нар. чл. 9 от Указ на театрите (Обн. ДВ. № 145, 30 дек. 1949, отменен от Закона за закрила и развитие на културата, отм. ДВ. № 50, 1 юни 1999). Ако става въпрос точно за театър „Българска Армия“, то през 50-те и 60-те години на XX в. е под егидата на военните и със статут на централен военен културен институт. Възможно е да е имало любителска студия към него, което недвусмислено ни насочва, че Михаил Дагоров е бил свързан с БНА.

[23] След направена проверка установихме, че няма налични данни за полицейско досие на Люба Кутинчева преди 9.XI.1944 г.

^[24] До 2015 г. бе отказан достъп до тях, заради лошото им състояние. За целите на проучването ни бяха предоставени конкретни дигитални копия от заснетото в Япония.

^[25] Други книги свързани с Япония издадени в края на 30^{-те} и началото на 40^{-те} години на XX в. (по азбучен ред):

Гоуен, Хърбърт Хенри. Древна Япония. Превод от френски ив. Мавродийски. ИК Вл. Пършоров, С., Враца, 1942.

Книга за Япония. Ред. Милчо Неболлиев. Издание на Българо-японския академичен клуб, С., 1942.

Пилигрим. Крачун и Малчо и в Япония. Библиотека „Джудже“, Печатница „Рахвира“, С., 1942.

Рибаров, П. Япония, страната на изгряващото слънце. Шуменски вести, III, бр. 104, 17 март 1942, 2.

Странски, Стефан. Приказна Азия. Япония — страната на изгряващото слънце. Печатница „Иван Г.Йонов“, Пловдив, 1942.

Фукукита, Йасаносукэ. Култът към чая в Япония. Т. Ф. Чипев, С., 1940.

Чолаков, М. Китай и Япония. Чайка & Братство, С., Библиотека популярни знания — книжка № 2, 1938.

^[26] ДА — София, ф. 1328к, оп. 2, а.е. 5. Според описва приблизителната датировка на архивната единица е 1930-1932г., но това категорично не е реално, защото тетрадката е с правопис след езиковата реформа от 1945. Съдържа 83 изписани ръкописни страници с молив, като в преписа на места са добавяни детайли — например споменава се Корея, което в оригинала на книгата не съществува. А в корпуса от снимки има документ от Корея, по това време анексирана към Япония: ДА — София, ф. 1328к, оп. 1, а.е. 10, л. 1, с надпис на плика: „Сказка за България в едно корейско училище“.

^[27] Трите лексикона са датирани: 1929-1930 (а.е.17), 1930-1931 (а.е.18), 1931 (а.е.19). Последната архивна единица, според опис на самата Кутинчева, съдържа мисли и изказвания на комунисти от арабските страни. Люба е пояснила, че е имало още 4 такива албума, но са те изгорели при бомбардировките на София, а един е взет — „присвоен от някой любител на древни писмености“. Дали са „комунисти“, това е доста спорен въпрос. А дали е „присвоен“ или иззет от полицията — също е мистерия.

[28] Японистът доц. г-р Антон Андреев разчете 35 запис на японски език.

[29] Имената са изписани по японски образец – първо фамилията, после личното име.

[30] Кутинчева, Л. Цит. съч., 25.

[31] Пак там, 24.

[32] <http://www.oomoto.or.jp/> (17.07.2018).

[33] Повече есперанто в Япония и Кумаи вж.: Lins, Ulrich. Esperanto as language and idea in China and Japan — Language Problems & Language Planning, 32:1, 2008, 47–60.

[34] <http://www.bratstvoto.net/vehadi/menu/b16/do1945.html> (17.07.2018).

[35] ДА – София, ф. 1328к, оп. 1, а.е. 10, л. 2. В същата единица има и снимка със студенти-есперантисти.

[36] ДА – София, ф.1328к, оп. 1, а.е. 12, л. 1а.

[37] За конкретни примери виж ДА – София, ф. 1328к, оп. 1, а.е. 17, л. 346, 426, 53. Много интересен пример откриваме в а.е. 18, л. 446: от консула на Перу в Кобе, е оставено благопожелание за г-ца Люба Кутинчеш, която учи география (!) и е очарована от света на Япония и е в компанията на нейния баща дон Никола Кутинчеш, посетили на 4 ноември 1930 г. Следва подпис и ясен печат.

[38] Тонева, Ю. Първата българска пътешественичка. Ние жените, № 15 (199), 13 април 1994, 8.

[39] Арангелова, М. Първата българска пътешественичка: Попътният вятър на живота ме грабна и отнесе надалеч. – Ехо, XXXVI, № 21, 12 – 16 септ. 1994, 4–5.

[40] В онлайн статия се споменава, че се казва Ваня. Вж: Цветанов, Б. Една патриотка, обиколила света с нашия трикопър на шанката. Десант – <http://www.desant.net/show-news/36280> (09.07.2018). От къде е почерпена тази информация засега не знаем.





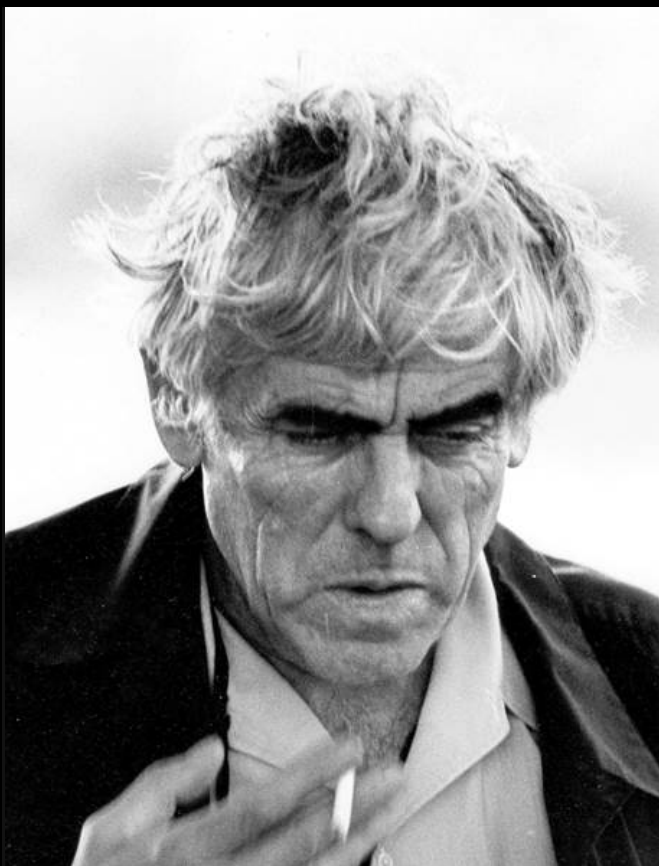
ОТНОШЕНИЕТО КЪМ КАМЕРАТА ТИ ИДВА ОТВЪТРЕ – ЗА ОПЕРАТОРА РАУЛ КОТАР И ФИЛМА „ДО ПОСЛЕДЕН ДЪХ“

КИРИЛ ПРОДАНОВ

„Снимането е нещо, което може да бъде научено. Всеки може да усвои тънкостите му, но отношението към камерата е нещо, което ти идва отвътре, от теб самия. Може би това прави само 1 процент разлика, но тя е изключително значима. Това е този процент, който ни различава от другите, и който ние трябва да го открием в себе си. Ето защо, понякога се налага да се огледаме наоколо.“

Раул Котар

Операторът Раул Котар е една от емблематичните фигури на френската Нова вълна, свързван като автор на изображението на най-емблематичните филми от разцвета на това течение. Парадоксалното е, че той би могъл никога да не се занимава с операторска работа. Желанието му е било да учи химия, но високите такси го отказват и така се записва да учи фотография.



РАУЛ КОТАР

Началото на кариерата му е на военен репортер във Виетнам, по време на Индокитайската война (1946 – 1954). През това време е работил за „Paris Match“ или „Look“ и прекарва единайсет години от живота си там. Тогава известният френски документалист и военен репортер Пиер Шоенгофер го кани да снима *„La Passe du diable“* („The Devil's Pass“, 1956 г.) Котар е мислел, че го канят за фотограф и благодарение на това недоразумение приема работата.

Още по-интересно започва работата му с Гогар. Според предварителните намерения, Гогар е трябвало да снима с друг оператор, но продуцентът му налага Котар, който се превръща в човека зад камерата в повечето филми на големия френски режисьор от периода, наречен Нова вълна.



ЖАН-ЛЮК ГОДАР



РАУЛ КОТАР ПО ВРЕМЕ НА СНИМКИТЕ НА ДО ПОСЛЕДЕН ДЪХ, 1959

Всъщност всичко започва с „До последен дъх“ (1959). Филмът разказва историята на дребен престъпник, Мишел (Жан-Пол Белмондо), който при кражба на кола убива полицай. За да се скрие от закона, той търси убежище при своята приятелка Патриша (Джийн Сибърг), която учи журналистика в Париж. Тя го приема в квартирата си и постепенно между двамата се заражда нещо като любов. Мишел се занимава с кражби на коли, за да осигури пари за тяхното бягство в Италия. Един ден обаче, при разпит в полицията, Патриша разбира за криминалното досие на Мишел и го предава. По това време тя вече е бременна от него. Раздялата им се случва в хотелска стая, където Патриша признава, че го е предала и отказва да го последва при бягството. Преследван от полицията, Мишел е прострелян, за да умре на улицата, с усмивка на лице като човек, който не е живял напразно...



РАБОТЕН МОМЕНТ ОТ ФИЛМА ДО ПОСЛЕДЕН ДЪХ (1959, РЕЖИСЬОР ЖАН-ЛЮК ГОДАР)

Годар е на прага на най-трескавия период от кариерата си. Търси нов киноезик, който отрича снимането в декор, заучените реплики на актьорите и статичната камера. Стреми се да е свободен и да може да снима във всяка посока. Котар, с опита си в документалната фотография, сякаш му е пратен свише, за да материализира този стремеж. Точно той дава лице на онази концепция във визуалните решения, която ще изглежда революционна за това време.

„Започнахме да снимаме „До последен дъх“ в интериори, но по мое мнение, тогава това зависеше от технологията в киното. Ние трябваше да развием друг тип технология на снимане. Например, докато снимахме на улицата, хората гледаха в камерата, затова купихме малка количка, подобна на пощенските. Изрязвахме дупка за обектива и тъй като главата ми стърчеше, слагехме пакети отгоре. Понякога правехме само по един дубъл. Целта ни беше да увеличим емоциите. Понякога правехме кадри с варио-обектив.“



ЧАСТ ОТ ЕКИПА ПО ВРЕМЕ НА СНИМКИ НА ДО ПОСЛЕДЕН ДЪХ (1959, РЕЖИСЬОР ЖАН-ЛЮК ГОДАР)

Струва ми се, че за филма би могло да се каже, че когато са тръгвали да го снимат, те са се пуснали по течението така, сякаш всички дадености на средата и природата са използвани и доразвити. Така са работили с лекота, както всъщност е искал режисьорът, без да вървят срещу течението.

Съвременното кино отмества стени. Ако срещне стена, то може и да я разбие. Докато в конкретния случай те са намирали пролуки в стената и са минавали през тях. Така движението във филма се е осъществявало чрез възприемане особеностите на средата и възползвайки се от тях. И това е валидно за всичко – улиците, прозорците на стаите, светлината на сградите, които се виждат през тези прозорци... По този начин се реализира както наличието на хубава, добре подбрана среда, така и възползване от атмосферата на града. Днес е трудно да се улови атмосферата дори зад един прозорец, докато при тях това е ставало, и то успешно, по най-аскетичния начин. Почти без осветление.

В епизода в хотелската стая, който е ключов за целия филм, градът присъства в цялата сцена, посредством звук и изображение. Зрителят чете фактурата на сградите зад прозореца, чува шума на улицата. Отсрещната сграда е винаги в сянка – има експозиция.



КАДЪР ОТ ФИЛМА ДО ПОСЛЕДЕН ДЪХ, 1959

Шаброл, който е правил програмата, разказва след години, че едно от малкото ясни неща във филма са били локациите. Те са били утвърдени предварително, точно съобразени с епизодите на филма. По-късно Шаброл споделя, че това е улеснявало изработването на снимачната програма по сценарий, който на практика е бил едва 5-6 страници. Особено впечатление прави прецизно подбраната среда, в която са поставени актьорите. В много от интериорните сцени те са разположени на фона на града. Освен мястото за снимки, добре подбран е и часът, в който се снима даденият епизод. Сградите, които се приемат като фон зад тези прозорци, са винаги така осветени, или са в сянка, че да има експозиция и в интериора, и в екстериора. По този начин градът се превръща в някакъв вид свидетел на историята, която се разиграва между двамата герои.

Котар споделя, че Годар е искал от него да може да снима срещу прозореца и откъм прозореца в един и същи кадър, задача почти непосилна за един оператор. Но те са се справили успешно. Особено характерно е това в епизода в хотелската стая, сниман в един кадър и после монтиран с *jump cut* монтаж. По посока на прозореца фигурите са почти силуетни, обгърнати от дима на цигарата на Белмондо, а в обратната посока портретите им са осветени с мека светлина. Това дава двузначност на случващото се и взаимоотношенията им. Съвпада и с драматургичния материал, според който в този епизод те се надлъгват помежду си: от една страна са заедно, а от друга, сякаш има нещо, което ги разделя и което им пречи да бъдат докрай влюбени. С изразните средства на камерата и с осветлението е доразвита блестящо драматургичната задача – опитът да се открият един друг е препятстван от всичко, което се е натрупало в биографиите им и което стои като сянка в техните взаимоотношения. Много добре се редуват кадрите със силуети към прозореца и тези, заснети с мека, нежна светлина.



КАДЪР ОТ ФИЛМА ДО ПОСЛЕДЕН ДЪХ, 1959

Силуетните кадри дават усещане за призрачност, за нещо, което витае около двамата любовници. Обратно, кадрите, снимани по посока на светлината, са сетивни, кожата на актьорите е като кадифе, почти можеш да я пипнеш, като че ли влизаш в нея и в съзнанието на героя. Светлината сякаш проявява същността на образите. Едновременно с това се създава усещане за невидимо присъствие. Това, че сградите се четат през цялото време на фона на огромните прозорци, дава усещане, че тази история се развива пред очите на някой, който е наблюдател. Създава се също и напрежение между двамата като контрапункт на лекотата, с която актьорите интерпретират репликите си. Например онзи момент, в който тя споменава, че е бременна. Това остава като нещо казано и забравено, без да се настоява на него по-нататък, сякаш не е истина. Така, през светлина, се разкрива характера на техните взаимоотношения. Те стоят в нещо, което напомня Рай с красотата на портретите им, осветени с мека светлина, а когато камерата се обърне

към прозореца, същите тези хора са проявени буквално в друга светлина. Нещо стои между тях и този град, който ги наблюдава и наднича през прозореца. Това проличава особено в кадрите на Патриша – едновременно красива и нежна и в същото време контрастна и потайна. И това чрез монтажа става почти в един кадър.



ДЖИЙН СИБЕРГ ПО ВРЕМЕ НА СНИМКИТЕ НА ДО ПОСЛЕДЕН ДЪХ

С този подход, да използваш и подбиращ гагеностите на средата и да уголемяваш тяхната визуална характерност има нещо, което е много близко до подхода на неореалистите. Измамно е усещането, че те просто са вдигнали камерата и са снимали. Те са избирали внимателно екстериорите и са ги снимали в точно определени части на деня, когато естественото осветление ги е правело характерни, експресивни, разкривало ги е в някаква особена светлина. Да си спомним дългите сенки на минаващите коли в ранните работи на оператора Карло ди Палма. Нещо подобно има и в този филм, в работата на Раул Котар. Така те са използвали гагеностите на средата и са ги развили в посока на

драматургията. Те са създавали особен филмов реализъм, като са поставяли актьорите в конкретна среда и са ги оставяли да импровизират на базата на написаните от Годар диалози. Белмондо разказва, че пристигал около 9–10 ч. на снимачната площадка и изпивал с Джийн Сибърс едно кафе, докато Годар в това време пишел диалога за деня. После се събирали тримата и коригирали това, което не им харесва и чак тогава започвали да снимат. Така той ден за ден научавал какво ще говори героя му, какво ще му се случи и т.н.



ЖАН-ПОЛ БЕЛМОНДО В ПАУЗИТЕ МЕЖДУ СНИМКИТЕ НА ДО ПОСЛЕДЕН ДЪХ

Котар разказва, че Годар е искал от него да заснеме филма с прости изразни средства. Той е искал камерата да се движи в пространството, да следва героите в техните действия и емоции. Искан е камера от ръка, която да може да снима във всички посоки. Котар избира 16 мм камера Камфлекс – шумна камера, което ги е накарало да преозвучат филма впоследствие. За да могат да снимат във всяка посока без почти никакво осветление, е трябвало да снимат на високо чувствителен филм. За онова

Време най-чувствителният филм е бил *ILFORD 400ASA*. Те са използвали *push* процес с една бленда и така са имали свободата на *800ASA*. Този филм обаче е бил фотографски филм. За да постигнат 120 метрови ролки, се е наложило да го слепват. Неговата дължина е била 17,5 м. Те са слепвали тези парчета, за да се получат нормални ролки лента и единайсет минутен материал за дългите кадри, които е снимал Годар. Освен това, са имали и късмет, защото перфорацията на фотографския материал се различава от тази на филмовия и тя не би влязла в зъбците на друга камера. Затова Котар избира тази камера. При нея не се е налагало перфорацията да влиза в зъбчето, а само да го докосва. Така след всички тези операции са имали на разположение високо чувствителен материал с дължина на нормална ролка от 120 м. и 11 мин. време. Този подход е бил радикално революционен, както в естетически, така и в технически план.



**ГОДАР ДВИЖИ ИНВАЛИДНАТА КОЛИЧКА СПОРЕД УСЕЩАНЕТО СИ ЗА КАДЪРА
– РАБОТЕН МОМЕНТ ОТ ДО ПОСЛЕДЕН ДЪХ**

Любопитното е, че правят всичките тези движения с камерата, а никъде няма релси. Котар е имал една инвалидна количка на разположение, а количката е движел Годар. В началото той се е гразнел от ниската гледна точка, която дава количката и дори е търсел начин да се повдигне гледната точка, но впоследствие е решил да се възползва от това. Тогава идват онези портрети на Белмондо и на Джийн Сибърг на фона на небето, което създава странното усещане за възвисяване на героите. Това е подчертано в началния епизод при тяхната среща. Камерата е по средата на една улица – градът се усеща и присъства в пълна сила. Тя бяга, той я

гони, камерата ги следва... В един момент той я настига и я хваща, тя спира и след кратък диалог те се обръщат и тръгват към камерата. Всичко това се случва в един кадър и постепенно градът започва да изчезва, а те остават само двамата на фона на небето от ниска гледна точка. Така Годар ни представя героите на филма, чрез вътрешнокадровия монтаж. Чрез мизансцена той ги изважда от контекста на града и ги поставя пред нас.



ПО ВРЕМЕ НА СНИМКИТЕ НА НАЧАЛНАТА СЕКВЕНЦИЯ ОТ ФИЛМА

Особено интересен е начинът на заснемане на героя на Белмондо, който макар и да би трябвало да биде антипатия, е заснет точно в обратен ключ – красив, от ниски ракурси на фона на небето, така че той е симпатичен на зрителя през цялото време, макар да натрупва серия от действия, които обективно погледнато, би трябвало да ни отблъскват. И това е постигнато само с визуални изразни средства.

Пословично е пристрастието на френската Нова вълна към американското кино, към Хичкок, към *ноар* филмите, с които те се заиграват през цялото време. Тук особено място заема епизодът с „бащата“ на Новата вълна Жан-Пьер Мелвил. В един от епизодите Патриша (Сибърг) взема интервю от него като от някаква американска звезда. Той е с прословутите си черни очила и американска шапка... а на

Въпроса „*каква е вашата мечта?*“, отговаря: „*да стана безсмъртен и след това да умра*“. Това отиграва любимата тема на Годар. Шаброл споделя, че Годар обича истории, свързани с фатална любов и смърт. Така е и тук, има усещане за фаталност в целия филм. Още с убийството в началото героят на Белмондо е сложен под знака на смъртта, белязан е и тези негови погледи в камерата напъват, той гледа зрителя с погледа на убиец. Но при все това ни е симпатичен, въплъщава някаква арогантна смелост, а в този поглед има усещане за безсмъртие. Той е извън закона, за него не съществува санкцията на закона, на съдбата.

Аз не правя филми, аз правя кино, казва Годар. Мелвил има особен принос за филма, не само с присъствието си като актьор. Когато Годар му показва финалния монтаж и иска съвет от него, защото филмът се е получил прекалено дълъг и бавен, за да бъде разпространяван успешно, Мелвил го посъветвал да премахне всичко, което забавя действието, включително и сцената с него. Вместо това обаче, Годар направил вътрешно кадрави съкращения, като пропускал фразите, които чисто функционално разказвали действието и не носели нищо съществено... Така се появил този *jump cut* монтаж. Както казва Мелвил – резултатът бил великолепен. Котар пък изтъква, че филмът е станал много изгив.



ЖАН-ПИЕР МЕЛВИЛ В ЕПИЗОД ОТ ДО ПОСЛЕДЕН ДЪХ

Първоначално Годар мисли да снима с младия оператор Мишел Латуш, но той е бил студент и не е било възможно да снима пълнометражен филм. (Годар е имал с него два късометражни филма.) Тогава продуцентът Богар предлага Раул Котар и това става 2-3 дни преди началото на снимките.

Котар споделя: *„Аз бях г-н Никой. Нямах кой знае каква репутация, но и нямах какво да губя. Беше ми любопитно какво ще излезе от цялата работа. Направихме доста промени в начина на снимане, но това беше, защото ние искахме да покажем, че кино може да се прави и по друг начин“.*



РАУЛ КОТАР В РАБОТЕН МОМЕНТ ОТ СНИМАЧНИЯ ПЕРИОД НА ДО ПОСЛЕДЕН ДЪХ

Предпочитали са да снимат на дневна светлина. Човешкото око е пригодно да вижда през деня, през нощта човек спи. Да вземем сцената с убийството в началото. В повечето случаи тя би трябвало да бъде снимана през нощта с усещане за тайнственост. Тук това е направено точно обратно. Заснета е на ярко дневно осветление, като зрителят става пряк свидетел на престъплението. Нощта идва в точно определен момент, когато Белмондо вижда, че тя му изневерява. В един кадър се

запалва осветлението на Шанз-елизе и пада нощта и в пряк, и в преносен смисъл. Той изгубва любовта и пада мрак. Можете да си представите колко трудно е било с малкото лента, която са имали, да хванат точно този момент



НОЩТА В ДО ПОСЛЕДЕН ДЪХ

Котар разказва как са държали телефонна връзка с оператора, който пали лампите и той им е отброявал секундите до запалването на осветлението, така че те да могат да включат камерата навреме, без да хабят лента. Нощта идва след епизода с убийството. Прави впечатление, че нощта е снимана в етапа на пагането на мрака, когато имаме усещане, че светлината изчезва. Държат ни през цялото време и визуално на някакъв праг, на границата между светло и тъмно... Всичко това напруга!

Епизодът във фотографското студио е нещо като преход към смъртта на Мишел. Двамата стоят и гледат модела, който позира, подчинен на всички правила, които авторите са избягвали до този момент във филма. Истината, противопоставена на фалша, на това да се представяш за някой, който не си. За разлика от другите сцени тази е заснета с много осветление (според ситуацията на фотографското ателие). Моделът е максимално стилизиран и създава усещането на кукла, която позира. Мишел и Патриша стоят отстрани и я гледат. С края на нейната

фотосесия, тя си тръгва, а те застават на нейното място в светлините на същите тези прожектори, които те карат да стоиш като някой, който не си.

Скоро след това Патриша предава на полицията Мишел.



КАДЪР ОТ ФИЛМА ДО ПОСЛЕДЕН ДЪХ, 1959

Опитът на Котар като военен репортер не може да се скрие в този филм. Възпитаното усещане за истинност тук се награжда с особена стилизация на средата. Без да е търсено, визуалното решение на филма се родее с опитите на Дзига Вертов – смесване на безусловна документалност и поетичен подход в усещането за събитията.

Документалният филм улавя духа на времето. „До последен дъх“, макар и изграден, е уловил духа на своето време; скоро след края на войната, хората са с усещането за някакъв нов хоризонт, който се открива пред героите и пред авторите. Примадва ги, дали с истинска или изкуствена светлина?!



ЗАСНЕМАНЕТО НА ПОСЛЕДНИЯ ЕПИЗОД ОТ ДО ПОСЛЕДЕН ДЪХ





ИСТОРИЯ НА 2D И 3D ИГРИТЕ /ВТОРА ЧАСТ/

ИВАЙЛО СЕФЕРОВ

ОТ БУМА НА NINTENDO ДО ДНЕС

Една от основните причини за успех на NES (Nintendo Entertainment System) в Америка трябва да бъде приписана на „Super Mario Bros“, който е плод на въображението на дизайнера Shigeru Miyamoto. Повечето от игрите, които го предшестват, се развиват върху равен, най-често черен фон. За разлика от тях „Super Mario Bros“ пренася играчите в един жив свят, пълен с тайни, които създават усещане за приключения и откривателство. NES създават множество игри, значима част от които имат продължения и днес. Трите версии на „Super Mario Bros“ са игри за всички времена.



През 1986 г. са пуснати много игри, които все още са легенди, като „Out Run” – първата игра, използваща техниката Scaling. Чрез нея графиката става по-голяма, когато „влизаме” в екрана, като по този начин усещането за скорост се увеличава, въпреки че качеството намалява.

1987 г. е годината на аркадните игри: три компании се открояват с важността и качеството на своите издания: Sega, Capcom и Taito. Но само две са най-важните, тези на Capcom: „1943 Battle Of Midway” и „Street Fighter”.

1988 г. носи със себе си може би най-класическата и най-важната видео игра в историята – „Tetris”, дело на Atari. Тя е най-продаваната и най-популярна игра в историята на видеоигрите до момента. Поради своята простота и в същото време сложност, тази игра привлича всички. Тя се появява в почти всички конзоли и дори днес все още се правят нови 3D версии, но мястото, където има най-голям успех, е системата Game Boy. Тя е създаден от Satoru Okada и екипът на Nintendo. Въпреки своя монохромен дисплей, Game Boy се превръща в най-популярната ръчна система със сменяеми касети, и е продадена в десетки милиони бройки.

Разбира се, успехът на системата се дължи на пакета Tetris от Алексей Пајитнов (Alexey Pajitnov), в комбинация с неговата ниска цена и отличен живот на батерията.

Следващата година донася иновации и пазарен успех в света на игрите. Пусната е първата 16-битова конзола с CD. За първи път игрите могат да се играят от CD. Аудиото на компютърните игри прави сериозен скок напред – появяват се Sound Blaster-картите на Creative Labs.

90-те години като цяло са период на иновации във видеоигрите. Благодарение на нарастващата мощност на компютърните процесори, както и на подобренията в мултимедийните аспекти, се осъществява преход от пиксели към 3D графика. През това десетилетие стават популярни жанрове, като стратегии в реално време. Домашните конзоли изпреварват аркадите. Nintendo пуска Super Famicom, 16-битова система с превъзходна 3D графика и аудио. На пазара се появява NeoGeo, 24-битова конзола, която далеч надминава конкуренцията, но поради високата цена продажбите са слаби.

Sega залага на аркадните игри в „домашни“ версии. „Afterburner II“, „E-Swat“ и други заглавия преминават от големите машини към телевизорите. В края на годината, Commodore обявява CDTV – компютър без клавиатура. Това е първата система с образователен софтуер в допълнение към игрите, продавани на компактдискове.

В същото това последно десетилетие на XX век стартират и първите дискусии за нивото на насилие в игрите. Заглавия като „Mortal Kombat“ и „Night Trap“, и двете от 1992 г. привличат вниманието на американските конгресмени. Резултатът е създаването на системата ESRB, която посочва препоръчителната възраст и ниво на насилие върху обложката на игрите.

Една от най-успешните видеоигри – „Sony Play Station“ е пусната в Япония през 1994 г. Sony преди това работи с Nintendo за пускането на CD конзола, но тя така и не се реализира. Но Nintendo продължава битката и представя „N64“ в Япония. Въпреки добрите първоначални продажби, конзолата страда от липса на заглавия и се проваля. Месеците около Коледа на 1996 г. са щедри за компаниите Sony и Nintendo – те продават

милиони бройки от своите конзоли. „PlayStation“ се справя по-добре, достигайки 20 милиона продадени бройки .

2000 г. започва с пускането на „PlayStation 2“ в Япония. 1 милион конзоли са продадени за два дни – рекорд. Геймърите се редят в магазините и не всеки успява да си купи, такова е търсенето на новата конзола. Nintendo продължава битката с „GameCube“, официално излязла на пазара през септември 2001 г. в Япония.

През 2005 и 2006 г. са пуснати двете конзоли, които определят стандарта за качество – „X-box 360“ и „PlayStation 3“. С графика с висока разделителна способност, съхранение на твърдия диск и вградена мрежова поддръжка, двете представляват невероятни системи, които предоставят сюрреалистично изгово изживяване. Nintendo залага на друг тип – системата „Wii“. Технически по-слаба от конкурентите, тя компенсира това със забавни игри и диференцирано изживяване при управление. Дори и с по-ниски технически спецификации, „Wii“ има абсолютен успех в продажбите.



Отличителен белег в началото на хилядолетието са модификациите на игри, тоест модификациите, които потребителят може да направи сам, така че предизвикателството да е уникално. Най-добрият пример за Mod е „Counter-Strike“, който стартира като „Half-Life“. Интересът към мобилните игри също нараства много. Тази индустрия достига почти

една четвърт от продажбите на игри. Днес игрите за iPhone например представляват страхотна ниша за продажби.

Връзката между игри и филми става по-близка и това довежда до промени в историите. Холивудският стил превзема игрите, сюжетите стават по-плътни и дори актьори дублират главните герои. Игрите придобиват кинематографичен характер – с кратки и динамични сцени. Тази ниша става популярна сред потребителите на компютри, които сърфират в интернет. Любопитно е, че играят всички – дори тези, които не са пристрастени геймъри.

Сегашното поколение видеоигри започва с пускането на „Wii U“ на Nintendo през 2012 г., последвано от „Playstation 4“ и „Xbox One“ през 2013 г. В началото на 2017 г. Nintendo издава наследника на „Wii U“ – „Nintendo Switch“, единствената система, която поддържа както телевизионни (мониторни) игри, така и ръчни.

С новите си обновени конзоли и Sony, и Microsoft се насочват към VR игрите, технология, която има потенциала да промени начина, по който геймърите играят. Приблизително на всеки седем години във видео конзолите излиза ново поколение – в 2020 г. излизат: „PlayStation 5“ и „Xbox Series X“. За първи път следващото поколение конзоли е оборудвано с много по-бързата SSD памет за съхранение и с възможност за драстично подобряване на времето за зареждане, както и намаляване на времето за обработка.

През 2020 г. пандемията и ограниченията доведоха до растежа на индустрията за видеоигри. Всички големи игри вече имат собствена отделна платформа за социални медии. По това време хората играят игри, за да могат да имат дигитален социален живот при липса на реален такъв. Например, пробивът, направен от „Fortnite“ на Epic Games, където Sony позволява на играчите на „PlayStation“ да бъдат на бойното поле срещу играчите на „Xbox“. Високото търсене и на двете конзоли не е изненадващо, като се има предвид нарастването на интереса към видеоигрите и неограниченото време за игра през 2020-та. Към септември, същата година, „Game Pass“ надхвърля петнайсет милиона потребители, добавяйки пет милиона потребители само от април 2020 г. Пандемията изглежда е променила много навици, тъй като правилата за

оставане вкъщи и липсата на събития са увеличили времето за игри. Според проучване на NPD, общото време, прекарано в игри, се е увеличило с 26%.

С актуализацията на Windows 11 през 2022 г. и новите подобрения – нова контролна лента, оптимизации на прозорци, нови опции за калибриране на HDR и други екстри – удоволствието от играта става все по-голямо. Актуализацията дава и много подобрения на графиката на игрите – има драматични подобрения в латентността на дисплея, Auto HDR и Променлива честота на опресняване (VRR). Но те са ефективни само когато играта е стартирана на цял екран. Излиза и ново приложение за HDR калибриране, което подобрява точността на цветовете и последователността на HDR дисплеите.

Много родители мислят, че видеоигрите правят децата им асоциални, но не е така – игрите имат много полезна роля за бъдещето на нашите деца в реалния и практически живот. Децата вече не са ограничени единствено до познанствата в квартала или в училище, а имат практическата възможност да общуват със света – нещо ново, което не се е случвало преди. Като цяло игрите не само са чудесен инструмент за комуникация и начин да се измъкнем от стреса или скуката на ежедневието, но те са и отличен начин за изграждане на широка мрежа от международни връзки, които да влияят на живота ни по начини, които не сме си и представяли.

Използвани са материали от: The Video Games Textbook (Dr. Brian J. Wardyga), Wikipedia, The History & Evolution of Video Games, както и от специализирания периодичен печат.





КУЛТУРЕН АФИШ: АПРИЛ 2023

АНАСТАС ПУНЕВ

София Филм Фест продължава и през април, а „Алкарас“, носител на Златната мечка от Берлинале за 2022 г., е от онези тихи гиганти, които ще напомнят за себе си и след години, точно защото не са подвластни на времето. Светът на филма е изчезващият микроклимат на каталунското село и докато го наблюдаваме, лесно може да си представим колко нереалистичен ще изглежда в бъдеще, докато изживяваме последните дни, през които все още можем да се отнасяме към филма като към нещо документално.

Историята на семейството, което се изхранва поколения наред от брането на праскови, но е заплашено от изселване, за да бъдат инсталирани фотоволтаици, може да бъде удобен повод за социална критика или евтин мизерабилизъм, но усещането от филма е съвсем различно и наподобява лятна умора след разходка по прахен августовски път. Въпреки че казусът събира в себе си цялата наративна мощ, основната цел на режисьорката Карла Симон, автобиографично обвързана с историята, е да изрази какво точно ще изгубим като начин на живот съвсем скоро.



Изгубена няма да е просто природата, която накрая потъва сграбчена в металните юмруци на фотоволтаиците, или пък препитанието на големи групи от хора, работили в овощарството цял живот, но едно цяло отношение към света. То се прокрадва деликатно във филма, чрез малки ритуали и семейна памет – как се белят праскови и се предава знанието коя от тях е достатъчно зряла, като бавното темпо на филма се разграничава от по-забързания ритъм на модерното кино, но е не по-малко отдалечено от slow film естетиката, при която бавната скорост е реторичен и дори претенциозен жест. Симон заема позицията на човешкото, а не на антиглобализма.

Актьорите във филма са непрофесионалисти, което преди всичко отнема всякаква престореност и прекомерност. Гневът е превърнат в резигнация, носталгията – в тягостно мълчание, а неестествеността им всъщност прави действията им много по-достоверни, отколкото филмовите очаквания биха предположили. В „Алкарас“ има социологически елемент – гадена е трибуна на множество различни индивидуални истории, като разрезът им формира едно логическо цяло на тема как се скъсва с познатото. Докато по-старото поколение е отгадено на сантименталност, по-новото безуспешно се опитва да монетизира изчезващата вселена на Алкарас през социалните мрежи, като бездната между техните гледни точки предвещава неизбежната загуба, показана във филма.



Многообразието от герои без единен център дава простор на най-значимия герой в „Алкарас“ – природата с нейната красива презрѣдка, но и опасна непредвидимост, едновременно майка и мащеха. В тази рустикална естетика фокусът не е върху това дали миналото е било по-ценно от бъдещето или накъде се развива обществото ни и кой носи вина, а върху по-скромното, но ударно твърдение, че миналото носи автономна ценност, която изчезва толкова безвъзвратно, че единствено изкуството може да я запечата.

* * *

За онези, които предпочитат елегантното завръщане към миналото, „Откраднати целувки“ на Франсоа Трюфо е винаги добра идея. В третия филм от пенталогията за Антоан Доанел (Жан-Пиер Лео) Трюфо също представя един изгубен дух – този на очевидно бързо и евтино снимания филм, който именно заради това е свободен и чаровен в своята спонтанност. В тази серия от живота на героя от „400-^{ме} удара“ той е вече на ръба на порастването и реещият му се поглед въплъщава безпокойството типично за края на 20-^{ме} години на миналия век, но само както френското кино може да го представи – сто процента естетически и без никакъв етически интерес.



Във все още силната си форма Трюфо умее да казва тежките истини с широка усмивка и алтер-егото му Доанел е идеалният образ за тази цел – той всъщност е обречен от собствените си угризения и дилеми, но въпреки това мнозина биха искали да изживеят неговия живот заради цялата манипулация на киното и романтизацията на най-баналното, която режисьорът прави напълно съзнателно. След като се озовава в света на свободната конкуренция, героят сменя все по-абсурдни професии, като изглежда, че никога няма да бъде щастлив, но въпреки всичко забавлението и неловкостта се преплитат в едно безметежно цяло.

Любовта като единственото смислено занимание е в центъра на филма и дори е наречена „единствената компенсация за смъртта“, а героинята на Делфин Сейриг в амплоа, напълно различно от драматичното ѝ превъплъщение в „Мюриел“ на Ален Рене, е едно от незабравимите кино изкушения. По подобие на героиня от роман на Балзак (чието творчество е поводът за връзката ѝ с Антоан), тя е дискретна, маниерна и недостъпна, каквато може да бъде само романтичната любов от книгите и филмите. И точно тази идеализирана любов на „видението“, както той я нарича, е противопоставена на много по-спокойната привързаност на

Кристин, с която Антоан живее. Неспособността му да реши какво иска, повърхностното му отношение към живота и всички паралелни изпитания от битов характер, обаче, са сдъвкани като нещо пластмасово и накрая водеща остава надеждата, символизирана от двусмисленото, но все пак взето решение в самия край.



Няма как да не се спомене, че филмът излиза през 1968 г., докато Франция се тресе от обществени вълнения, но и след като Новата вълна е променила из основи речника на киното, а самият Трюфо е отключил този процес с дебюта си. В този смисъл „Откраднати целувки“ е и свидетелство за историческото развитие на френското кино – персонажът на Антоан Доанел се е превърнал в парадигма, а самият Жан-Пьер Лео е придобил статута на икона и намига не само към предходните си превъплъщения в същия образ, но и към филми като „Мъжки род – женски род“ на Годар. Самият режисьор признава, че причината да направи филма е единствено и само да работи отново с Лео, чиято игра изглежда като чиста импровизация. Но не само – на фона на цялата радикализация, видима от края на 60-те години, филмът избира безсрамно страната на лекотата.

„Алкарас“ може да бъде гледан на 2 април от 16:00 ч. в Одеон.

„Откраднати целувки“ може да бъде гледан на HBO Max.





ГАЛЕРИЯ: УРОЦИ ПО НЕМСКИ

ПРЕДСТАВЯМЕ ВИ РАБОТНИ МОМЕНТИ ОТ СНИМАЧНИЯ ПРОЦЕС НА ФИЛМА **УРОЦИ ПО НЕМСКИ** НА РЕЖИСЬОРА ПАВЕЛ ВЕСНАКОВ, ФОТОГРАФ СВЕТОСЛАВ СТОЯНОВ.







СЦЕНАРНИ ЕСКИЗИ: УРОЦИ ПО НЕМСКИ

В рубриката „Сценарни ескизи“ публикуваме сценария на филма „Уроци по немски“, сценарист Павел Веснаков.

За еволюцията на филма от проект до реализация може да се съди и по работното заглавие на сценария „Спасителят в прахта“, както и от първоначалния екип от сценаристи: Константин Божанов, Арнолд Баркус, Павел Веснаков.

КОМЕНТАРИ НА ФИЛМОВИ КРИТИЦИ ЗА ФИЛМА „УРОЦИ ПО НЕМСКИ“

Най-безкомпромисен, напрегнат, но и завършен в художествено отношение за мен е „Уроци по немски“, дебют на Павел Веснаков. Тук този иначе радикално настроен режисьор, когото познаваме от суровите му, до ръба на поносимото късометражни филми („Влакове“, „Парафиненият принц“, „Чест“) е една идея по-мек и не стига до крайности, но пак държи зрителя от началото до финала в нещо като транс. Филмът е решен в ритъма на свръх невротичното поведение на героя си, който прелива от гняв – срещу институциите, срещу характера си, срещу съдбата си. Заклебен в мизерния си бит, между невзрачно минало и бледа надежда за по-добро бъдеще в емиграция, той няма реален изход и мечтата за работа в Германия (откъдето и натрапчивите аудио уроци по немски в раздрънканата му кола), му се изплъзва. Фабула и режисура работят синхронно на много нива – психологическо, социално, екзистенциално, засрещат се и се усилват взаимно. Решението за камера от ръка и

импровизационен, документален стил дава суров визуален еквивалент на стресовото състояние на героя. Желязната режисьорска ръка се усеща и в избора и воденето на Юлиан Вергов, който тук е обратното на сексимвол, амплот, носило му успех досега. Неузнаваем, смачкан и обикновен, с бръсната глава, с напрегнато до пароксизъм изражение, той е въплъщение на гневния съвременен мъж от крайните квартали, похабил живота си, но запазил някъде дълбоко живеца на достойнството. При цялата агресивност на визията внушението на финала е катарзисно. Блудният син се е завърнал и получава бащината прошка. Библейска притча, поднесена в суров ърбън стил. Една презръдка показва, че изходът е единствено в близостта, в свързването с другите, с близките. Огънят на гнева за кратко е потушен.

Боряна Матеева

* * *

Безспорно талантлив многострадален авторски дебют в пълнометражното игрално кино е „Уроци по немски“ на Павел Г. Веснаков, завоювал Наградата за режисура за умело разкритата на екрана болезнена гледна точка към същността на човека. Филмът се очакваше с нетърпение след реалистичните късометражни творби на режисьора, проследяващи деградацията на обществото: „Влакове“ (2011), „Парафиненият принц“ (2012) и „Чест“ (2013), спечелил Голямата награда на МКФ в Клермон Феран, а филмът му „Зевс“ спечели Голямата награда на фестивала в Брест през 2015 г. Похвален е фактът, че въпреки реализирането на популярните сериали „Денят на бащата“, „Дяволското гърло“ и „Откраднат живот“, Веснаков се насочва към киното на Големия екран с разтърсваща екзистенциална философска тема, погледната през съкровен, интимен ъгъл. Главният герой Никола, който работи като шофьор, (в безупречното изпълнение на Юлиан Вергов, спечелил наградата за най-добър актьор на МКФ в Кайро 2020 г., на Златна роза 2021 г. бе удостоен със същата награда), вътрешно преосмисля целия си предишен живот. Огромно е желанието му да обърне завинаги нерадостната страница и да започне отначало. Но дали това е възможно? Ето дилемата, пред която е изправен този трагичен герой, поставен в екстремни драматични обстоятелства. С нестеливо, деликатно проникновение и

изключително професионално майсторство актьорът изнася докрай кръста на своя персонаж. Без капка мелодраматизъм или поза разкрива сложните му душевни колизии в разминаването между човешките мечти и тяхната реализация. Както споделя режисьорът: писал е сценария с мисъл за Юлиан Вергов в ролята. Главният герой – представител на голяма група българи, които са емигранти в собствената си държава, вероятно изпитва същото усещане за страх, неспокойствие и разпадане, което е съпровождало самите автори на този силен проект по време на снимачния процес. Всъщност те снимат филма по всички онези места, които режисьорът е напуснал. В постигането на визуалната концепция на проблема за нарушеното човешко общуване, който би могъл да бъде решен само във връзката с други хора; в бягството от ксенофобията и отчаянието, от особено значение е сътрудничеството, абсолютното допълване на режисьор и оператор (Орлин Руевски). Очевидно двамата са чудесен тандем, близък в търсенията си до румънската Нова вълна. Тук обаче темата за емиграцията е погледната от по-различен, интровертен ракурс.

Олга Маркова

* * *

Сътрудничеството на продуцента Евтим Милошев, режисьора Павел Веснаков и актьора Юлиан Вергов не е ново. Тримата са основни фигури за хитовия сериал „Откраднат живот“, но новият им пълнометражен филм „Уроци по немски“ представя сътрудничеството им в съвсем различна светлина. Филмът е драматично психологическо изследване, което се развива на няколко нива. На първо е разказ за сбогуване преди емиграция. На второ – портрет на един неудачник. На още по-дълбоко – равностметка за един пропилян живот. И най-сетне – отчаяно пътуване в търсене на любов. Филм за любовта, без която не можем.

Павел Веснаков – дебютант в пълнометражното кино, е сценарист и режисьор на филма. Сценаристът Веснаков разказва проста история, която се развива за 24 часа: неудачникът Никола обикаля членовете на семейството си, за да се сбогува с тях преди да замине на гурбет в Германия. Режисьорът Веснаков майсторски разплита скъсаните нишки

на живота му. Той завърта зрителя в кръг – в обиколките на Никола из пространствата, обитавани от най-близките му хора.

В стила на Румънската нова вълна, камерата на Орлин Рувевски следва героя в гръб. Върху този гръб зрителят е свободен да проектира собствените си чувства, уязвимост и лутане. Няма музика. От екрана се чуват само естествени звуци и човешка реч. Лайтмотив са натрапливите повторения на дните на седмицата на немски език, произнасяни от учебен диск. Звуците на чуждата реч всъщност огласяват неистовото желание на героя да избяга от своето минало, от проваления си живот.

Най-добрият български филм за 2021 г., според личната ми класация, „Уроци по немски“ разисква проблема за емиграцията екзистенциално. Навечерието на заминаването е разказано като отчаяно търсене на любов и близост. Бягството на Никола е символично и социалното е сведено до фон. Фокусът е върху вътрешната грама, върху усещането на героя за празнота. Такова извеждане на личността на аутсайдера на преден план, без затъване в социалната му непълноценност, е ново за българското кино.

Юлиан Вергов (Награда за най-добра мъжка роля) тук поднася най-доброто си изпълнение досега, пак според личната ми класация. Режисьорът го затваря в клаустрофобични пространства почти през цялото филмово време. Вергов ги оживява със състояния и емоции в огромен диапазон. От физическа експанзия до мълчалива сдържаност и от демонстративна мъжественост до отчаяна уязвимост. Въпреки честото присъствие на маргинали на нашия екран, за пръв път през последните трийсет години в новото българско кино най-после се появява истински сложен образ на аутсайдер.

Ингеборг Братоева-Даракчиева

Текстовете са публикувани в сп. КИНО, брой ноември 2022 г.

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



списание
КИНО

излиза от 1946 г. без прекъсване