

списание КИНО

излиза от 1946 г. без прекъсване

09/2023



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 / СЕПТЕМВРИ 2023

СЪДЪРЖАНИЕ:

СПЕЦИФИКА НА ПРОБЛЕМА ЗА СТИЛА В КИНОТО – ИРИНА ИВАНОВА / 6 стр.

„БЪЛГАРСКАТА СЛЕДА“ В БОЛОНЯ – РОСЕН СПАСОВ / 25 стр.

ЗЛАТНАТА КАЙСИЯ 2023: ЧУДНИТЕ ПРИКЛЮЧЕНИЯ НА АЛЕКСЕЙ ФЕДОРЧЕНКО ПРЕЗ КАВКАЗ – МАРИАНА ХРИСТОВА / 30 стр.

МРЕЖА ЗА НЕУЛОВЛИВОТО – ЙОАНА ПАВЛОВА / 38 стр.

КОЙ БЯХТЕ ВИЕ, Г-Н МАРИНОВИЧ? – ДИМИТЪР СТОЯНОВИЧ / 49 стр.

В ТИШИНАТА НА МЪРТВИТЕ ГРАДИНИ... – ИВО ДРАГАНОВ / 59 стр.

ЗА СЕРИАЛА „НАСЛЕДНИЦИ“ – ЛИЗА БОЕВА / 70 стр.

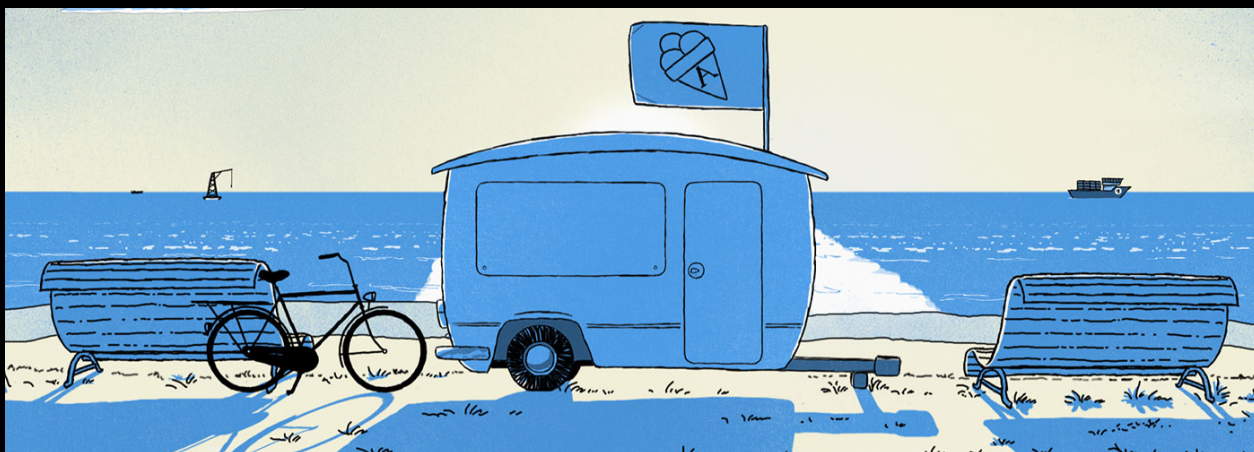
САРАЕВО 2023 – САВИНА ПЕТКОВА / 80 стр.

НАШАТА ИСТОРИЯ: КИНО „ПАЧЕВ“ – ПЕТЪР КЪРДЖИЛОВ / 86 стр.

КУЛТУРЕН АФИШ: СЕПТЕМВРИ 2023 – АНАСТАС ПУНЕВ / 115 стр.

СЦЕНАРНИ ЕСКИЗИ: ЕВРОПОЛИС – ГРАДЪТ НА ДЕЛТАТА / 119 стр.

ГАЛЕРИЯ: ЕВРОПОЛИС – ГРАДЪТ НА ДЕЛТАТА / 123 стр.



© Милен Витанов

ОТ ГЛАВНИЯ РЕДАКТОР

Пиша тези редове в разгара на 31-я Международен филмов фестивал „Любовта е лудост“ във Варна и няма как да не поставя акцент върху това значимо културно събитие. Обичам този фестивал! Заради богатата филмова програма – много от филмите идват специално за фестивала и няма къде другаде в България да бъдат гледани. Не са малко и заглавията с награди от световните филмови форуми, панорами на различни кинематографии и творци, специално е вниманието към българското кино. Всичко това е важно и обогатяващо както за многобройните зрители, така и за нас, професионалистите, които с всяко издание на фестивала разширяваме филмовия си кръгзор.

А тази година се почувствах почти като в Кан. С филма „Жан дьо Бари: Фаворитката на краля“ бе открит фестивала в Кан, но с него се откри и „Любовта е лудост“, а Златната палма от тази година „Анатомия на едно падане“, закрива „Любовта...“. В официалния конкурс се състезават дванайсет филма, в „Изборът на младите“ те са пет, но не по-малко интересни са съпътстващите програми: „Панорама на филми от Азия“ с творби от Бангладеш, Индия, Шри Ланка, Мианмар; „100 години арменско кино“ с фокус филмите на режисьора Харутюн Хачатрян, който е и гост във Варна; „Големите майстори“ с филми на ветерана Йежи Сколимовски (в предишния брой Анастас Пунев в Културен афиш представи неговия филм

„ЕО“), Кшищоф Зануси с „Перфектно число“, Нури Билге Джейлан със „Сушени билки“, Хирокадзу Кореeda с „Чудовище“, Кен Лоуч със „Старият дъб“; Деветнайсет са филмите от програмата „По глобуса“ – най-интересното от световното кино. Както винаги, селекционерът проф. Александър Грозев поставя специален акцент върху българското кино с програмите: „Ново българско кино“ („Случаят Тесла“, „Игра на доверие“, „Чалга“, „Изкуството да падаш“), „Памет“ („Апостол Карамитев“, „Борето“ – за Борис Карадимчев), „Документален филм“ („Колите, с които нахлухме в Капитализма“, „Моралът е доброто“, „Ваклуш“), а наградата за цялостно творчество бе присъдена на Анри Кулев – не ми е неудобно да го кажа, енциклопедична личност в нашия културен живот – живописец, карикатурист, блестящ режисьор на десетки анимационни филми, режисьор със свой почерк в документалното и игрално кино, театрален режисьор, професор – основател на Катедрата по анимация в Нов български университет, и се лаская да го мисля за добър мой приятел и колега, с когото сме работили по първите му анимационни филми. Всъщност само броени дни след „Любовта е лудост“ отново във Варна започва Световния анимационен фестивал – чийто художествен директор е Анри – ориентир за най-значимото от света на анимацията. И да не забравяме, че предстои 41-ят фестивал на българското кино „Златна роза“ (от 20 до 28 септември). Къде? Пак във Варна – филмов град, град на слънце и море, на приятелства и креативни професионални контакти.

От брой септември списание КИНО в рубриката „Сценарни ескизи“ започва да публикува и сценарии за документални филми, вслушвайки се в препоръката на колеги и читатели с интерес към документалното кино. „Европолис – градът на делтата“, на сценариста и забележителен писател Влади Киров и режисьора Костагин Бонев, е изборът за този брой. В рубриката „Теоретични етюди“ Ирина Иванова разсъждава върху „Специфика на проблема за стила в киното“. Дими Стоянович представя малко известната личност на режисьора Антон Маринович, при това в интересна съпоставка с американския режисьор Ед Ууд. И в бъдеще КИНО ще разчита на съвместните публикации със списание „L'Europeo“ – едно много ползотворно сътрудничество. Лиза Боева съпоставя ТВ сериал „Наследници“. Боян Ценов в статията си „Митологемата за несбъднатия

пожелан филм *Barbenheimer*“ анализира две нашумели екранни творби – „Барби“ и „Опенхаймер“.

В броя е отредено място и на международни филмови прояви – „Българската следа в Болоня“ – Росен Спасов, Златната кайсия 2023 – Мариана Христова, CineDays в Скопие – Йоана Павлова, Сараево 2023 – Савина Петкова.

По проекта за документално кино предлагаме статията на Иво Драганов „В тишината на мъртвите градини“ за филма „Отскубнати до корен“.

В „Нашата история“ Петър Кърджилов „разнища“ историята на кино „Пачев“.

Изключително интересно четиво е „След пагането на Руската империя. Украинският театър след революцията“, откъс от студията на проф. Светослав Кокалов „Филмовата прожекция в театралния спектакъл“.

Людмила Дякова





СПЕЦИФИКА НА ПРОБЛЕМА ЗА СТИЛА В КИНОТО

ИРИНА ИВАНОВА

КИНОТО И ОТНОШЕНИЯТА МУ С ГОЛЕМИТЕ СТИЛОВИ НАПРАВЛЕНИЯ РЕАЛИЗЪМ, МОДЕРНИЗЪМ И ПОСТМОДЕРНИЗЪМ

КИНОРЕАЛИЗМЪТ И МОДЕРНИСТИЧНИЯ ЕКСПЕРИМЕНТ!

Античните разбирания за изкуството като *мимезис* или като *поезис* е една от лълките, в които е „отгледано“ не само понятието стил, но и повечето понятия от изкуствоведския апарат. При киното някъде далече зад тези две понятия прозират Люмиеровото и Мелиесовото начало, тоест – документалното, обективното „запечатване“ на потока на живота такъв, какъвто е, без съзнателна авторска намеса, без манипулация и без игра и другото, Мелиесовото, „поетичното“ начало, светът на фикцията, на фантазията, въображението, приказката, измислицата, тоест възпроизвеждането на магическия поток на човешката или конкретно авторовата фантазия. Киното по самата си природа е по-близко до първото начало, заченато е в и е родено от

утробата на мимезиса, на запечатването на онтологичната реалност, на онава, което Андре Базен ще нарече „комплекса на мумията“. Все пак неслучайно първите филми в историята – „Пристигането на влака на гарата в Сиота“, „Излизането на работниците от фабриката“ – са именно фотографско-реалистични, документални.



ЖОРЖ МЕЛИЕС – БАЩАТА НА „УСЛОВНОТО“ КИНО

Реализмът като голям стил в литературата и въобще в изкуството се заражда във Франция като резултат от духовната атмосфера, завладяла страната след революцията от 1848 г. В края на XIX век киното се появява като „венец“ на тежненятия на цялата епоха към детайлното, пълно, дълбоко регистриране както на видимата, външната, така и на вътрешната реалност на живота и на човека, свидетелство за което са триумфалното шествие на реалистичния роман (Балзак, Стендал, Мопасан, Хенри Джеймс и др.) и на натуралистичната школа в литературата (Емил Зола и др.), възходът на фотографията. Както казва Сергей Айзенщайн в „Отвъд звездите“: „Всички изкуства през нашата епоха изглежда, че се стремят към киноизкуство“. Още повече, че идеята на седмото изкуство е не просто да „запечата“ реалността така, както го прави фотографията, тоест в статичност, но преди всичко да я улови в движение. Движението е силата и магията на киното, неговият голям

коз. Нито едно друго изкуство не е така близко до вечно течащия поток на живота, до трептящата и непрекъснато променяща се реалност. Нито едно друго изкуство не е в състояние да отрази протичането на времето така непосредствено. Но също така нито едно друго изкуство не може да бъде толкова конкретно във възпроизвеждането на пространството – като мащаб, текстури, цветове, светлосенки и т.н. Нито едно друго изкуство не може да ни предложи – засега поне – по-голяма близост до реалността, в която живеем. Така че киното е свързано с пълна връв с Реализма като един от големите стилове и през каквито и етапи на развитие да преминава, то неизменно черпи нова енергия, връщайки се към „корените си“, към онтологичното начало, към познаваемото посредством сетивата битие, към „животът във формите на самия живот“.



БРАТЯ ЛЮМИЕР В ЗОРАТА НА ТЕХНИТЕ ПЪРВИ ОПИТИ

Една от класическите посоки в търсенето на филмовата специфика, с която се занимават мнозина от пионерите на кинотеорията, е опитът да се назоват и определят различията между физическата и филмовата реалност. Теоретиците на киното винаги единодушно са отхвърляли възгледа, че филмовата лента просто механично възпроизвежда действителността. Рудолф Арнхайм казва, че ние възприемаме това,

което става на екрана като „светлосянка“ на действителността, като отблясък. В книгата си „Киното – естетически проблем“ проф. Иван Стефанов цитира френския теоретик Жан Дебри, който определя киното като изкуство на внушението и заявява, че то не разчита на верността на образа спрямо реалността, а на способността му да се превърне в реалност. Според Дебри уникалността на кинематографичния спектакъл, съвършената му новост е в това, че то извършва пред очите ни **синтез на вътрешния и външния свят**.

Различните сцепления между вътрешната и външната реалност, динамиката между тях са едни от мощните „трансформатори“ на стила в киното, независимо дали става въпрос за индивидуални, за национални или за стилове на различни школи и направления. Много често кинематографисти, останали в историята като едни от най-авангардните, всъщност са започвали пътя си с идеята да бъдат максимално близо до действителността. Нещо повече – едни от най-бунтарските течения в киноизкуството, френската Нова вълна например, намира своите корени от предхождащото я движение „синема верите“, което изповядва мечта за краен реализъм, за снимане на филми в реално време и т.н. Италианският неореализъм от края на 40-те е „утробата“, в която израстват такива значими авторски фигури на световното кино като Микеланджело Антониони, Федерико Фелини, Лукино Висконти, Пиер-Паоло Пазолини. Един от големите експериментатори в днешното кино Ларс Фон Триер тръгва от движението „Догма 95“, което също заявява при появата си през 1995 г., че ще ни покаже живота и човека интимно, натуралистично, без маска и грим, без роли, с една дума – безизкусно. Степената на условност е ключов момент в кристализирането на многобройните проявления на реализма в киното. Разбира се, понятието „условност“ е ключово въобще за всички форми на художествено творчество и като цяло в изкуството, но в конкретния случай подчертавам неговото огромно значение, тъй като именно различните степени на условност дават възможност да съществуват толкова много и разнообразни форми на реализма в киното.



КАДЪР ОТ ФИЛМА ПЕТ, ПОСВЕТЕНИ НА ОДЗУ (2003, РЕЖИСЬОР АББАС КИАРОСТАМИ)

Интересен феномен е филмът на иранеца Аббас Киаростами „Пет, посветени на Одзу“, в който камерата е статична и просто „запечатва“ случващото се пред нея, отразявайки го като огледало. Това завръщане към най-първичните способности на киното също е шокиращо с липсата на какъвто и да било разказ, персонажи (на практика хора липсват), обичайните движения на камерата и т.н. Просто наблюдение, съзерцание, но в същото време изучаване. Толкова краен в своя стремеж към авторова ненамеса, че прилича повече на експеримент, отколкото на тотална форма на документалистика, каквато всъщност е. Тотален кинореализъм, който граничи с модернистичния експеримент – в киното това се случва непрекъснато. Все едно Киаростами цитира Иполит Тен, един от най-ярките представители на позитивизма, който вярвайки, че към всяко явление трябва да се подхожда научно, заявява: „Аз искам да възпроизведа обектите такива, каквито те са или такива, каквито те биха били дори ако мен ме нямаше на света“.

Подобни „завръщания“ – към Люмиеровото, онтологичното начало – се наблюдават няколко пъти в историята на киното и създават усещането за цикличност. Нека да проследим тази цикличност в хронологичен ред.

20-ТЕ ГОДИНИ: ДЗИГА ВЕРТОВ И „КИНОКИТЕ“



ДЗИГА ВЕРТОВ, ИЗТОЧНИК: VERTOV.FILMMUSEUM.AT

Дзига Вертов извършва своята естетическа революция през 1919 г., т.е. непосредствено след истинската революция от октомври 1917 г., променила съдбата на Европа, пък и на света. Вертов, заедно със съпругата си, монтажистката Елисавета Свилова и с оператора Михаил Кауфман, започват да експериментират с камерата, лентата и мувиолата и да гледат на тях не просто като на средства за създаване на филми, а като на изразни средства, т.е. естетически, творчески. Кауфман пише, че според него до този момент с обектива на камерата се е работило изключително примитивно, докато за самия него той е представлявал същото, което и палитрата за художника. Вертов, Кауфман и Свилова експериментират гръзко с обективите, камерата (дори измислят и създават специални обективи) и с монтажа. Известен е афоризмът на Вертов: „Ако бутафорната ябълка и истинската са заснети така, че да не можем да ги различим една от друга на екрана, то това не е умение, а неумение да се снима“.



ДЗИГА ВЕРТОВ И МИХАИЛ КАУФМАН, ИЗТОЧНИК: ENACADEMIC.COM

Манифестът на киноките с типичния за всички подобни манифести бунтовен патос, казва „Вън!“ на приказките и разказите, на сюжетите, на актьорите, т.е. на литературата и театъра, които според тях застават между живота и кинообектива. Същевременно обаче те самите страстно манипулират действителността (естествено, съобразно с тогавашните технически възможности) с идеята да я покажат във всичките ѝ измерения: „Аз съм киноокото. Аз съм механичното око. Аз създавам човек по-съвършен от Адам... Аз показвам света такъв, какъвто само аз мога да го видя... Аз съм в непрекъснато движение — приближавам се до предметите, отдалечавам се от тях, лягам под тях, нося се над тях, издигам се нагоре, заедно с аеропланите...“. (Четейки този разгорещен манифест на Дзига Вертов, можем само да предполагаме колко въодушевен

би се чувствал той от появата на дроновете. Още повече, че по-нататък четем по повод ролята на оператора, че в помощ на машината-око е киноокът-пилот, който не просто управлява движението на апарата, но и му се доверява при експериментирането с пространството. Днес управляващите дронове се наричат „пилот на дрон“ и духът на Вертов сигурно танцува някъде. Киноокото (по Вертов) вижда всичко онова, което човешкото око не вижда. Обективът на камерата има своя собствена уникална механична гледна точка, а монтажът далеч не е просто рязане и лепене на лента така, че отделните заснети сцени да се хванат на хорце, както е по сценарий (Вертов ненавижда сценариите). За руския режисьор монтажът е организация на видимия свят. Вместо „изкуствени“ и „лъжливи“ парчета литература и театър, той предлага хроника — но не хрониката на „Пате“ и „Гомон“, а нов вид хроника — „късове действителна (курсивът — на автора) енергия, обединени в едно чрез великото изкуство на монтажа“. Много често обаче неговата „реалност“ — тоест видяната от механичното око на камерата — всъщност е деформирана поради играта с оптиката и монтажните похвати, близките планове. Вертов и другите от епохата на руския постреволюционен авангард всъщност изобретяват езика на киното и се опитват, търсят чрез този нов език да покажат „оголения живот“ и „оголената социална действителност“. „Реализмът“, който Вертов преследва, може да бъде обобщен със собствения му израз „киното трябва да среща живота внезапно“ и в неговия „изначален вид“. В определен момент методите на Вертов — експериментирането с каданси и ракурси, асоциативният монтаж и прочие, вместо да „оголения живот“, довеждат до пълен контрол на режисьора, оператора и монтажиста над изходния материал. Впрочем известно е, че в по-късните етапи от живота си Вертов обича да иронизира собствените си идеи. Не е ли парадокс обаче, че именно от идеите на Дзига Вертов, който фанатично мечтае киноокото, неговият Бог, да види и покаже истината за света и живота във всичките ѝ измерения, по-късно тръгват толкова авангардни авторски стилове, толкова формално-съдържателни експерименти? Модернизмът в киното (френската Нова вълна например) стъпва до голяма степен върху откритията на Дзига Вертов, носи духа на неговото кино, неговата откривателска страст.



ДЗИГА ВЕРТОВ

Повечето сюрреалисти също се кълнат в идеите на Дзига. В крайна сметка Вертов остава в историята на киното много повече като експериментатор и авангардист, отколкото като режисьор, творещ в руслото на реализма, каквито са първоначалните му намерения.

Това преминаване от единия на другия бряг — т.е. от улавянето на реално протичащия пред очите живот, без намеса, към експеримента и дори крайната манипулация — много често е просто част от пътя, който изминава индивидуалния режисьорски стил, любопитство към другия свят, към различния подход, търсене на друга гледна точка към реалността. В интервю с Ивайло Знеполски от 1972 г. по повод документалния си филм „Между два бряга“ българският кинорежисьор Рангел Вълчанов дава отговор на въпроса защо се случва така, позовавайки се на собствения си опит. „Струва ми се, че в синема верите киното стеснява своето художествено могъщество. Престава да бъде творец на една нова действителност, за което би трябвало да се гордее всяко изкуство, ако е такова, и се снижава до това да може

клюкарски, немного етично да наблюдава събитията и след това да ги подрежда в някакъв вид..... Трябва да създаваш действителност, не да я крадеш. Киното престава да бъде ограничено, когато е условно. Тогава то представя цялостно една вселена — вселената на твореца. Затова на мен много ми харесва това индивидуализиране на художника, настъпило след неореализма. Специално ме занимава Фелини. Той представи свой модел за света и по този начин издигна авторитета на едно изкуство, което през цялото време вървеше като някакъв репортер след събитията.”

30-ТЕ ГОДИНИ: ПОЕТИЧЕН РЕАЛИЗЪМ



ЖАН ВИГО

Продължаваме проследяването на пътя, който изминават реалистичните направления в кино. През 30-те години във Франция се налага една добре обособена школа, наречена поетически реализъм, на територията на която се издигат режисьори като Рене Клер, Жан Виго, Марсел Карне,

Жан Реноар в първите си филми. За разлика от радикалните идеи на Вертов, споменатите кинематографисти не целят да правят революции и предпочитат да изследват всекидневния живот, но вече художествено надграден, „подправен“ с професионални актьори, дори звезди (Жан Габен и Мишел Морган са точният пример), костюми, диалози, истории. Фокусът е върху силата на въздействие на образа, търси се магията на киното, а не оголването на действителността. Режисьорите на поетическия реализъм разчитат на драматургична конструкция, диалог, композиция, внимателно изградена атмосфера и т.н.

40-ТЕ ГОДИНИ: НЕОРЕАЛИЗМЪТ



ВИТОРИО ДЕ СИКА И ЧЕЗАРЕ ДЗАВАТИНИ

Следващата отчетливо открояваща се вълна в киното на реализма е италианският неореализъм от края на 40-те и през 50-те. Чезаре Дзаватини, един от бащите на неореализма, отново се обръща към първичната, изворната реалност, вечното вдъхновение, към „Пристигането на влака

на гара Сиота“, към улиците и хората, непогравената действителност.... В програмната си статия Дзаватини казва, че изпитва „безгранично доверие към реалността“ и говори за „кино на фактите“ и за жизнения опит, който можем да извлечем от фактите, както и за самото протичане на физическата реалност, „без посредничеството на идеи“. Дзаватини остро атакува РАЗКАЗА. „Истинската цел на кинематографа трябва да бъде не да измисля някакъв разказ, който да прилича на действителност, а да показва действителността във вид на разказ.“ Дзаватини и неореалистите са против метафорите, против професионалните актьори, които наричат „носители на фалша на старото кино“, според тях режисурата трябва да стане „прозрачна“, както я нарича Базен, коментирайки филмите на тангема Дзаватини (сценарист) – Де Сика (режисьор).

Чезаре Дзаватини много често е бил обвиняван в натурализъм или дори воайорство – италианският теоретик и критик Гуидо Аристарко определя неговите идеи и художествени похвати с израза „естетика на надничането през ключалката“. От сегашна гледна точка изразът на Аристарко изглежда доста пресилен, що се отнася до киното на Дзаватини, но в същото време звучи направо пророчески по отношение на бума на риалити естетиката, завладяла киното в самия край на миналия век.

Италианските неореалисти поставят нещо като самоделна бомба в и без това кухото тяло на баналното кино, масово шестващо из киносалоните в годините по време и след Втората световна война и го взривяват отвътре. Италия е загубила войната, мизерията и безработицата в страната са ужасяващи и на този фон преобладаващите в кината филми за красиви и богати мъже и жени, затънали в любовни проблеми, звучат неадекватно и цинично. Италия, пък и цяла следвоенна Европа, изпитват неистов глад да видят живота и проблемите си, споделени, претворени, осмислени на киноекрана. Хората се нуждаят да погледнат проблемите си в очите, да видят света, в който живеят, в огледалото на киното, пречупен през неговата призма. Тоест, ако перифразираме една популярна дзен мъдрост за учителя и ученика, когато обществото е готово, се появява режисьорът (или режисьорите). Така е с неореалистите, така е с авторското кино, така е със златните момчета на независимото кино

(звучи като оксиморон, но постмодерната епоха обожава оксимороните) от 90-те Куентин Тарантино, Дани Бойл, Тим Бъртън, Баз Лурман... Така е с Ларс фон Триер, „догматиците“, румънското кино и т.н. Това са големите вълни, които се издигат над гладката повърхност на традиционното кино, киното на разказа, което винаги ще се гледа, винаги ще се харесва и винаги ще е „най-масовото от всички изкуства“. Тези вълни обаче никога не остават без последствия и винаги малко или много предизвикват промени, изхвърлят някой на брега за известно време, потопяват други, изкарват на повърхността трети.

КРАЯТ НА 50-60-ТЕ ГОДИНИ: „СИНЕМА ВЕРИТЕ“ И НОВАТА ВЪЛНА



ФРАНСОА ТРЮФО

През януари 1954 г. в списание *Cahiers du Cinéma* е публикувано полемично есе на младия критик и бъдещ режисьор Франсоа Трюфо, озаглавено „Определена тенденция във френското кино“. В нея Трюфо, един от пионерите на френската Нова вълна, говори за „киното на бащите“ – безопасно, „затворено“ на сигурно в студиата, финансово и технически обезпечено, разчитащо основно на добър сценарий и в крайна сметка – литературно кино. В статията Трюфо откроява режисьорите, които се осмеляват да правят кино лично и различно, рискуващо и открояващо се с

индивидуален стил – Бресон, Реноар, Жак Тати, Роселини и Висконти, Бергман и Бунюел, Самюел Фулър и Алфред Хичкок.

Текстът на Трюфо предизвиква истинска буря, съпротива, законодателни промени и в крайна сметка новото поколение режисьори, около 30-годишни, създали дебютните си творби между 1958 и 1962 г., буквално помита „киното на бащите“. Така се появяват направленията „синема верите“ и френската Нова вълна, както и така характерното за този период и за 60-те години в цяла Европа „авторско кино“, т.е. режисьорско кино.

„Синема верите“ заимства наименованието си, при това съвсем буквално, от „киноправдата“ на Дзига Вертов от 20-те години. Филмите от това направление – основно документални – са създадени въз основа на дълги интервюта и наблюдение на реални или изкуствено провокирани ситуации, но напомнят в много по-голяма степен визуални есета, отколкото истински документални репортажи. Филми като „Аз съм негър“ (1958) на Жан Руш и „Хубавият май“ (1963) на Крис Марке (тук могат да бъдат изброени още много заглавия от филмографиите на тези двама режисьори, които определено са сред водещите фигури на „синема верите“) използват киното като инструмент за социално-психологически анализ, обръщат гръб на предварително структурирания разказ и се опитват да изследват злободневни процеси и явления, случващи се в същия този момент, в тяхното настояще.

Киното на Новата вълна пак пренася някои от тези принципи на територията на игралния филм. Възползвайки се от новата техника – по-леки камери и по-чувствителни ленти, създадени за снимане при естествена светлина – новото поколение френски режисьори „освобождават“ филмите от затвора на киностудиото, снимат на улицата, с млади и непознати актьори, с малко пари и със сценарии, които в много от случаите имат пожелателна форма, пренаписвани са в движение или са променени до неузнаваемост от импровизациите на режисьора и актьорите, или от спонтанно възникнали на снимачната площадка идеи. Режисьори като Трюфо („400-те удара“, „Жюл и Жим“), Жан-Люк Годар („До последен дъх“, „Мъжки род, женски род“, „Лудият Пиеро“), Клод Шаброл („Хубавият Серж“, „Братовчедите“), Ален Рене („Хирошима,

моя любов“, „Миналата година в Мариенбад“), Ерик Ромер („Знакът на лъва“, „Моята нощ у Мог“, „Коляното на Клер“) предизвикват баналните сюжети, рискуват с нов тип персонажи, с нови изразни средства, търсят начин да пресъздадат сетивния ритъм на своята съвременност, на своя свят. Много често тези филми на пръв поглед нямат нищо общо с реалността такава, каквата я познаваме, но всъщност те се опитват да дефинират своето време, да пресъздадат честотите, на които то вибрира, да зададат истинските му въпроси. Те не се занимават с готови формули, конструкции, архетипи и архетипни сюжети и именно в отказа от тях, в категоричното им опълчване срещу „киното на бащите“ – добро, старо, уморено, консервативно, архаично, както и в смесването на документалното и игралното начало, се заражда тази Нова вълна, която всъщност променя до голяма степен и гледната точка към реализма (реалистичното начало) в киното.

90-ТЕ ГОДИНИ: „ДОГМА 95“ И РИАЛИТИ ТЕЛЕВИЗИЯТА



ЛАРС ФОН ТРИЕР

Изключително интересен е процесът, довел до появата на риалити форматите и най-вече на първообраза – на Big Brother. Сам по себе си той може да бъде обект на отделно изследване, а в настоящето ще

присъства само като вметка. Известно е, че една от първите и най-ярки филмови творби на датските съзаклятници (които, понеже освен всичко друго са и постмодернисти по дух, така и никога не гледат сериозно на своите собствени правила и „догми“) е „Идиотите“ на Ларс фон Триер (1997). Шокът от нахлуването на малката дигитална камера, която „произвежда“ телевизионно изображение, в най-интимното пространство на героите от филма на Триер, скандалното лишаване на средата и персонажите (а как естествено ти идва да ги наречеш „участници“!) от каквато и да било степен на условност – грим, костюми, специално написани реплики, проникването отвъд голотата, отвъд идиотските условности и маски, с които сме свикнали в нашата уж истинска реалност – всичко това предизвиква радикални реакции, отхвърляне, поляризация на аудиторията, но в същото време и някакъв тип събуждане, проглеждане, осъзнаване, разбиране, емпатия, катарзис. Две години по-късно холандецът Джон Де Мол започва да работи по създаването на шоуто Big Brother, което стартира през юли 2000 г. Не е известно публично да е афиширана връзката между феномените „Догма 95“ (и особено „Идиотите“ на Триер, който си остава един от най-ярките представители на движението) и Big Brother, но тя е доловима с просто око. Не е без значение и фактът, че Триер, и Де Мол живеят и работят в близки културни среди. Пренасянето на принципа на снимане и изследване на човешките взаимоотношения от територията на изкуството (при Триер) върху тази на най-комерсиалната от всички медии, телевизията, разбира се, променя нещата.

Вероятно мнозина ще нарекат твърдението, че Де Мол се е вдъхновил за феномена Big Brother не само от романа „1984“ на Оруел, но и от идеите на „Догма 95“, особено що се отнася до изображението, просто хипотеза и ще бъдат прави. Но факт е, че „Идиотите“ поразително напомня въпросното телевизионно шоу. Разбира се, трябва да се има предвид, че Триер пак е „отмъкнал“ телевизионната камера, която обикновено се използва за репортажи и прочие. Взел е назаем телевизионното изображение и го е „имплантирал“ в чуждо тяло. И по този начин е смесил енергиите и на двете – на изкуството и на медията. Така че всъщност Де Мол просто връща на телевизията нейните изразни средства вече „оплодени“ с нови възможности. След този изключително любопитен

обмен на енергии нито светът на киното, нито този на телевизията е същият. От 2000-та година насам телевизията е изцяло под знака на нароилите се риалити формати, а в киното победоносно шестват филмите на братя Дарген (две Златни палми в Кан — за „Розета“ и за „Детето“) и румънската школа. Т.нар. ново румънско кино не се появи от нищото и филмът, който даде старт на световния му успех — „4 месеца, 3 седмици и 2 дни“ (2007) на Кристиан Мунджиу, съвсем не е първият румънски филм, създаден в стилистиката на „риалити киното“, нека използваме за удобство този термин. Още през 2001 г. другият голям румънски режисьор Кристи Пую направи „Стоки и мангизи“, показван и у нас, издържан изцяло в духа на част от постулатите на „Догма 95“. Съвсем не е пресилено да се каже, че „новото румънско кино“ и филмите на братя Дарген са наследници на датските „догматици“ (по-скоро кинофанатици).

В конкретния случай дори не е важно дали споделената хипотеза за връзката между „Догма 95“ и риалити шоуто Big Brother има своите основания или не.

Съществено е да се изтъкнат очевидните преливания на живот от телевизията в киното и обратното, смесването на изразните средства и езика и стряскащите нови хибридни форми, които се получават в резултат на тези процеси.

ДА СЪБЕРЕМ ДВАТА КРАЯ ИЛИ КАКВО Е ОБЩОТО МЕЖДУ ДЗИГА ВЕРТОВ И ЛАРС ФОН ТРИЕР

Не е ли парадоксално, че самият Дзига Вертов, големият руски режисьор и теоретик, авангардист и „превратаджия“ по собствените си думи, също има една-единствена цел, а именно непосредственото отразяване на живота. Затова в своя радикален манифест той отрича игралното кино, развлекателното кинозрелище, сценария, професионалните актьори, изкуственото осветление и т.н. В същото време легендарният му филм „Човекът с кинокамерата“, макар наистина да е лишен от гореизброените елементи, е истински експеримент с езика на киното, с ракурсите, плановете, монтажните връзки. Творбата неизменно е класирана измежду

най-великите документални филми на всички времена, а Вертов, въпреки страстта си към „живота изневиделица“, е цитиран от редица представители на Новата вълна и други модернистични течения като техен учител и вдъхновител.

Отново се сблъскваме със същия парадокс, за който стана въпрос в текста, по повод „Пет, посветени на Огзу“ на Аббас Киаростами. Както Дзига Вертов, така и датчанинът Ларс фон Триер, са определяни по-скоро като режисьори – модернисти, а не като такива, творящи в полето на реализма. Всъщност обаче точно те двамата – всеки в своето време, разбира се – са по някакъв начин пионери на нова реалистична вълна, която се задава или която те задават и предчувстват. Киноправдата на Вертов и „Догма 95“, един от лидерите на която е Триер, са всъщност явления в историята на киното, които търсят и откриват нови пластове в реалността. Неслучайно точно те са с най-патетичните манифести – понеже осъществяват първото „врязване“ в статуквото, реализират първата пробойна в доминираната от симпатични, тихи, приятни, романтични драми и комедии, по-добре или по-лошо направени.



КАДЪР ОТ ФИЛМА ИДИОТИТЕ (1998, РЕЖИСЬОР ЛАРС ФОН ТРИЕР)

Правят го с юмруци, скандали, шок, стрес, гръмогласно, нахално, непоколебимо, с ясното съзнание, че само така можеш да „пробиеш“

стената. Правят го и като залагат на „нова“ техника, различна от онази, с която се създава „старото“ кино – и двамата „бунтари с кауза“ се обръщат към по-леки, по-маневрени, по-гъвкави, по-непретенциозни камери, използват само „насъщно“ осветление, отказват се от декори, костюми и грим, залагат на непрофесионални актьори и т.н. Новото съдържание изисква нова форма – и Вертов, и Триер отлично разбират това. И двамата отиват в крайности в търсенията си, но пък прокарват нови пътеки и на тези след тях не им се налага да са чак толкова крайни, шокиращи, напротив. Преките наследници на Дзига Вертов от движението „синема верите“ стъпват върху една вече покорена от първия и най-дивия каубой територия. Затова те могат да си позволят да са по-рафинирани, по-балансиранни, по-прецизни. Освен това преди тях оттук са минали и неореалистите и също са допринесли за култивиране на новопокорените земи. Същото важи и за Ларс фон Триер. Мнозина режисьори след него използват нещо като soft версия на неговите изразни средства, идеи и художествени открития. Всички те са по-компромисни, по-комбинативни, по-хитри, по-приемливи, по-успешни в светския смисъл на думата. Примитивната, първичната сила на гения, открил новия „огън“ и предал го на тези след себе си, обаче малко по малко губи мощта си в ръцете на приемащите щафетата. Много често финалните акорди заглъхват в конфекцията на масовото кино, когато вече са запазени само елементи от оригиналната форма, но тя е куха и е натъпкана с онова старо, досадно, банално съдържание, срещу което именно геният се възбунтува и което пожелава да взриви.





„БЪЛГАРСКАТА СЛЕДА“ В БОЛОНЯ

РОСЕН СПАСОВ

Този година фестивалът Il Cinema Ritrovato в Болоня се провежда за 37-ми път. Неговите създатели и организатори от Cineteca di Bologna съумяват да го превърнат в най-престижното събитие в областта на аудио-визуалното наследство. Причините за това са много – богатата програма; съпътстващите събития; самият град и неговата любов към киното. Всички тези фактори го превръщат в притегателна сила за професионалисти и киномани от целия свят – Кан за архивния филм, казва Чечилия Ченчарели, един от неговите четирима артистични директори.



ОПАШКАТА ПРЕД КИНО „JOLLY“, СНИМКА: РОСЕН СПАСОВ

Последствията от Ковид пандемията още отшумяват и затова тази година акредитираните гости са „само“ 4 200. В нормални години са между пет и шест хиляди. Интересът към програмата на фестивала се описва най-лесно с анекдота за Уес Андерсън, който се свързва с организаторите с молба за акредитация, без да има участие. Поискал е просто да изгледа колкото се може повече филми. Нереална е гледката на безкрайните опашки пред кината още от девет часа сутринта, продължаваща през целия ден. И като казвам кина, нямам предвид импровизирани за целите на фестивала пространства с екран, проектор и 20-30 съгъваеми столчета. Става въпрос за традиционни кинозали с капацитет от 200-300 места.



**ЧЕЧИЛИЯ ЧЕНЧИАРЕЛИ (ЛЯВО) И АНИ КАНАФАНИ (В СРЕДАТА)
ПРЕДСТАВЯТ ИЗМАМЕНИТЕ. СНИМКА: РОСЕН СПАСОВ**

В малка Болоня те са над десет и голяма част от тях взимат участие във фестивала. Удобно са разположени измежду малките улички на града и пиаците „Ана Маняни“ и „Пазолини“. Кулминацията е всяка вечер на пиаца „Магжоре“, където на открито се прожектира класическо заглавие от световното филмово наследство, а публиката наброява над 3000 човека, колективно съпреживяващи случващото се на огромния екран. А когато филмът е ням, се озвучава със симфоничен оркестър, който изпълнява специално композирана оригинална музика.



ПИАЦА „МАДЖОРЕ“ В ОЧАКВАНЕ НА ПРОЖЕКЦИЯТА, СНИМКА: РОСЕН СПАСОВ

Джанлука Фаринели, директор на Cineteca di Bologna, създател на фестивала и един от четиримата му програмни директори, всяка година посреща и представя редовните гости, сред които са Тиери Фремо – артистичен директор на филмовия фестивал в Кан, както и светилата във филмовото архивиране Дейвид Уолш, Давиде Поци и Фредерик Мер. Тази година към тях се присъединиха, за да изнесат лекции, Вим Вендерс, Барбет Шрьодер, Рубен Йостлунд, Лука Гуаданино, Джо Данте, както и легендарната монтажистка на Мартин Скорсезе – Телма Шунмейкър, която в разговор с Йън Кристи и Джеймс Бел представи творчеството на Майкъл Пауъл. Съпътстващите събития включват изложби, концерти, традиционен панаир на книгата, както и обиколка на впечатляващата L'immagine Ritrovata – фотохимичната лаборатория и дигитализационен център на Cineteca di Bologna, реставрирала и представила на света, освен всичко друго, филмографиите на Чарли Чаплин и Бъстър Кийтн, и също създадена по инициатива на Фаринели.

Именно с една от тазгодишните реставрации на L'immagine Ritrovata беше свързано и поредното участие на Българската национална филмотека в Болоня. Нека започна отначало. През месец февруари в мрежата на FIAF (Международната федерация на филмовите архиви) беше

публикувано запитване за издирване на филмови елементи за сирийския филм AL-MAKHDU'UN (1972, реж. Теуфик Салех). Оказа се, че филмът е разпространяван в България със заглавие „Измамените“ и БНФ съхранява в колекциите си, както позитивно 35 мм копие с вградени български субтитри, така и чист 35 мм негатив на филма. Именно от него беше извършена 4K реставрацията на филма. Всичко това беше разказано на сцената от Чечилия Ченчарели при представянето на „Измамените“ в кино „Jolly“. Тя акцентира върху значимостта на филма за арабския свят и световното кино, както и върху това колко е важна комуникацията между архивите и спазването на етичната рамка на FIAF. На представянето в Болоня присъстваше Ани Канафани, вдовицата на убития през 1972 г. Гасан Канафани, автор на ключовата новела „Мъже под слънцето“, послужила за литературна основа на филма. До ден днешен Канафани живее в Бейрут, където е доброволец в бежански лагери и беше аплодирана на крака от пълната зала.



КАДЪР ОТ ИЗМАМЕНИТЕ, СНИМКА: CINETESA DI BOLOGNA

Самият филм е изключителен като художествено постижение, но и в актуалността си. Част от секцията Cinematlibero, той разказва историята на бежанци от войната, които намират трагичния си край в превозно средство. Звучи познато, нали? В последните петнадесет години темата беше разработена в толкова много филми и по толкова

разнообразни начини, с различен успех от знайни и незнайни творци. „Измамените“ обаче е автентичният жалон. Вдъхновение за него са реалните конфликти, които разкъсват региона от началото на 60-те години. Нетърпимата пустинна жега навлиза през екрана от майсторски заснетото черно-бяло изображение. Драматургичното напрежение е изградено около измамата, която е характерна за всички утопични пътувания към Обетованата земя. Филмът не се стреми да крие стиловите пристрастия на египетския режисьор Теуфик Салех към италианския неореализъм. Ето какво споделя той в Париж през 1971 г.: „Работих по адаптацията на „Мъже под слънцето“ от 1964 до 1971 г. Първоначалните ми намерения към интерпретацията на разказа и персонажите се промениха след трагичните събития в региона от юни 1967 и септември 1970 г.. Във финалната версия наблегнах върху елемента на бягството, който беше характерен за Средния изток по това време. Три персонажа от три различни поколения представляват три фази от един и същ колективен проблем. Те решават да избягат от трудното статукво, търсейки надежда или спасение на друго място. Краят обаче е много различен от техните очаквания, защото няма индивидуално спасение от обща трагедия. И това е урок, който историята преподава всеки ден“.

Рестаурацията е част от World Cinema Project на The Film Foundation, а участието на БНФ е значим принос към световното кино и ще осигури поне една специална прожекция на филма във филмотечно кино „Одеон“.





ЗЛАТНАТА КАЙСИЯ 2023: ЧУДНИТЕ ПРИКЛЮЧЕНИЯ НА АЛЕКСЕЙ ФЕДОРЧЕНКО ПРЕЗ КАВКАЗ

МАРИАНА ХРИСТОВА

ЧУДНИТЕ ПРИКЛЮЧЕНИЯ НА АЛЕКСЕЙ ФЕДОРЧЕНКО ПРЕЗ КАВКАЗ

„Големи змии от Ули-Кале“ на самобитния руски режисьор с български паспорт и потекло Алексей Федорченко бе първият филм, който видях в Ереван по време на двадесетото юбилейно издание на фестивала „Златната кайсия“ 2023, най-значимия филмов форум в Кавказкия регион. И до края именно той остана в съзнанието ми като най-топографски емблематичният в програмата; усещане, което ме убеди да представя тазгодишния фестивал с него. Може би защото докосна моето собствено ирационално възмущение от Кавказ — чувство, което ме връхлита всеки път, когато попадна в тези древни и митични земи. През двучасовото времетраене на филма разбрах, че всъщност нищо необичайно не ми се случва — по екзотиката и загадъчността на Кавказ се прехласват открай време знайни и незнайни герои, чиито причудливи истории енергичният Алексей Федорченко е събрал в този филм-съкровищница.



АЛЕКСЕЙ ФЕДОРЧЕНКО, СНИМКА: © ДМИТРИЙ КУНИЛОВ

Посредством еkleктична структура от пролог и девет глави, която Федорченко определя като „документална приказка“, „Големи змии от Ули-Кале“ проследява сложните взаимоотношения между Русия и Кавказ от XIX век насам, сблъсъка на местните култури и обичаи с тези на имперска Русия. Филмът започва с инсценирано изравяне на филмови ленти от немия период, заснети в Кавказ, уж скрити в земята, за да избегнат сталинската цензура. В тази фиктивно-документална рамка Федорченко разполага деветте истории, за създаването на които изучава киното от началото на века и биографиите на девет различни реално действащи тогава режисьори, заедно със стила на всеки, характерните му техники и методи на снимане, включващи документалистика, анимация, игрална постановка, природни наблюдения. Ползва архивен нем черно-бял материал, който, парадоксално, на места оцветява за повече достоверност, а други епизоди създава сам, имитирайки киното от периода. И разказва причудливи истории, примесени с легенди, като материал за тях черпи от достоверни документални източници. Освен че съпреживяваме черно-белия сън на Пушкин в Кавказ, който го превръща в дявол за ужас на местните и научаваме за влиянието на чеченския

суфийски шейх Кунта-Хаджи Кишиев върху учението на Лев Толстой за непротивопоставяне на злото чрез насилие, се запознаваме и с по-малко популярния портретист и академик на Императорската академия на изкуствата Петруша Захаров, който е единственият професионален художник от чеченски произход през XIX век в Русия. Целта на Федорченко е да пребори всичко повърхностно от историята и да извади на бял свят непопулярните ѝ пластове, заровени дълбоко от политици, и най-вече от писатели. Под влиянието на официалния наратив за Кавказ, малко хора изучават първоизточници, които са много по-богати от Толстой и Лермонтов, твърди режисьорът в интервю пред руския журналист и телевизионен водещ Пьотр Шепотинник. С откривателски нюх, но и работоещо въображение, Федорченко се обръща именно към тях. Така Кавказ с пейзажите, лицата и многопластовата си и разнообразна култура, притегателна за руснаците от севера най-вече с освободеността на южняшкия си темперамент, застава пред нас по различен начин.

Докато завършва три нови филма, кой от кой по-невероятен като сюжетна хрумка, Алексей Федорченко, открехва кухнята на уникалната по рода си работилница за „документални приказки“ – собствения му алтернативен на понятието *moskumentary* и по-подходящ за киното му термин – от която произтичат много весели недоразумения. Отвъд иронията и смеха, които неизменно вървят с този жанр, Федорченко успява да отвори очите и да събуди интереса към други гледни точки по популярни теми, а в случая с „Големи змии от Ули-Кале“ – да засили още повече любопитството към неразнищените тайни на Кавказ.



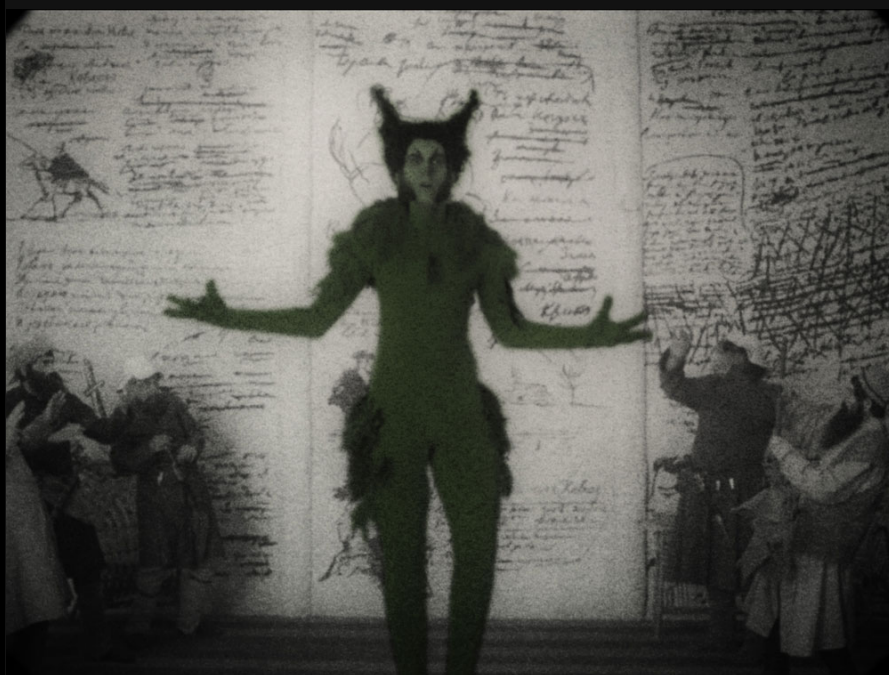
Още с първия си международно успешен филм „Първите на Луната“, започвате да експериментирате с псевдодокументалния жанр. Защо го предпочитате пред традиционните документални или игрални филми?

Във филмографията ми игралните и документалните филми са приблизително по равно – обичам и двата вида. Заснех три игрални – „Първите на Луната“ (2004), „Големи змии от Ули-Кале“ (2022) и „Нов Берлин“, който завършвам в момента; и три документални филма – „Кино в епоха на промени“ (2019), „Монета на страната Малави“ (2022) и „Кренвиршът на Митрофан Аксъонов“, също в продукция – които бих определил като „документални приказки“, жанр на границата между факта и фикцията. Игралните се приближават до любимото ми постановъчно кино, а документалните – до реалността. Но ако зрителят възприема игровата ми трилогия за документални разследвания, тогава документалните филми са по-скоро научна фантастика, въпреки че в тях няма нито един кадър неистина. А в игралните филми почти всичко е вярно – взимам фактите от нашата история, но тя е удивителна и фантастична сама по себе си. Просто трябва да се задълбочим малко и ще открием невероятни случки, които ще ни накарат да погледнем света по друг начин. Общото между тези различни един от друг филми е, че камерата и операторът в тях са героите. Винаги ме е смущавало, когато както в художествените, така и в документалните филми актьорът/героят сякаш не вижда камерата, не вижда снимачния екип, макар че те са там, съвсем наблизо. Това винаги разрушава света, измислен от режисьора. Не крия, че снимаме филм – понякога самият аз съм в кадър, понякога камерата или микрофонът също се показват на екрана. Това добавя достоверност към историята. Но аз също използвам „традиционния“, както го наричате, начин. Не всички мои филми са „приказки“.

„Първите на Луната“ е отличен за най-добър документален филм във Венеция през 2005 г. – журито явно не е разбрало шегата. „Големи змии от Ули-Кале“ успяха ли да предизвикат същите объркващи реакции?

„Първите на Луната“ въведе нов речник в жанра и мнозина се оказаха подведени – отнесе няколко големи награди на документални фестивали. Но получи и награди от фестивали за научнофантастични филми. Това

говори, че сме успели да си поизграем с възприятията на публиката, не за да я заблудим — не, а за да покажем, че филмовият език е мощен и може да има много „диалекти“, и то не само холивудски. „Големи змии от Ули-Кале“ е предназначен за по-„подкован“ зрител — зрител, който разбира историята на киното и познава нашата история. Нямах за цел да заблуждавам никого. Избрах тази „рамка“, за да помогна на моите приятели — зрители, филмови критици, историци — да разберат по-добре имперската история на Русия, да научат нови факти, да бъдат изненадани от тях. Досега не е имало много прожекции – фестивалното пространство за руски филми вече е ограничено, но ние не снимаем филми, които се състезават за бокс-офис уикенди. Моите зрители в различни страни определено ще видят този филм.



От филма става ясно, че много творчески личности в културната история на Русия са били пленени от Кавказ. Какво привлече лично вас към Кавказ, за да направите огромното проучване зад филма?

Почти всички филми, правени в СССР и Русия за Кавказ, са следвали буквално произведенията на нашите литературни класици — Пушкин, Лермонтов, Толстой. Тоест направени са от гледна точка на „големия брат“, погледът е отправен отгоре надолу. Опитах се да изравня гледните точки, да видя как Русия повлия на Кавказ, но и как Кавказ повлия

на Русия. Изучавахме трудовете на първите изследователи на Северен Кавказ, текстове на имами и суфийски шейхове. Нещо, с което предишните режисьори не са се занимавали.

Сцената, в която изравяте филма от пръстта, изглежда доста автентична. Как стигнахте до този сюжетен обрат? И как въобще подходихте към изучаването на този огромен материал?

В първата версия на сценария изобщо не присъстваше историята за откриването на филма „В Кавказ“. В този вид и под заглавието „Вайнахски приказки“ той бе публикуван в списание „Искусство Кино“. Когато започнах да пиша режисьорския сценарий, си дадох сметка, че за зрителя ще бъде трудно да гледа няколко черно-бели неми истории. Имаше нужда от преструктуриране, раздвижване в образността. С помощта на дигиталните технологии и по-точно невронна мрежа, черно-бялото кино стана цветно. Възникна и идеята за алманах от началото на века. Влязох в ролята на продуцент от началото на XX век и направих „кастинг“, който включваше двайсет реални оператори, режисьори и фотографи от онова време; хора, които са изучавали Кавказ, популяризирали са го, правели са филми за него – регионът е бил много на фокус. Тази селекция преминаха девет човека. След това за известно време станах филмов историк – изучавах първите експерименти в игралното, документалното и анимационното кино от началото на века. И така, някои от моите режисьори станаха апологети на постановъчното кино, а други на сложно инсценирани филми със специални ефекти. А самият аз станах герой на филма – изследовател на нямото кино и Кавказ.



Остана ли интересна история, която не включихте?

Освен режисьор, съм и продуцент на филмите си, поради което се опитвам да снимам икономично – тоест само това, което ще влезе във филма. Следователно включих почти всичко заснето. Но сценарият беше по-дълъг. Просто не заснех някои сцени, иначе филмът щеше да стане три часа. Имаше например сцена, в която химикът Менделеев, докато прави снимки за спомен из планините, измисля своя собствена периодична система. Или историята за суфийския шейх Овда, който постил шест месеца в яма, излязъл, но като видял женско бельо да съхне на въже, се върнал в ямата и продължил да пости.

В първите си филми работите в тандем със сценариста Денис Осокин, но напоследък повече с Лидия Канашова, която пише и сценария за „Големи змии от Ули-Кале“. Какъв е нейният принос?

С Денис Осокин направихме пет филма, а сега завършваме „Нов Берлин“ по съвместния ни сценарий от 2008 г. А с Лидия работим вече десетилетие, написали сме пет сценария, пет пиеси, повече от шейсет приказки за деца и възрастни. Живеем в различни градове, но интернет ни позволява да пишем текстове заедно. Понякога на компютърния екран се завихрят цели битки за някоя дума в изречение, защото виждаме курсорите един на друг. Търсим материал заедно, изследователската и научна работа обикновено отнема до една година. В момента пишем два сценария и пиеса. Имаме много планове за съвместна работа.



Министерството на културата финансира „Големи змии от Ули-Кале“, който, в крайна сметка, представя историческата роля на Русия в противоречива светлина. Това означава ли, че Руската Федерация не държи да плаща само за героични епоси? И как получихте подкрепа от Роман Абрамович?

Почти всичките ми филми са подкрепени от Министерството на културата. Участвахме в творчески конкурси и спечелихме, получихме пари за продукция. Понякога не се класираме, но в този случай бяхме одобрени. Колкото до Роман Абрамович, той беше прочел отнякъде сценария (вероятно в списание „Искусство кино“), покани ни на среща и предложи финансиране. Беше неочаквано и много приятно – Роман Аркадиевич е истински филантроп. Опитах се да не го разочаровам.

Четох някъде, че винаги работите по няколко проекта едновременно. Какво да очакваме от вас в близко бъдеще?

Както споменах, в ход е постпродукцията на игралния ми филм „Нов Берлин“, заснет в Колумбия, Русия, Германия, Франция и Антарктика и състоящ се от два независими филма. Първият се казва „Мистерията на изчезналите петстотин девизи“, а вторият – „Градът на миещите се мечки“. Звучат несвързани един с друг, но заедно разкриват една от мистерии на XX век. В постпродукция е и документалният алманах „Пог краката“ от четири части, заснети в Перм, Грозни, Москва и Вроцлав, които подсказват, че ако по-внимателно се вглеждаме в земята, върху която стъпваме, може да открием невероятни истории. Довършвам и детективския „Кренвиршът на Митрофан Аксенов“, в който се опитахме да намерим биография на забравен философ, който в трудовете си предхожда теорията на относителността на Айнщайн.





МРЕЖА ЗА НЕУЛОВЛИВОТО

ЙОАНА ПАВЛОВА

Балканите са като един запуснат панелен блок, в който всеки с някого враждува, сплетничи, изневерява, запива шумно или пуши мълчаливо пред входа. Всеки ден различно – според настроението и политическата обстановка. От всеки един балкански „апартамент“ обаче включително и от новообособените площи след разпадането на бивша Югославия, излизат филми с все по-ясно дефинирани теми и стилове, които се представят на международните фестивали с все по-елегантно отработен жест. Компонентите на тези филми са някак сходни и до болка познати, но дори когато разделителната линия на Европейския съюз налага продуцентска и добросъседска комбинативност, националният почерк е разпознаваем.

От „западна“ гледна точка, балканското кино отдавна се е превърнало в самостоятелен, макар и пъстър жанр. Но как се съпоставят различните балкански заглавия в една конкурсна програма, при това ако става дума за фестивал на Балканите? Как се преодолява изтърканата дихотомия „за чужденци“/„за домашна употреба“ в търсене на някаква холистична визия и универсален изказ, които да омагьосат и зрители, и професионалисти, пък и отвъд границите на региона? С всички тези въпроси се отправям с автобус към Скопие по покана на фестивала CineDays за жури към

секцията SEE или South-Eastern Europe, както днес е модерно да се обозначават Балканите.



„ЗВЕЗДИТЕ“ НА CINEDAYS 2023

Журирането на филми наподобява разрешаването на криминална загадка, само че правилата се пишат в движение от участниците, особено когато предварителната селекция е добре балансирана. Нашето жури също е добре балансирано, с младата Йована Джорджовска, основател и координатор на онлайн платформата Гледај.мк, и Марсел Мауга, който има богат професионален опит с киното на Източна Европа и Русия, като в момента отговаря за този сектор в German Films. А CineDays се оказва фестивал от средна величина, подобно на множеството събития в някогашна Югославия, които все още разчитат на институцията на младежкия културен център, но организирани с много енергия и размах – гала премиери, показани в Кан две месеца по-рано, експериментални късометражки, фокус върху киноролите на Дейвид Боуи, музикални концерти, професионални и педагогически ателиета – и всичко това, както научаваме на място, със силно намален бюджет.

Балканската секция наброява шест заглавия, победителят трябва да бъде само един (с възможност за специален диплом, като крайна мярка). Наградата няма парично измерение, но всички знаем какво означава един подобен приз за режисьори в началото на кариерата им, каквито са на практика почти всички SEE автори. Предварителната ни дискусия е

уклончива — стигаме до смътното заключение, че избраният филм трябва да е отворен към публиката, с идеалистична надежда, че този акт би могъл да привлече повече зрители. Но какво представлява тази публика, която гледа балканско кино на голям екран?



АТМОСФЕРАТА НА ФЕСТИВАЛНИТЕ ДНИ

Юре Матичич, поканен на CineDays от Словения специално за лекция върху мрежата от независими киносалони в страната, се шегува, че средностатистическият зрител на европейски артхаус филми е като мен — жена над четирийсет години, с поне едно университетско образование, която следи отзивите в пресата и ходи на кино с приятелки със същия демографски профил или с децата си, като в този смисъл проблемът на балканските режисьори, все още предимно мъже, е, че отказват да приемат тази реалност.

По метода на изключването и по ирония на съдбата, първото заглавие от балканската програма, за което решаваме, че няма да бъде нашият победител, е „Сняг и мечка“ (Турция, Германия, Сърбия) на режисьорката Селчен Ергюн. Млада медицинска сестра е разпределена в изолирано планинско село и трябва да застъпи поста си през зимата, когато пътищата са блокирани. Между телефонните конфликти с родителите ѝ, рисковата бременност на жената на месаря, натрапчивото присъствие на местния луд-еколог и засуканите мустаци военни, които разследват изчезването на месаря, протагонистът на „Сняг и мечка“ въплъщава

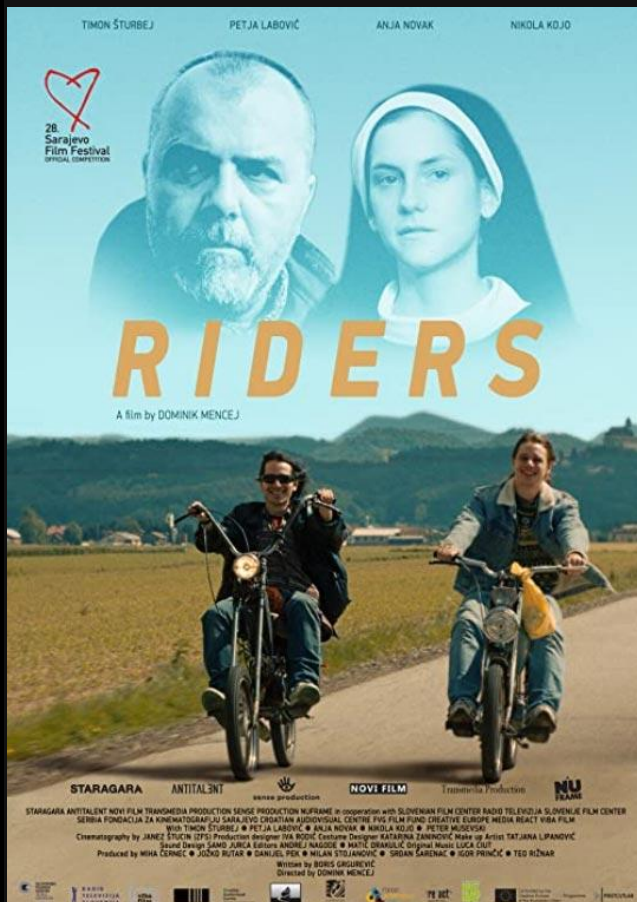
порива към феминизиране на турското кино в една все още патриархално-консервативна среда. Създаден с много (и оправдано) самочувствие, филмът безпогрешно може да се определи като визуално и сюжетно сроден с работата на Нури Билге Джейлан и Семих Капланоглу, но диаложно сцените, в които присъстват само персонажи от женски пол, пропагат до нивото на телевизионен сериал. Което може и да е търсен ефект, един от многото в заклането за призоваване на имажинерната публика на балканско кино.



СНЯГ И МЕЧКА (2023, РЕЖИСЬОР СЕЛЧЕН ЕРГЮН)

Филмът, който заделяме като резервен вариант, в случай, че не стигнем до консенсус, е „Ездачи“ (Словения, Босна и Херцеговина, Италия, Сърбия, Хърватска) на Доминик Менцей. Показан у нас като част от програмата на София Филм Фест Тийн, това е класически coming-of-age проект, но все пак като че ли създаден по-скоро за аудитория по поколенията X, с режисьор от поколението Y, който подхожда към задачата с известна емоционална отстраненост. Актърите Тимон Щурбей и Петя Лабович се справят много добре като момчета от дълбоката провинция, използващи бъдещ подигравки диалект, които потеглят на пътешествие със саморъчно направени моторпеди, но някак форсираният сценарий и монтажът, залутващ се из комплексните намерения на това road movie, оставят един професионален зрител със смесени чувства. Поредното

екранно завръщане към 1999-а би могло да бъде знаково в контекста на изминалите двайсет и пет години на Балканите, но вместо това се превръща в естетическо упражнение по носталгия.



ПЛАКАТ НА ФИЛМА ЕЗДАЧИ (2023, РЕЖИСЬОР ДОМИНИК МЕНЦЕЙ)

„Накъдето води пътят“ (Сърбия) на Нина Огнянович печели застъпник в лицето на Йована. Отново затънтена провинция, но като че ли в наши дни. Осемнайсетгодишната Яна, в ролята – Яна Бъелица, се опитва да спаси новодошлия, който се появява за кратко в селото на път за морето, с надежда, че може да я отведе далече от митопоетичната цикличност. Вече отличил се на Сламданс off на Сънданс. „Накъдето води пътят“ е комбинация между открито флиртуващата с публиката балканска трагикомедия и механиката на независимото, нискобюджетно американско кино – обаче онова американско кино от бума на дигиталните технологии, което все още експериментираше със зрителски кодове и lens flare. Две десетилетия по-късно, тези кодове са отдавна асимилирани и трансформирани в далеч по-експериментални форми

благодарение на смартфоните и социалните мрежи. С Марсел сме скептични към идеята да насърчаваме този микс между американско инди и балкански шлагер само защото за проекта стои жена, още повече, че някои от действията на персонажа на Яна са проблематични в схематичността си.



НАКЪДЕ ВОДИ ПЪТЯТ (2023, РЕЖИСЬОР НИНА ОГНЯНОВИЧ)

Марсел, от своя страна, застава зад „Главата на голямата риба“ (Хърватска). Роденият през 1966-а година Арсен Оремович изглежда да е най-възрастният сред режисьорите в нашата селекция, но дълги години работи като кинокритик и журналист, така че онова, което е снимал дотук, е документалистика и няколко късометражки, а на нас се пада отговорността да отсъждаме пълнометражния му изграден дебют. Този нестандартен карьерен път е по-скоро предимство и в интерес на истината гледната точка на някой със значителен личен опит и изградена позиция веднага впечатлява на екран. Още веднъж селски пейзаж, двама братя на средна възраст, които нямат нищо общо нито на външен вид, нито като поведение — по-възрастният е мълчалив бивш военен, който блуждае в разпадащата се семейна къща на фона на идилична природа, а по-младият е бърбърив, задомен шофьор на такси в Загреб, който иска да продаде въпросната къща и да вложи парите в

рисково начинание. И смешните, и трагичните моменти в този съвременен *ménage à trois* са скулптурани с деликатна зрялост и емпатия, така че всеки средностатистически зрител от поколението на тримата основни персонажи би могъл да се разпознае в тях. Йована обаче е категорична, че това е поредното следвоенно клише с екзистенциални елементи, което по никакъв начин не комуникира с днешните млади на Балканите.



АРСЕН ОРЕМОВИЧ ПО ВРЕМЕ НА СНИМКИТЕ НА ГЛАВАТА НА ГОЛЯМАТА РИБА

Стигаме до моя личен фаворит, „Виждали ли сте тази жена?“ (Сърбия, Хърватска) на Душан Зорич и Матия Глушчевич – също показан на тазгодишния София Филм Фест, но в Балканския конкурс. И пак мистерията на средната възраст, но с повишено ниво на трудност, тъй като историята не само се концентрира върху наглед безличната Драгиня, съществуваща в миманса на Белград, но е буквално обсебена от всички възможни версии на този персонаж, особено онези, които трансгресират понятията ни за една „обикновена“ жена, която наближава петдесетте. На жанрово ниво, филмът трансгресира стереотипите на сръбското артхаус кино, сюрреализма на Дейвид Линч с неговите натрапчиви идеи за женски сексапил, както и шаблоните на балканския медиен пейзаж. Въпреки че „Виждали ли сте тази жена?“ изобилства от абсурдизъм и черен хумор, тези епизоди не са за сметка на персонажа на Ксения Маринкович – усещането за сътрудничество между младите режисьори и тази емблематична, доста опитна актриса е такова, че на

нея ѝ е гласувано доверие като на трети автор, при което Драгиня се оказва един много по-автентичен и освободен в женскостта си protagonist от онези, създадени от жените-режисьори в нашата селекция. Доводите срещу моя вот: филмът е прекалено фестивален и от него лъха отчуждаваща калкулираност.



КСЕНИЯ МАРИНКОВИЧ ВЪВ ФИЛМА ВИЖДАЛИ ЛИ СТЕ ТАЗИ ЖЕНА (2023, РЕЖИСЬОРИ ДУШАН ЗОРИЧ И МАТИЯ ГЛУШЧЕВИЧ)

Шестото, последно заглавие от балканската програма е „Чаша кафе и нови обувки“ (Албания, Гърция, Португалия, Косово) на Гентиан Кочи. Това е филм, към който се връщаме многократно в дискусиите си около есенцията на балканското кино. В него може да се открият и поетична природа, и стресът на големия град. Още един *ménage à trois*, като този път братята са еднояйчни близнаци, но режисьорът като че ли умишлено не прави усилие да ги разграничи, така че докато се разгръща трагичната фабула за двама глухонemi по рождение мъже, които трябва да приемат факта, че ще изгубят и зрението си, сетивата на зрителя се напрягат до крайност, за да се акомодират към фините нюанси у персонажите. Действително, похвално изпълнение на братята Еггар и Рафаел Мораиш, които трябва да научат езика на глухонемите на албански, включително и варианта за хора с нарушено зрение — като миниатюра на балканското

кино изобщо, чиито драматургичен двигател най-често е неспособността да се артикулират чувства и емоции.



ЧАША КАФЕ И НОВИ ОБУВКИ (2023, РЕЖИСЬОР ГЕНТИАН КОЧИ)

Даваме си сметка, че кажи-речи всички продукции, представени на CineDays, са ако не започнати, то поне приключени по време на пандемията – доказателство за това са не само добавените във финалните надписи позиции, но и отпечатъкът на един камерен мизансцен, на един меланхоличен подтекст, който се долавя интуитивно на базата на общото колективно преживяване. От шестте балкански предложения, „Чаша кафе и нови обувки“ се впуска най-смело в мрака на тази психологическа изолация, поради което накрая нашето жури решава да отличи именно този филм. На наградната церемония става ясно, че журито на критиката е направило същия избор.

Все пак, остават немалко отворени въпроси. Между изложения в Кинотеката „Златен лъв“ на Милчо Манчевски и фестивалното журиене около последните му публични изяви – и като радетел на морални стандарти, надхвърлящи балканския тертип, и като създател, в

последните години, на поредица от не толкова успешни от критическа гледна точка, но все пак харесвани от местната аудитория проекти – тези въпроси се разрастват до енигма. По аналогията на уводната метафора, киното на България и Северна Македония се помещава в два срещуположни апартамента на една и съща жилищна площадка. Обитателите на тези апартаменти рядко могат или искат да надникнат отвъд тесния коридор, но по мое лично мнение съвременните филми от Северна Македония и техните фестивални победи са безценен урок.



ОТКРИВАНЕТО НА ФЕСТИВАЛА ПРЕД ПОВЕЧЕ ОТ 1000 ДУШИ ПУБЛИКА В ПАРКА НА МЛАДЕЖКИЯТ ЦЕНТЪР С ПРЕМИЕРА НА ФИЛМА М (РЕЖ. ВАРДАН ТОЗИЯ)

Това важи в още по-голяма степен за филмите, вдъхновени от Северна Македония, какъвто е случаят с Горан Столевски, който е тийнейджър, когато семейство му емигрира в Австралия. След пълнометражния му дебют „Няма да си сама“, който с лекота съчетава балканската литературна традиция с новия жанров любимец, фолк-хоръра, вторият му изграден проект, „Достатъчно възрастни“ (гала прожекция на CineDays), също е поразителен. Отново флашбек към 1999-а, отново coming-of-age и road movie елементи, както и гей романтика, с каквато фестивалните каталози днес преливат, но Горан Столевски е успял да придаде невероятна плътност на сценария, който се възприема по-скоро като роман, отколкото като кино, без да натежава или доскучава. Източникът

на тази драматургична плътност е една изстрадана, премислена и преработена отчужденост, така че всяка реплика и всеки поглед падат като камък.



ГОРАН СТОЛЕВСКИ: С МОИТЕ ФИЛМИ НЕ ИСКАМ ДА ПОУЧАВАМ НИКОГО КАК ДА МИСЛИ

Персонажът, изигран от Елиас Антон, е от бивша Югославия, като обобщен образ на една балканска младост, която иска да принадлежи към нещо друго, но постоянно бива отблъсквана в екзотичността си, а връщане назад явно няма. Единодушен вот в нашето жури за най-добър „балкански“ филм на CineDays.





КОЙ БЯХТЕ ВИЕ, Г-Н МАРИНОВИЧ?

ДИМИТЪР СТОЯНОВИЧ

ВЪРХУ РАМЕНЕТЕ НА ОТДАВНА ЗАБРАВЕНИЯ РЕЖИСЬОР АНТОН МАРИНОВИЧ НЯКОГА СЪПИ ЦЯЛА ЕПОХА В БЪЛГАРСКОТО КИНО. А ПАРАЛЕЛЪТ С ЕДИН НЕГОВ АМЕРИКАНСКИ КОЛЕГА ДОЙДЕ ОТ САМО СЕБЕ СИ.

Двама режисьори. Две странни птици, замесени от едно и също тесто, които, въпреки че са разделени от непреодолима цивилизационно-континентална разлика, споделят обща, неустова любов към киното, готови са да го правят на всяка цена и с всички средства, интересува ги единствено масовият вкус, бюджетите им са извънредно ниски, дори работят в идентичен отрязък от време. Единият се нарича Ег Ууд и е сравнително познат дори в България, благодарение на едноименния филм на Тим Бъртън с участието на Джони Деп, докато другият, Антон Маринович, е потънал в безпросветната тъма на анонимността, включително в собствената си родина.



АНТОН МАРИНОВИЧ (1907 – 1976)

Вярно е, че за разлика от колегата си Угд Маринович не носи женски грехи и не прави филми за чудовища или транссексуални, но за сметка на това снима бригадири и диверсанти, което почти изравнява резултата. Вярно е също така, че Маринович (да не говорим за Угд) по никакъв начин не покрива критериите на големия талант в киното, дори може да се каже, че повечето му филми са откровено посредствени. В същото време обаче неговото занаятчийски прецизно отношение към снимачния процес ще си остане и до ден днешен недостижимо качество за преобладаващата част от колегите му сънародници. Впечатляващо е също умението му да открива и развива актьорския талант. Щяха ли без неговата намеса Любомир Кабакчиев, Георги Калоянчев, Георги Георгиев – Гец, Коста Цонев или Апостол Карамитев да се превърнат в онези легендарни имена, които познаваме днес? Може би. Само че единственият сигурен факт е, че Маринович е този, който ги открива за киното. И още нещо. Антон Маринович е човекът, който заедно със своя съгражданин и приятел Захари Жангов осъществява връзката между аматьорския период в българското кино и новото, вече национално филмопроизводство след деветосептемврийския преврат.



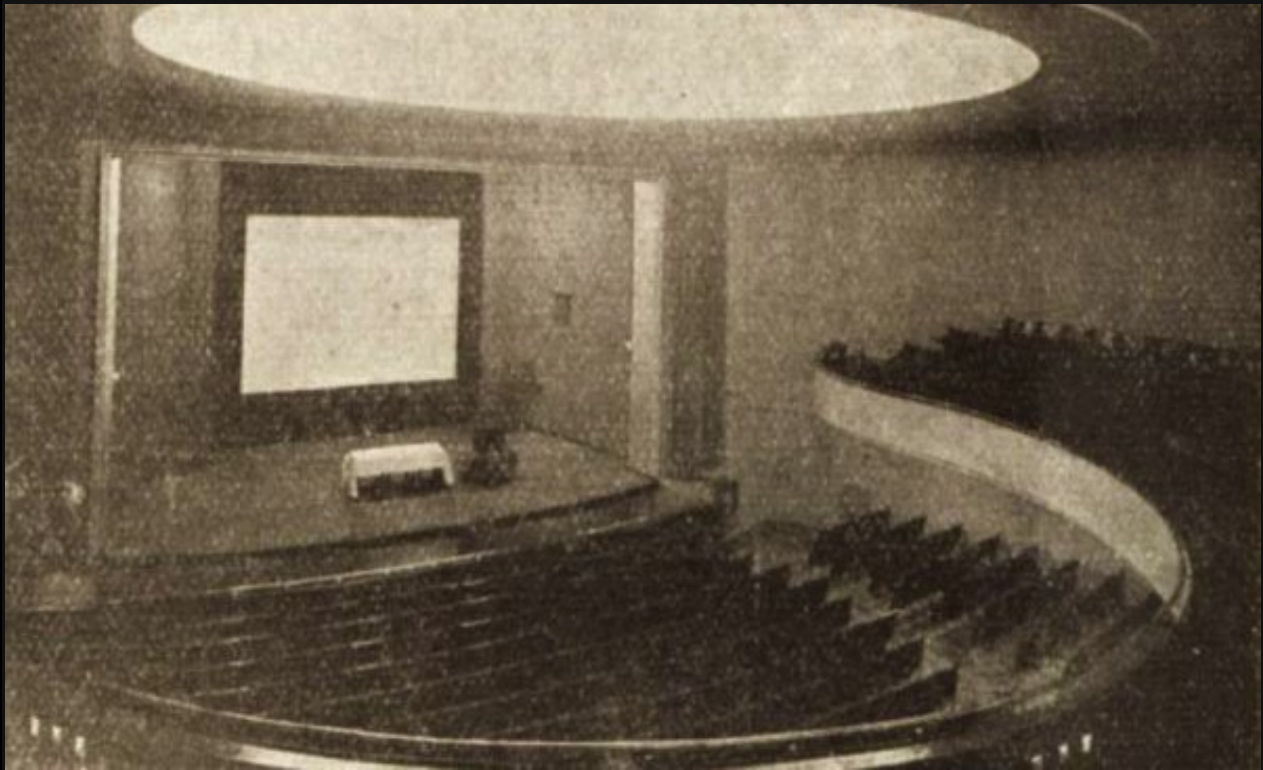
**ЕМИЛИЯ РАДЕВА И КОСТА ЦОНЕВ ВЪВ ФИЛМА СИРОМАШКА РАДОСТ
(1957, РЕЖИСЬОР АНТОН МАРИНОВИЧ)**

Това са две напълно различни епохи, два различни свята, през които Маринович хвърля мост, доброволно превръщайки се не в цвете, а в почва, от която ще изникнат и без това не особено многобройните красиви цветя на родното кино.

Засега ще оставим настрана Ег Ууд, тъй като за разлика от него Антон Маринович не е нито феномен на световната ъндърграунд култура, нито има църква със свои последователи (наричат се „уудисти“ и наброяват около четири хиляди човека), а пък заслужава не по-малко внимание.

Родом е от Русе и през 1935 г. завършва право в Софийския университет, без да има никакво намерение да работи по специалността. Неговата единствена и изнепеляваща любов е киното, на която смята да посвети всяка минута от времето си. И наистина го прави, колкото и неблагоприятно да е подобно усилие в онези години, когато „кинаджия“ въобще не звучи гордо, а най-често е синоним на трайна безработица и

глад. Маринович обаче упорито следва избрания от него път. Вече пише материали за сп. „Наше кино“, редактор е на друго списание, „Кино“, превежда чужди филми, като даже си позволява изцяло да пренаписва по-глупавите диалози, а допълнителни средства изкарва с измисляне на български заглавия вместо чуждестранните, които остават неразбираеми за родната публика (измисляне на авторско заглавие на филм: пет лева).



**САЛОНЪТ НА КИНОТЕАТЪР „СЛАВЯНСКА БЕСЕДА“ 30-ТЕ ГОДИНИ НА XX ВЕК,
ИЗТОЧНИК: WWW.STARA-SOFIA.COM**

Около 1940 г. става директор на кино „Славянска беседа“, а първия си сериозен урок по правене на филми получава от Хрисан Цанков, който го кани за асистент в амбициозната за времето продукция „Изпитание“ (1942). Маринович за пръв път работи с актьори, и то не какви да е, а светилата Кръстю Сарафов, Иван Димов, Надя Ножарова. Веднага след това, силно въодушевен, започва работа по собствен филм в сътрудничество със Стефан Топалджиков, който е започнат през 1943 г., но е завършен след смяната на властта година по-късно. Именно този филм, „Ще дойдат нови дни“, остава в историята като първия български

филм след 9 септември. Ако се съди по художествените му качества, с друго и не заслужава да бъде запомнен...



ПЛАКАТ НА ФИЛМА ЩЕ ДОЙДАТ НОВИ ДНИ

Парадоксално или не, унищожаването на частното филмопроизводство и одържавяването на Българската кинематография от 1948 г. се превръщат в трамплин за кариерата на Маринович. Новата смяна кинаджии още не се е появила, старата е партийно неприемлива или без достатъчна професионална подготовка. А пък той е доказан професионалист, няма идеологически предразсъдъци, готов е да експериментира във всеки жанр или да изпълни чисто пропагандна задача на новата власт. Така заедно със Захари Жангов и Анжел Вагенщайн се нарежда сред пионерите на новото българско кино. „Утро над родината“ в съвместна режисура със Стефан Сърчаджиев от 1951 г. е неговата ракета носител към върха.



КАДЪР ОТ ФИЛМА УТРО НАД РОДИНАТА (РЕЖИСЬОРИ АНТОН МАРИНОВИЧ И СТЕФАН СЪРЧАДЖИЕВ, СЦ. КАМЕН КАЛЧЕВ)

Най-важното за успеха на този жизнерадостно-глуповат апотеоз на бригадирското движение е, че съвместно изпълнява идеологическата задача, направен е професионално и представя на зрителите едно ново и изключително талантливо поколение български актьори. Следва „Наша земя“, отново съвместно изработен със Сърчаджиев, по сценарий на Анжел Вагенщайн и Хаим Оливер. И този филм стриктно спазва партийната конюнктура – злите чуждестранни завистници ни провокират по границата, но ние им показваме кой командва парада. Само че зрителският успех е голям, защото Маринович знае как да провокира вниманието на широката публика. Всъщност точно тя е онази, която го интересува и която е главна движеща сила в работата му.

„Имаме, от една страна, масата, от другата – изкуството, влияещо върху масата. Един спектакъл с високи естетически стойности, но който не докосва тия пластове, се оказва самоцелен. Не се възпитава празен салон. Аз съм от тези, които мислят, че киното трябва да бъде преди всичко забавление. 80% забавление и 20% нравоучение.“ Рядко срещано съждение, особено за европейски, особено за български режисьор,

който не търси сложни естетически внушения, а иска да задоволи масовия вкус.



ПЛАКАТ НА ФИЛМА НАША ЗЕМЯ

Антон Маринович е дори още по-краен: „Между другото филмовото производство на една страна може да просъществува без шедьоври, но не може без оня железен филм, до който зрителят непременно ще стигне. Мнозина смятат, че Фелини прави шедьоври. Аз не съм между тях. Шедьовърът трябва да бъде разбран от твърде много хора, ако не и от всички... Оставам на мнението, че киното е създадено, за да се отбие обикновеният човек в него и да прекара два свободни часа без специална подготовка, нагласа или претенция. Филмът се е родил и ще си остане с въздействието на вестника — ще го прочетеш, може би ще се развълнуваш и ще го хвърлиш.“

Предвид неговата изключителна ерудиция е доста трудно да се прецени доколко декларираните принципи са поза, но във всеки случай направените от него филми карат по-скоро да му вярваме. Междувременно Антон

Маринович записва още веднъж името си в българската киноистория, като става първият режисьор у нас, направил екранни адаптации на оперни и театрални спектакли.

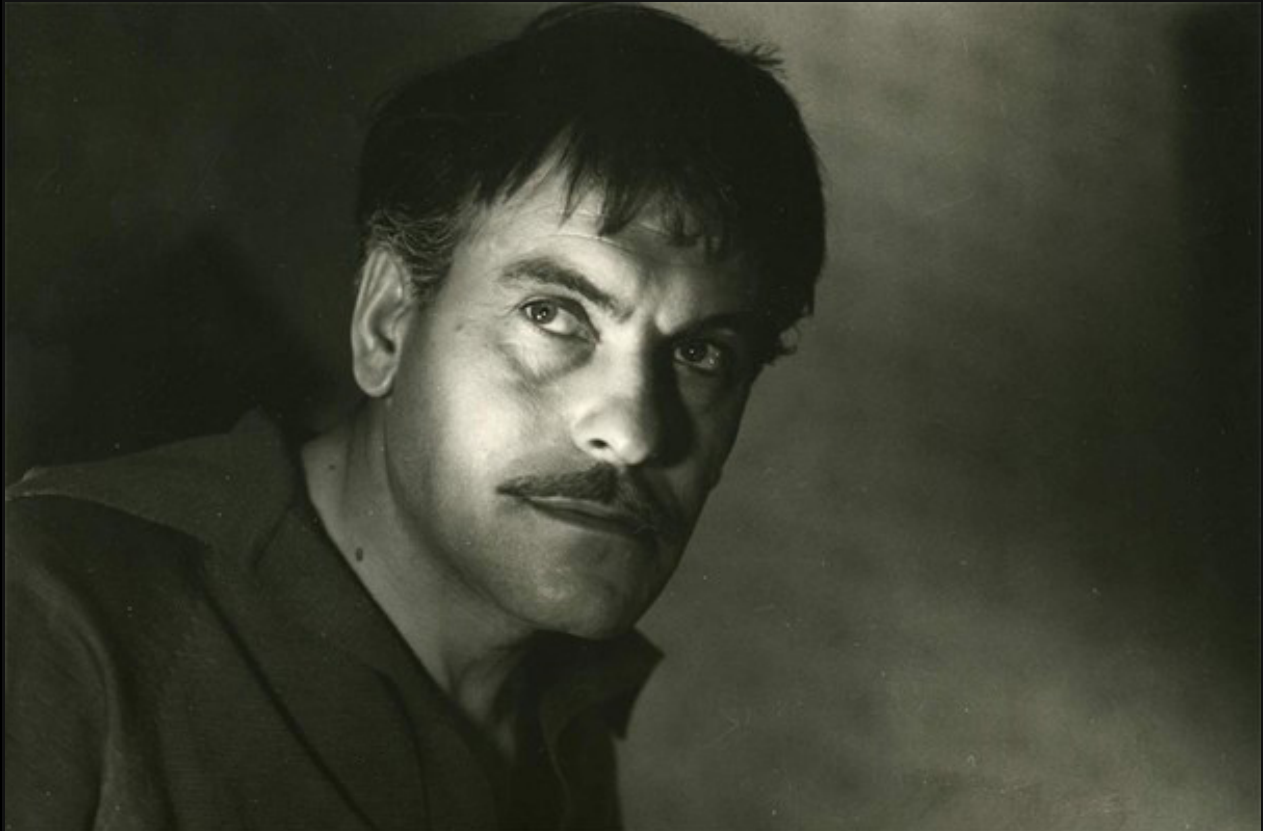
За известен период от работата си се отдава на народопсихологически анализи във филмите „Ребро Адамово“ (1956), „Гераците“ и „Сиромашка радост“ (1958), но далеч по-сериозно внимание заслужава неговата решителна крачка към криминалния жанр, която хвърля публиката в несвоят от щастие. Първият от своеобразната шпионска трилогия е „Нощта срещу 13-и“ (1961), предлагащ забележителен сюжет: бивш партизанин на име Примов днес ръководи ключови строителни обекти. Катастрофира и след като идва в съзнание, като че ли се е превърнал в друг човек, а и с амнезия на всичкото отгоре. Внезапно започват да изчезват стратегически важни документи. Врагът (ясно кой) взривява завод. Подозренията на разследващите се спират върху бившия партизанин, за да стигнем до потресаващата истина – Примов е имал брат близък, естествено, агент на чуждо разузнаване, който го е убил, за да заеме мястото му и така да причинява непоправими злини на разцъфтяващата ни икономика. Колко неимоверно погли могат да бъдат враговете на народа!



АПОСТОЛ КАРАМИТЕВ ВЪВ ФИЛМА НОЩТА СРЕЩУ 13-И (1961, РЕЖИСЬОР АНТОН МАРИНОВИЧ)

Обаче филмът е хит. Милиони преминават през салоните, което, както вече разбрахме, е основната цел на режисьора. Веднага се хвърля в нов

криминален сюжет и на следващата 1962 г. се появява „Златният зъб“ – най-гледаният български игрален филм поне до времето на „Хан Аспарух“. Разбира се, отново става дума за диверсанти и коварни чужди сили, които искат да унищожат достиженията на социалистическото ни отечество, но този път сценарият е значително по-сложен и находчив. Филмът масово се купува и от чуждестранни разпространители, превръщайки се и в най-гледаното за времето българско заглавие извън границата.



ГЕОРГИ ГЕОРГИЕВ – ГЕЦ ВЪВ ФИЛМА ЗЛАТНИЯТ ЗЪБ (1962, РЕЖИСЬОР АНТОН МАРИНОВИЧ)

Третата кримка на Маринович е „Приключение в полунощ“ от 1964 г., който е и безспорно най-слабият, но пак ражда на екран българския Джеймс Бонд – майор Авакум Захов, хем чувствителен по отношение на нежния пол, хем непобедим във всяко едно отношение.

Докато Антон Маринович води бригадите към светло бъдеще или громи враговете на родината, неговата американска сянка Ег Ууд е преминал своя твърде спорен творчески апогей с „Глен или Гленда“, „Булката на

чудовището“, „План 9 от далечния Космос“, в последните си години се прехранва с нискобюджетни еротични филми.



ЕД ДЕЙВИС УУД МЛАДШИ (1924 – 1978)

Последният игрален филм на Маринович пък се нарича „По тротоара“ (1967) и представлява не особено въздействащ любовно-психологически разрез на съвременния социалистически българин. Антон Маринович умира през 1976 г. Две години по-късно си отива и Ед Ууд.

Двама режисьори, две странни птици, които, колкото и да са различни според конкретиката на своята работа и заобикалящата ги среда, всъщност винаги са били замесени от едно и също тесто. От любовта към киното.

** Статията е съвместна публикация на списанията КИНО и L' Europeo.*





В ТИШИНАТА НА МЪРТВИТЕ ГРАДИНИ...

ИВО ДРАГАНОВ

Няма да се уморя да повтарям, че много български документални филми са неофициалната история на България. Фактите в тях няма да намерите в учебници и научни издания. Към тази забележителна поредица отнасям новия документален филм **„Отскубнати до корен“** на Антоанета Бачурова и Владимир Люцканов. Напомням, че двамата са създатели на забележителната поредица документални портрети **„Умно село“**, показвани по няколко телевизии. Едно от десетте най-добри български телевизионни предавания, антология на българския интелектуален елит. Преди години БНТ се отказа от него по необясними за мен причини.

Филмът **„Отскубнати до корен“** е разтърсващ киноразказ за живота на проф. д-р Димитър Атанасов, създаден по книгата на дъщеря му Елена Атанасова **„Когато вече не мълчим“**.



ПРОФ. Д-Р ДИМИТЪР АТАНАСОВ

Не крия пристрастието си към историята на този човек, тъй като семействата ни бяха познати и близки по съдба. Авторите заявяват филма си като хроника на паметта и забравата. Започва с много добре подбрани и подредени архивни кадри. Преди, по време на Втората световна война и какво се случва след края ѝ. Антоанета Бачурова и Владимир Люцканов много точно са изградили страховития конфликт след 09.09.1944 г., когато комунистите решават в името на диктатурата на пролетариата да репресират хора, които са излишни, според тяхната доктрина за светло бъдеще и да ги унищожат – психически и/или физически. В случая филмът е за българин, който е световно известен учен, отстранен от научна и преподавателска дейност, смазан в Белене от примитивни, необразовани и жестоки хора, вкопчени в доктрината за диктатурата на пролетариата. Какво накратко представлява тя?

ПОЛИТИЧЕСКИ КОНТЕКСТ.

Диктатурата на пролетариата е формулировка на Маркс и Енгелс, „творчески“ и практически развита от Ленин и осъществена докрай от Сталин, а в България от Георги Димитров, Трайчо Костов, Вълко Червенков и др. За нея обаче говори още французинът Луи Огюст Бланки. Той смята, че *революцията трябва да бъде дело на малък брой хора, които да установят със сила временна диктатура. Това било преходен период на тирания* – според него... В историята обаче няма такъв пример – временна тирания. Нито преди, нито сега.

Основни понятия на теорията на диктатурата на пролетариата са: **ликвидиране, смазване, разрушаване, принуждаване, превъзпитание, борба, насилие, сломяване** и т.н. Според Сталин *диктатурата на пролетариата е организация на войната...* (т. 2, стр. 24)

„Много скоро обаче теоретици и военни от различни марксистки движения решават, че употребената от Ленин и после от Сталин диктатура на пролетариата е всъщност предателство към Маркс и пропаганда, която се разминава с реалността. Те считат, че още при създаването си СССР не е нито диктатура на пролетариата, нито социалистическа държава, а диктатура върху пролетариата.“ (Цитатите са от интернет.)

Това е доктрината, която предопределя политическия, социален, икономически, културно-образователен и научен контекст, в който отмъщението на победителите застига проф. д-р Димитър Атанасов, личност, за която повечето съвременни българи дори не са чували.



ДИМИТЪР АТАНАСОВ КАТО СТУДЕНТ В ЛАЙПЦИГ (1914)

КОЙ Е ТОЙ?

Авторите увлекателно градят портрета на този забележителен българин, който благодарение на ума си става учен, откривател, педагог, експерт и организатор. Научното израстване на родения през 1894 г. в с. Грамада, Кулско, световно известен фитопатолог проф. Димитър Атанасов е реализирана американска мечта. И не само американска... С богат, силен изобразителен материал Антоанета Бачурова и Владимир Люцканов разказват за неговия научно-професионален път.

Сюжетната линия включва и неговото семейство, дало трима кметове на с. Грамада. След 09.09.1944 г. те са избити, други изселени, а имуществото им конфискувано...

ВСЕ НАГОРЕ...

През 1914 г. Димитър Атанасов с много труд, талант и желание следва агрономство в Лайпцигския университет. Войната го принуждава да се върне в България, но със стипендия на министерството на земеделието заминава за САЩ и там с много перипетии и помощ от богатия българин Събо Николов през 1917 г. завършва Земеделския колеж в Ийст Лансинг и става първият български агроном, завършил висше образование в САЩ. След това специализира фитопатология в Уискънсинския университет в Медисън при проф. Луис Ралф Джонс, който го избира за редовен асистент като най-талантлив и обещаващ студент. Атанасов потвърждава това, като защитава докторат през 1920 г. Авторите в подтекст подчертават, че всичко постига съвсем сам, благодарение на изключителния си ум и впечатляващо трудолюбие, дарбата да научава с лекота чужди езици и да общува свободно на тях. Помагат му напълно непознати хора, впечатлени от блестящите му постижения.



СЕМЕЙСТВО АТАНАСОВИ

През 1920 – 1921 година специализира в Биологичния институт за земеделие и лесовъдство в Берлин, а през периода 1921 – 1925 година работи във Фитопатологичния институт във Вагенинген, Холандия. Там среща младата ботаничка Сиберта Хрунефелд от стар род, с която сключва брак. Младото семейство заминава за Америка, но горестни писма на проф. Иван Странски и други български учени го мотивират да се върне в България. Той е коректен към съпругата си и образно ѝ описва, какво я чака в родината му – мизерия и примитивни условия за живот. Сиберта нито се уплашва, нито се колебае. Впоследствие никога не се оплаква от избора си. До края остава силна, волева жена, напълно лоялна към съпруга си и неговите избори в живота. Постъпката му тогава е разбираема. Авторите акцентират, че той е от създателите на съвременна България, човек с огромен интелект и **чувство за мисия**. Те цитират негово изявление: „Америка е голяма и ще се оправи, България има нужда от помощ“. И прави своя голям, житейски избор – вместо да живее и работи в една уредена, просперираща страна и да се радва на резултатите от своя труд, се завръща в раздираната от проблеми и диви, тъмни страсти балканска държава. Този избор в по-далечно бъдеще ще се окаже фатален за съдбата на цялото му семейство. Но, по онова време е поканен да бъде пръв преподавател по фитопатология в Агрономическия факултет, специалност, която той въвежда и с огромно търпение и постоянство развива. Присъствието му в България дава бързи резултати. Личните му връзки, познанията на осем езика и блестящата му репутация в САЩ му помагат да съдейства затова Рокфелеровата фондация да направи огромно дарение за дострояването на Агрономическия факултет. Професор Атанасов е основател и пръв директор на Института за защита на растенията в София през периода 1935 – 1941 година. През 1936 г. за няколко месеца е министър на земеделието и държавните имоти. За това кратко време, създава първия у нас закон за защита на природата. Така спасява Витоша от безразборна сеч и безогледно ловуване...

ПРАВИЛНИКЪ

за Народния парк „Витоша“ и включените
въ него бранища

I. Предметъ на народния парк и на бранищата

§ 1. Съгласно закона за защита на родната природа, обнародванъ въ „Държавен вестникъ“, брой 59 отъ 16 мартъ 1936 година, поставя се подъ негова защита и разпоредби Народния паркъ „Витоша“, заедно съ включените въ него бранища, обявени за строго-охранителни съ постановления на Министерството на народното стопанство № № 15422 отъ 27 октомврий 1934 год. и 16362 отъ 1 октомврий 1935 година, публикувани въ „Държавен вестникъ“, броеве 178/1934 год. и 226/1935 година. Границите на Народния паркъ „Витоша“ и на бранищата сж следните:

A. За Народния паркъ „Витоша“

Отъ в. Черни-връхъ въ северозападна посока по права линия до в. Самара; по билото въ югозападна посока до м. Тритъ-камъка; въ западна посока по билото до в. Селимица и по сжщото било въ северозападна посока до и. Яслитъ, въ северозападна посока по билото до в. Острецъ; западна посока по сжщото било до в. Острица; въ северна посока покрай смърчовата гора до пжтеката, водеща отъ хижа Селимица за хижа Фонфонгъ; въ северна посока до кота 1669 (Трендафила); въ сжщата посока по билото до Владайски Църни връхъ; въ северна посока презъ м. Владайския конярникъ и по седловината до р. Златни мостове въ м. Пазарището; въ северна посока до кота 1430 (Юрушки гробъ); по рударската вада и пжтя за село Влада въ северозападна посока, по пжтя до ливадите на Ст. Георгиевъ и др. отъ с. Влада, въ северна посока и по пжтя водеща за м. Герена до кота 1209 (Герена); въ и. посока по пжтя и хребета до м. Побитъ камъкъ; въ с. посока покрай долинния край на ливадите на Н. Г. Кировъ, Г. Богдановъ и бр. Стамболийски отъ с. Бояна, които ливади се включватъ въ парка, въ източна посока по билото покрай хижа Момина скала, презъ Боянската рѣка, презъ скалите Свиньовецъ, права посока покрай Боянската общинска тора, презъ водопровода до началото на Серевъ-долъ; въ ю.-и. посока покрай долинния край на в. Кикешъ, въ ю.-з. посока около 100 м. въ и. посока, презъ стъпаловидните скали подъ кота 1410, презъ Драгалевската рѣка, въ северизточна посока на долинния край на изкуствените култури и на шосето с. Драгалевци

Станиците, въ права посока до в. Мочинце, покрай буквата гора въ югозападна и въ южна посока, презъ м. Яворово присое, въ източна и югоизточна посока покрай иглолистната гора, презъ р. Бистрица, м. Бѣлия камъкъ, въ югоизточна посока и права хоризонтална линия около 1000 м. до изворите на р. Плачковица; по течението на сжщата рѣка, срещу Терзийската ливада и въ южна посока по Алински валогъ до р. Желъзница; възъ течението на рѣка Желъзница до мѣстото, където се влива въ нея Остришки долъ; въ южна посока по Загорски долъ, покрай гората до в. Бѣлчова-скала по билото въ югозападна посока, презъ Сивата грамада и Сиври кая, а следъ това въ западна посока до билото на Дъглата Грамада; въ северозападна посока до билото въ м. Тритъ обора (изворите на р. Струма); въ северна посока презъ м. Гьоловецъ и по билото до в. Черни връхъ — първата точка.

Б. За Бистришкото бранище

Отъ в. Купена (1933) въ северизточна посока по билото до края на смърчовата гора; въ западна посока покрай смърчовата гора, презъ рѣка Бистрица, въ северозападна посока по дерето до Стамболийски ялакъ при теодолитна точка № 37; въ западна посока по билото до триангулация знакъ на в. Рѣзньовецъ, по билото въ южна посока презъ в. Скопарника и по билото до първата точка.

В. За торфищното бранище

Отъ м. Кадини мостъ въ източна посока по права линия до Хайдушкия кладенецъ; въ югозападна посока и по права линия до началото на м. Коминитъ; въ западна посока по пжтеката, водеща отъ хижа Кумата за хижа Алеко, по сжщата посока до втория скиорски показалецъ и въ северозападно направление до първата точка.

Забележка: Измѣненето на посочените въ § 1 граници става по реда на закона за горите, съ постановление отъ Министра на земедѣлието и държавните имоти.

II. Забранени и позволени действия въ Народния паркъ „Витоша“ и намиращите се въ него бранища

§ 2. Въ Бистришкото и Торфищното бранища сж забранени всѣкакви преминавания и каквито и да било действия на хора и добитъкъ.

Съ разрешение на Министерството на земедѣлието и държавните имоти — Отдѣление за горите, лова и рибарството, или отъ управителя на парка, когато му сж делегирани права, може да се допуснатъ посещения въ бранищата на лица или групи, но само съ научна цель.

§ 3. Въ границите на Народния паркъ „Витоша“ се забранява:
1. Бране, скубане, изкореняване и окосяване на тревната

Научните му трудове са преведени на чужди езици. От откритията за болестите по растенията и селекцията на устойчиви към вирусите видове се интересуват университети и колежи дори в Южна Африка и Нова Зеландия. Успява да създаде и превърне в райско кътче експерименталната градина за резистентни овощни и други редки дървесни видове, цветя и зеленчуци в село Мрамор. През 1943 — 1944 година е декан на Агрономическия факултет.

ЦЕНАТА НА ИЗБОРА...

След преврата на 09.09.1944 г. светлата приказка на неговия живот рязко приключва. Започва кошмарът. Защо? Дошло е времето на овластената неграмотност, примитивизъм и жестокост, допълнително поощрявани от партийната върхушка. (В издание на предаването „История.БГ“ посветено на Държавна сигурност, историците Мартин Иванов и Михаил Груев подчертават, че през четридесетте и петдесетте години на миналия век офицерите от ДС са нямали средно, а повечето и основно образование. Именно те преследват и репресират интелектуалния елит на България.)



КАДЪР ОТ ФИЛМА ОТСКУБНАТИ ДО КОРЕН (2023, РЕЖИСЬОРИ АНТОАНЕТА БАЧУРОВА И ВЛАДИМИР ЛЮЦКАНОВ)

Новият декан на Агрономическия факултет, издигнат по партийна линия, някой си Неделчев, го уведомява, че му отнемат катедрата и го отстраняват отвсякъде. Семейството е изселено в с. Мрамор без право да припарва до София. Няма откъде дори хляб да си купят. Дъщеря му Елена е изключена от Художествената академия като дъщеря на „бивши хора“. През 1951 г. Атанасов е подложен на още по-тежки репресии, обвинен в „шпионаж“, арестуван и измъчван в Белене. Връщат го обезобразен, тежащ не повече от четирийсет килограма и не можещ да стъпва на краката си от мъченията... Лично с него се е занимавал началникът на отдел „Фашисти и бивши хора“ в Държавна сигурност Чомпалов. Една от причините да го репресират е, че получава писма от чужденци. В ДС са нямали „преводчик“ от холандски и писмата от този език не са превеждани. *(На следващата 1952 г. „доблестните“ воители от ДС инсценират т.нар. холандски шпионски процес. Консулт Андре Бринк е екстрадиран, а Холандия прекратява дипломатическите си отношения с България. През 1952 г., с активното съдействие на Второ главно управление на ДС и неговия с десетилетия несменяем началник Васил*

Терзиев, има няколко такива инсценирани „шпионски“ процеса и издадени 156 смъртни присъди. Най-много в историята на България...]



КАДЪР ОТ ФИЛМА ОТСКУБНАТИ ДО КОРЕН (2023, РЕЖИСЬОРИ АНТОАНЕТА БАЧУРОВА И ВЛАДИМИР ЛЮЦКАНОВ)

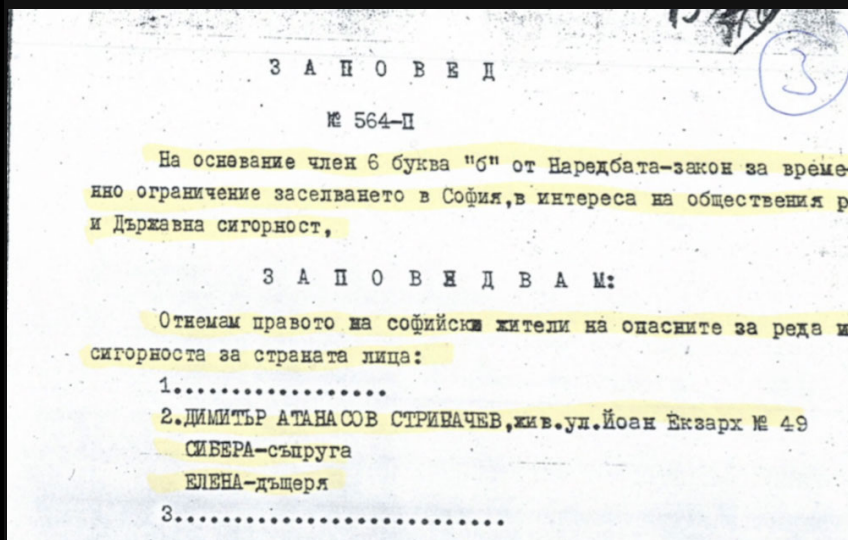
В моите очи кулминацията идва в последната част на филма. След дълги усилия от страна на учениците му да запазят експерименталната градина в село Мрамор, резултат от неговите над двадесет годишни усилия, тя е унищожена. **Председателят и главният счетоводител на ТКЗС „Васил Коларов“** през август 1964 г. му дават срок от един месец да изкорени **овошните си дървета**, които са специално селектирани, резистентни сортове и да ги пренесе на друго място, защото, цитирам, **не били ценни за ТКЗС** !?! И наистина булдозери изравят овошните дървета с корените и ликвидират десетилетния му труд. Гледал съм много филми за омразата на комунисти и милиционери към т.нар. бивши хора, но такава нечовешка омраза, в която обект на унищожение са изключително ценни овощни видове, не бях виждал. Текезесарските началници дори не пожелават да се ползват от плодовете, които раждат дърветата в тази райска градина! Парцелът е включен в земите на ТКЗС, но примитивите, чиито имена не узнаваме, не

го използват за нищо. Изкоренените дървета изгниват и след десетина години земята ги приема обратно в себе си.

За какво са били виновни тези дървета? Че са дело на световно известен учен, обявен от работническо-селската власт за враг на народа? Унищожени са и неговите ръкописи...

НЕОБХОДИМО ОТКЛОНЕНИЕ.

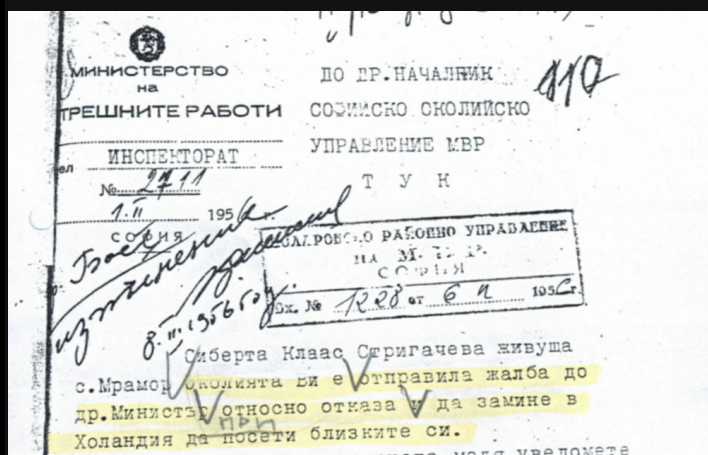
През 1987 г. за нуждите на кината за показ на документални, научнопопулярни и анимационни филми „Култура“ внесохме румънския научнопопулярен филм „Чувствителността на растенията“. В него авторите доказват, че растенията имат чувствителност и памет. Те страдат, когато ги чунят, режат, особено, когато ги горят или изскубват до корен. С микросистеми са били записани звуците, които издават при болка. Това са смразяващи писъци на създания, когато ги убиват. Впечатляващо е, че при този експеримент става ясно, че те разпознават човека, който е измъчвал тях или съседно растение. Това отклонение е по повод убитите градини на проф. Атанасов...



ЧЕТЯЩИ ХОРА.

За неговите страдания и тези на семейството му авторите изграждат въздействащ разказ. В мизерната, студена къщица край село Мрамор, семейството е намерило спасение в четенето. Четиримата четат книги на мъждукащата светлина от газена лампа, около малката си маса за

хранене — като съзаклятници и това ги спасява от самотата на тежката изолация, отчаянието от необяснимата омраза към тях през тези дълги, мрачни години на репресии, унищожени хора и разбити човешки съдби в името на диктатурата на пролетариата. Разказът на дъщеря му Елена е тъжно свидетелство за онова време, в което тя все пак открива и нещо хубаво — никой не ги изкушава или принуждава да доносничат на ДС...



След като приключва периодът на изселването, проф. Димитър Атанасов до края на живота си прекарва по цял ден в Народната библиотека и си води записки за своите книги. Тях вече никой не издава....

Проф. д-р Димитър Атанасов умира на 14 юли 1979 г. в София нераеабилитиран, една година след съпругата си Сиберта. След 1989 г. има кръстена улица на негово име, но кой ли знае днес кой бе проф. Димитър Атанасов... Дъщеря му Елена Атанасова, на седемдесет години прави своята първа изложба в България. Умира през 2017 г. и не доживява да види филма...

* 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“.





ЗА СЕРИАЛА „НАСЛЕДНИЦИ“

ЛИЗА БОЕВА

В рамките на пет години (от юни 2018 г. до май 2023 г.) с изключителен успех бе излъчван сериалът „Наследници“ (*Succession*). Най-странното тук е, че пред нас е кавалкада от отвратителни герои – до такава степен отвратителни, че зрителят сякаш няма никакво поле за идентификация, никаква възможност да изпита съчувствие, да застане „на страната“ на персонажа. Как е възможно да се построи успешен разказ (при това – разказ, разтегнат на четири сезона), чиито основни персонажи да са все противни типове, сякаш нагледни образци от някакъв учебник по психология?

В главната роля е медия магнатът Логън Рой – бащата, който трябва да раздели между своите наследници кралството. Рой (фамилията е говореща, разбира се) е гений, консерватор (консерватизмът му достига до крайности като расизъм и антисемитизъм), психиатрите биха го определили като носител на „тъмната триада“ – нарцисизъм, психопатия и макиавелизъм. Патриарх-кретен, който трябва да предаде властта на своята империя. Това е историята на крал Лир, разбира се.

Ето началото на сериала, което преповтаря приказната структура: имало едно време един владетел, който имал трима наследника (знаете тези истории и техните вариации: двама от синовете били умни, а третият глупак или две от дъщерите били алчни, а третата –

прекрасна). Логън Рой има три деца – двама сина и една дъщеря; появява се още един наследник (както в „Братя Карамазови“, които са трима, ала не трябва да забравяме четвъртия брат). Бащата, решил да се оттегли от трона, трябва да предаде властта. Събира се цялото семейство, сядат на празничната трапеза и изведнъж патриархът обявява: „Аз оставам“. Всички са объркани: не само наследниците, но и останалите подчинени на Логън. И пред нас в продължение на четири сезона се случва само едно: борба за трона.



БРАЙЪН КОКС В РОЛЯТА НА ЛОГЪН

В ролята на Логън Рой е шотландският актьор Брайън Кокс: това е биографичен елемент, втъкан в структурата на сериала – Рой също е шотландец, който успява да стане властител на света в Америка. Долавяме и още един важен елемент: шоурънърът на сериала Джеси Армстронг е британец, развил своята изумително успешна кариера именно в Холивуд. Кокс е театрален актьор, изиграл главни роли в множество шекспирови пиеси, но също така ни е добре познат от американски хитови филми (той е в ролята на Агамемнон в „Троя“, реж.

Волфганг Петерсън). Царствен персонаж. В „Наследници“ образът му е крайно привлекателен: пред нас е гений, патриарх-психопат.

Второто поколение не е така монолитно, не е така предсказуемо. Най-големият син на Логън Рой (от втория брак) е Кенгъл (в ролята – Джеръми Стронг, получил зашеметяваща известност благодарение на този сериал. Обявен е от списание „Тайм“ през 2022 г. за една от „100-те най-влиятелни личности на планетата“). Кенгъл е неуверен в себе си човек, който не може да се грижи нито за своята съпруга (той е разведен), нито за своите две деца (няма нито време, нито сили). Преминал е някак през наркотическа зависимост, но останал яко вкопчен в зависимостта от своя баща-тиранин.



ДЖЕРЪМИ СТРОНГ В РОЛЯТА НА БЛУДНИЯ СИН В СЕРИАЛА НАСЛЕДНИЦИ

В началото на сериала сме убедени, че именно на него Логън Рой ще предаде властта, защото Кенгъл е най-лесно контролируем. Вторият син е Роман, в ролята – Кийран Кълкин, чийто брат Маколи Кълкин някога бе най-известното и симпатично хлапе в киното (благодарение на поредицата „Сам вкъщи“). Роман е обаятелен остроумен мерзавец, егоист, често поразително прозорлив и още по-често поразително незрял. Бащата не рядко се допитва именно до него за разни важни дела –

у Роман има подкупваща наивност, която е заблуждаваща, разбира се. Дъщерята Шивон е любимката на Логън (в ролята е австралийската актриса Сара Снук) — в началото на сериала тя се интересува единствено от политика, има леви убеждения и няма никакъв интерес към управлението на корпорацията на своя баща. Ала постепенно играта на властта я увлича, тя егоистично и манипулативно заплита своите змийски планове.



САРА СНУК В СЕРИАЛА НАСЛЕДНИЦИ

Четвъртият наследник е Конър (в ролята — Алън Рък): много ярък персонаж, почти карикатурен; той се интересува предимно от живота на богаташа-ексцентрик, който днес обикаля света, утре се захваща с изкуство, на третия ден решава да се кандидатира за президент на Америка... (нещо като Дики Грийнлиф от „Талантливият мистър Рипли“, но в сатанински вариант). Важен персонаж е и Том — съпругът на Шивон (в ролята — Матю Макфайгън): парвеню, сдобил се с каквото се е сдобил единствено благодарение на парите на своята жена. Разбира се, той също получава място в корпорацията (крайно унижителна позиция) и не става много ясно дали той е най-умният човек в империята или е най-глупавият. Появява се и един племенник на Логън Рой — провинциалист, който е във възторг от богатството, VIP зоните, нощните клубове и

изисканите ресторанти; каква е неговата роля в кралството не разбират нито околните, нито самият той.

Ето, това е екипажът на огромния лайнер, чийто капитан е Логън Рой. Всъщност пред нас е „Титаник“, който неминуемо ще се сблъска с айсберга на съвременността и обезателно ще потъне; расизъм, сексизъм, нарушения на всички мислими и немислими етически правила – всичко това ще свърши, защото днес модата, ориентирът е към други политици, друго управление, други ценности. И ето че се появява нов персонаж, който да въплъти този нов свят – Лукъс Магсън (в ролята – Александър Скарсгард, част от прословутата филмова династия). Богат, могъщ и най-важното – моген медиен магнат, собственик на корпорацията „Годжо“. Логън Рой иска да купи „Годжо“ и да разшири своята империя, ала изведнъж Магсън му казва: „А давайте по-добре аз да ви купя!“. Рой се замисля: а може би така е най-добре? Чужд човек, дошъл от нищото, да наследи неговото кралство? Навярно именно така ще се случи: във финала на „Хамлет“ датското кралство получава норвежецът Фортинбрас...



АЛЕКСАНДЪР СКАРСГАРД В СЕРИАЛА НАСЛЕДНИЦИ

Казваме си: не, не е честно; престолът трябва да получи законният наследник. Ние съчувстваме на принц Хамлет, разбираме, че неговият чичо със злодеяние е завзел трона. И Хамлет иска едно, само едно: справедливост. Той иска да стане крал, защото така е редно, това изисква справедливостта. Но тук има важен детайл: принцът иска не просто справедливост, а справедливост за себе си. В разговор с Розенкранц той цитира част от пословицата „Докато тревата расте, конят гладува/умира от глад“. Ето диалога в оригинал (действие III, сцена 2):

Rosencrantz

How can that be, when you have the voice of the king
himself for your succession in Denmark?

Hamlet

Ay, sir, but "while the grass grows" – the proverb
is something musty.

Преводът на Валери Петров не ни води в правилната посока:

Розенкранц

Как е възможно това, когато имате словото на самия крал, че ще ви
направи свой наследник на датския престол?

Хамлет

Да, господине, но, както се казва „трай, коньо..." – поговорката е малко
мухлясала, но...

Уви, неверен спрямо оригинала е и преводът на Александър Шурбанов:

Гилденстерн

Как така? Нали имате думата на самия крал, че ще наследите датския
престол?

Хамлет

Да, сър, ама трай коньо... Поговорката е малко нещо мухлясала.

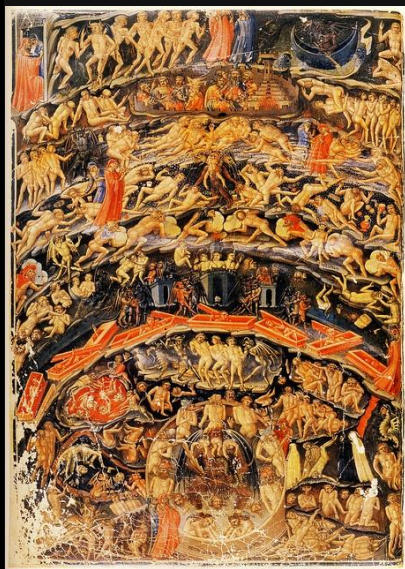
Българската пословица „Трай, коньо за зелена трева“ изразява неверие, че нещо ще се промени и няма общо с английския израз „Докато тревата расте, конят гладува“. А именно от тези (и от тези) думи на Хамлет ние разбираме без съмнение корена на прословутото му желание за справедливост.

И така: на мястото на законния/кръвния наследник ще дойде друг човек, нов човек и всичко ще се промени. „Наследници“ е сериал за това как непременно всичко ще се промени, защото прекалено гнило е вече кралството. И същевременно нищо няма да се промени. Защото погледом и модни слогани и актуални ценности да се води голямата игра (гей права, зелена планета, Black Lives Matter...), най-важната ѝ част са парите.

* * *

Но да се върна към въпроса, който ме вълнува най-много: защо „Наследници“, сериалът, в който няма нито един положителен персонаж, е така притегателен, така успешен? Ето моя разгърнат отговор.

На първо място: защото зрелището на злото е изумително интересно. Не случайно от трите кантики на „Божествена комедия“ единствено първата част е така популярна. Ние четем за грешниците, научаваме подробности за тяхната зловеща природа, наблюдаваме за приложените им наказания...



ОБИЧАЙНА ИЛЮСТРАЦИЯ ИЗПОЛЗВАНА ЗА КОРИЦАТА НА ДАНТЕВИЯ „АД“.

Така е и тук: епизод след епизод наблюдаваме инферналната вселена на Логън Рой и неговите демонични наследници.

Дали това е империята и семейството на Рупърт Мърдок, дали това е империята и семейството на Доналд Тръмп (или друг магнат от техния калибър) – това няма значение. Шоурънърът Джеси Армстронг (който е и сценарист на някои от ключовите епизоди на сериала) показва как неразривно са свързани бизнесът, политиката и медиите. А ние, обикновените зрители, с лекота разпознаваме себе си там, от другата страна на екраните, в домовете-мравуняци и разбираме безпогрешно: от такива крале и техните кралства зависи животът на всеки от нас. Авторите успяват да ни покажат това без всякаква нравоучителност – те излагат факти. Вместо Логън Рой ще дойде империята на друг, който ще проповядва актуално звучащи лозунги и всичко ще се промени. А цинизмът ще си е същият. И нищо няма да се промени.

* * *

Когато гледаме сериал, заставката най-често пропускаме, разбира се. Ясно – тя се повтаря непрестанно и това втръсва. Ала „Наследници“ е един от малкото сериали (заедно с „Останалите“ – *The Leftovers*, създаден по изумителния роман на Том Перота), когато с удоволствие гледам отново и отново началните надписи. От едната страна заради музиката. Композитор на саундтрака е Никълъс Брител (носител на най-престижни музикални номинации и отличия).



НИКЪЛЪС БРИТЕЛ С ПАРТИТУРИТЕ НА МУЗИКАТА КЪМ СЕРИАЛА НАСЛЕДНИЦИ

Музиката, която звучи в „Наследници“, е изумително съчетание от епична класическа симфонична музика, изпълнена от симфоничен оркестър, в съчетание с ултра съвременен ритъм. Ние чуваме ту Хендел, ту Бах, ту Шуман, ала върху хип-хоп ритъм. И да, велика киномузика съществува и днес, убеждава ни Брител (и може би е време да се замени вечният плейлист в програмата на зала „България“, съдържащ предимно патетичния Джон Уилямс). А втората причина, по която мога отново и отново да гледам началните надписи на „Наследници“, е съчетанието (несъчетанието) между частния живот (представен ни като кадри от семейна хроника) и поглед към мравуняка, мегаполиса (който и да е мегаполис).

* * *

Как вярваме, че наистина виждаме живота на богатите (на най-богатите и влиятелни хора на планетата)? Никой от нас най-вероятно няма никога да има достъп до личните покои на властителите на света. И въпреки това „Наследници“ ни убеждава, че наблюдаваме именно техния живот, при това отблизо.



ДЖЕСИ АРМСТРОНГ – ШОУРЪНЪРЪТ, КОЙТО СТОИ ЗАД УСПЕХА НА СЕРИАЛА НАСЛЕДНИЦИ.

Вярвам по две основни причини. Първо: начинът на снимане. Вдъхновител на Армстронг тук несъмнено е Ларс фон Триер и неговите съратници от „Догма '95“. Имаме усещането, че всичко е заснето случайно, от някакви неумели телевизионни оператори, без амбиции за художествено майсторство; те снимат репортажно, камерата-око (привет и на Дзига Вертов) се върти така, както е интересно на гледащия. Сякаш той е попаднал случайно в този свят на крале, престолонаследници и техните подчинени и се озърта напред-назад. Понякога му е скучно и погледът блуждае, друг път така силно се впечатлява от някого или нещо, че внезапно обектът получава (чрез рязък зуум) крупен план. Благодарение на този начин на снимане (уж хаотичен, уж непреднамерен) зрителят остава с убеждението, че пред нас е достоверна история, реален свят. Да речем: двама говорят, а трети скучае и криви очи нагоре; камерата сякаш случайно го вижда и се фокусира върху него. Случайно уловен детайл на пръв поглед, нали? Тази небрежност, привидна простота и несериозност на снимането придава и смисъл, и вкус на уж нахъсаното повествование.

И втората причина: начинът на актьорска игра. Пред нас сякаш е театър, сякаш всичко е на живо и ще се случи само веднъж, само тази вечер, само пред тази публика.

* * *

Богатите също плачат. Това отдавна (и от сериалите) знаем. Но пък как тук им се получава...





САРАЕВО 2023

САВИНА ПЕТКОВА

РАЗГОВАРЯ С РЕЖИСЬОРКАТА МИЛА ТУРАЙЛИЧ

В АРХИВА С МИЛА ТУРАЙЛИЧ



Стеван Лабудович, личният оператор на югославския лидер Тито, е нашият пътеводител в миналото през архива и раждането на т.нар. „Движение на необвързаните страни“. През 1961 г. в Белград се събират лидерите на Индия, Египет, Гана, Индонезия и поставят началото на общност от 120 държави, обединени от идеята за „необвързаност“ спрямо големите сили на Студената война.

В двойката филми „Сцени от кинохрониките на Лабудович“, сръбската режисьорка Мила Турайлич ни среща с човека и с архива, документиращи процеса на деколонизация в Африка. На сайта на проекта можете да намерите повече информация за архивните проучвания, статии и реставрации на лентите. Турайлич е изследовател, режисьор, артист, с интереси на пресечната точка на лична и обществена памет, национална идентичност и пост памет. Срегнахме се с Мила между прожекциите на филмовия фестивал в Сараево, където тя представи двата филма – „Необвързани“ и „Кино-партизани“ – на регионалната им премиера.

Предишният ѝ филм „Другата страна на всичко“ е носител на 32 награди, включително голямата награда на документалния фестивал IDFA, Амстердам и финалист на наградите LUX на Европейския парламент през 2018 г.

През 2005г. за пръв път сте стъпили в Белградските архиви и след десетгодишна пауза, отново сте се завърнали. Какъв беше процесът по работа върху дуптиха „Сцени от кинохрониките на Лабудович“?

Винаги съм се интересувала от ролята на кинохрониката и архива като цяло, от тяхната задача да документират отрязъци от политическото настояще. Работейки върху първия си филм (*Cinema Komunisto*), вече се бях запознала с архива в Белград, използвах го за проучванията си, които не бяха толкова задълбочено исторически. Не знаех, например, че кинохрониката от това време е изпълнявала идеологическа роля в освободителния процес на бившите колонии в Африка.

На какво можем да припишем този пропуск, на каталогизирането или на обществената нагласа към това минало?

По-скоро на факта, че след разпада на Югославия настъпва процес по активно изличаване на това наследство. Затова и първият ми документален филм се занимава с подобни теми, но там става дума за едно изоставено киностудио. Бих го резюмирала по следния начин: държавата съзнателно изоставя част от своята история. И тъй като вече никой не разказва истории за Югославия, няма кой да поддържа тези важни фрагменти от историческия процес живи. Това, струва ми се, е нарочно.

От българска гледна точка разбирам добре какво имате предвид. Но ми е интересно да чуя каква е вашата нагласа спрямо идеята за История (с главна буква). От една страна, всяка история е наратив, разказан само от една гледна точка, но и вашата творческа дейност е своеобразен тип историография. Сякаш и вие самата като творец удържате амбивалентността, присъща на това понятие.

Бих казала, че Югославия е страна на прекъснатите наративи. Какво имам предвид: всяка политическа промяна сякаш е идвала с цената на скъсване с миналото, изтриване на миналото. Така е и с промяната на имена на улици, училища, национални празници и като цяло, идеята за обществена памет се оказва под прицел. На мен лично ми се струва, че подобен тип теоретизиране или списване на историята е под опеката на политическите настроения, а моята работа като артист по-скоро попада в полето на паметта. Ако историзирането става жертва на политики, то това, което ни остава, е да работим с интимното, субективното, дълбоко личното.



Предполагам, че хуманитарната дисциплина, посветена на паметта (memory studies), е намерила място във вашия подход, тъй като вие самата имате степен на доктор.

Тази част от хуманитаристиката дълго време е била засенчена, но сега сякаш се завръща с пълна сила. Мнозина изследователи се насочват натам, защото според мен по такъв начин можем да легитимираме емоционалното, живота ни и субективността.

С филмите си заявявате своята позиция посредством гласа на разказвача. Лесно ли беше да се позиционирате по този начин?

Не, всъщност ми беше много трудно, най-вече защото съм школувана в областта на социалните науки и политологията, така че идеята да бъда разказвач ми се струваше странна и понякога непосилна. Отне ми години да стигна до този момент. А що се отнася до собствената ми позиция, определям я като гледната точка на някой, който е станал свидетел на разпада на собствената му държава. Мисля, че оттам започна всичко: оценявам факта, че наративите не са толкова стабилни, колкото си ги представяме, и има истории (в множествено число), които изпадат от официалния политически наратив.

Бихте ли казали, че това е поколенчески проблем? Може би всяко поколение се бори по свой си начин срещу забравата?

Да, със сигурност. Интересното е, че подобен тип активна съпротива прескача поколение. Едно поколение живее с травмата, противопоставяйки ѝ се, второто пораства с мълчание и отрицание, а третото вече е готово да се бори. Така децата задават неудобни въпроси на родителите си и се оказват по-близки с бабите и дядовците си по този въпрос.

Това е важно и с оглед на отношенията Ви с оператора Стеван Лабудов, на когото са посветени двата филма. Как се развиха те?

С него работихме заедно общо три години. Когато се запознахме, той беше на 87, а на 90 почина. Бяха прекрасни години, пътувахме заедно, снимахме заедно. За мен беше повече от колаборация, беше си истинска връзка, и то наистина чудесна.

А откъде тръгна: от споделеното разбиране за нещата или от кинаджийството?

Той го наричаше „вируса“. Още на втория-третия ден ми каза „Виждам, че и ти носиш вируса, и аз го нося. Ако не внимаваш, може да ти съсипе живота.“ Така че, да, започна от обсесивното желание да снимаш. Той видя у мен нещо, което не знаех, че може да бъде видяно. След това нито веднъж не ме попита за филма, какво ще представлява, дали ще бъде такъв или онакъв. Напротив, просто казваше „Къде ще ходим утре?“ Беше винаги готов за приключение.

Откривайки все повече кинохроники от африканските държави по онова време, казвате нещо много важно за киното като медиум. Как разбирате тази взаимовръзка?

По онова време филмите и изобщо изображенията, фотографите, всичко това е било много ограничено. Достъпът до тях също. Този недостиг, разбира се, прави филмите много ценни. За разлика от днес, когато изображенията ни заливат отвсякъде и нямат никаква стойност. Също така, ограниченото количество кинолента прави нещата още по-специални, човек трябва да внимава много какво заснема. Има интенционалност зад всеки кадър и това го прави особено интересно за мен днес, като обект на изследването ми, защото можем да говорим за политическата му функция според тази интенция. Стана ми ясно, че всички тези лидери сякаш винаги са били „на ти“ с медиите и всичките им употреби. Били са наясно с факта, че самите им тела въплъщават политически системи, и оттам с това, колко е важно да бъдат заснемани по време на своите пътувания и събирания.

Осъзнавам, че говорим за пропаганда, но по много нюансиран начин. Струва ми се, че имате по-скоро археологически подход към тези въпроси, отколкото идеологически.

Да, съгласна съм. Според мен „пропаганда“ е неподходяща дума, защото, ако я дефинираме като политическото намерение зад всеки създаден образ, то всички изображения биха били пропаганда. С Лабудович поне това го уточнихме в самото начало. Той самият казваше, че е бил пропагандист, че това, което са правили, е било пропаганда. Като оставим настрана заряда на тази дума, по-интересно за мен е какво е военният образ, с какво е въоръжен? Какъв е политическият заряд на всеки нов образ? А що се отнася до археологията и „изровянето“ като

част от моята методология, една от любимите ми метафори принадлежи на Валтер Бенямин, и тя е, че работата с архива е археологическа разкопка. Затова, когато отразяваш археологически обект, трябва да опишеш всеки изровен земен слой, тоест не е важен само обектът, който си намерил, а и всеки слой земя, който го е покривал. И за мен, това е смисълът на всяко изследване. Затова и в моя филм, в който архивът е част от историята, е важно да разкажа и историята на всеки слой, покриващ изображенията, които искам да достигна.





НАШАТА ИСТОРИЯ: КИНО „ПАЧЕВ“

ПЕТЪР КЪРДЖИЛОВ

1926: НАЧАЛОТО

През дванадесетте месеца на годината в София отварят за пръв път врати 12 кина^[1]. Сред тях е и кинотеатър „Пачев“ (1926 – 1944), осветен и открит на 30.XII.1926 в 10:30 часа сутринта^[2]. Той е „новопостроен“, носи името на своя собственик – Иван Пачев, който го отдава под наем, адресът му е бул. „Княз Александър Дондуков“ № 18 (номерацията е различна през годините поради настъпващите урбанистични промени). Неговото местоположение в най-оживената част на града тогава – ъгъла между булевард „Дондуков“ и ул. „Търговска“ – ще се окаже решително за превръщането му в едно от най-популярните софийски кина. Проектант на „Пачев“ е арх. Петър Кантарджиев, въздигнал още новата сграда на дружество „Славянска беседа“, а и тази на кино „Славейков“, разположено на едноименния площад. Всъщност, триетажното здание, в чийто безистен се помещава кинотеатър „Пачев“, е построено по-рано – може би още в края на XIX век, така че арх. Кантарджиев ще да е допринесъл преди всичко за преразпределението на неговото вътрешно пространство. Първоначално салонът е разполагал с 826 партерни места, билетите за които са стрували между 5 и 16 лева. Киното е имало и балкон, предлагащ по-големи удобства срещу 21 лева, разполагало е с „добре уредена чакалня и кафе-сладкарница“^[3].

Сутрешният премиерен показ в предпоследния ден на 1926-а навярно е бил предназначен за официални гости и представители на пресата, а „вечерта“^[4] кино „Пачев“ ще да е разтворило врати и за широката публика. „Целият приход“ от тази прожекция е бил „в полза на Соф. г-во за борба с туберкулозата за издръжка на Детското летовище в Своге“ – уверяват столичните вестници „Зора“ и „Мир“.



СОФИЯ, УЛ. „ТЪРГОВСКА“

1927: ПЪРВАТА ГОДИНА

Киното започва да рекламира в печата своя репертоар, съставен предимно от второкласни филми, доставяни предимно от Нейко Коралов, снабдявал с нови заглавия и културно-просветното сдружение Български киноуниверситет, и множество провинциални кина, и собственото си кино „Феникс“, което той открива през 1930 г. Програмата на „Пачев“ не може да се сравни с тази на асовете „Огеон“ и „Модерен театър“, тя отстъпва дори на показваното в столични кина от неговата „черга“ – „България“, УФА и „Роял“. Върху екрана му се прожектират американски продукции (с Глория Суонсън, Норма Талмидж, Лон Чейни), италиански, френски, германски... Там се появява и хитът на годината „Бен Хур“, но чак след като обикаля екраните на „Огеон“, УФА и „България“.

WINNER OF 11 ACADEMY AWARDS INCLUDING "BEST PICTURE"



ПЛАКАТ НА БЕН ХУР ОТ ВРЕМЕТО НА НЕГОВАТА ПРЕМИЕРА

По Гергьовден, „от 5 до 9 май“, „Пачев“ показва и български филм – кинохрониката „Балканската война“, заснета през 1912 – 1913 г. от Варненеца Александър Жеков.^[5]

През лятото киното прави нововъведение, за което известява в. „Мир“: „Покрай множеството илюстрирани списания в всички културни страни съществуват и специални издания, които дават един преглед на най-важните и интересни събития в цял свят на филм. Филмът ви дава един преглед на тези събития и ви ги обяснява по-живо, по-пълно и по-интересно от най-добрия разказвач. За да задоволи желанието и на нашата публика да види тази илюстрирана хроника, дирекцията на театър Пачев е ангажирала и ще представя от идущия понеделник редовно в театъра си знаменитата в цял свят световна хроника Дойлиг Вохе [Deulig-Woche]“.^[6]

1928: ПОД СТРЕСА ОТ ЗЕМЕТРЕСЕНИЕТО

През годината в „Пачев“ се прожектират предимно американски филми – с Джоан Крауфорд, Грета Гарбо („Безрадостната улица“), Лилиан Гиш, Жозефина Бекер („Една нощ във Фоли Бержер“), Лон Чейни, „Врагът“ на Фред Нибло... В германските филми греят звездите Аста Нилсен и Вернер Краус, появяват се и датските комици Карл Шенстрьом и Харалд Магсен – по-известни у нас като Крачун и Малчо...



КАДЪР ОТ ФИЛМА БЕЗРАДОСТНАТА УЛИЦА (1925, РЕЖИСЬОР Г. В. ПАБСТ), В КАДЪРА ГРЕТА ГАРБО И В. ГЕРТ

На 14 април, Велика събота, в 11 часа преди пладне, цяла България бива разлюляна от силни трусове, наречени Земетресението в Южна България, Чирпанско или Пловдивско земетресение. „Изхождайки от убеждението, че филмът трябва винаги да регистрира всички големи обществени събития“, режисьорът Васил Гендов „по свой личен почин“ ангажира кинооператора Христо Константинов и двамата веднага се отправят към мястото на катастрофата^[2]. На 26 април Гендов заминава за Виена, за да обработи там заснетия „с изрядна вещина“ материал^[3]. На 16, 17 и 18 май в. „Мир“ огласява: „Театър „Пачев“ днес извънредна програма: Трагедията на България – землетресението“^[4]. След това „Земетресението в Южна България“ (1928) – единственият

документален филм, който Васил Гендов реализира през близо 30-годишната си кариера в киното, потегля към провинциалните екрани.



СНИМКИ ОТ ЧИРПАНСКОТО ЗЕМЕТРЕСЕНИЕ, 1928

1929: ПРЕЛОМНАТА

Киното продължава да предлага разнообразна (комерсиална) програма: „О-ки-ку“ с Лилиан Гиш („първа японска продукция в Европа“), „Великата княгиня Орлова“ с Били Дъф – популяризаторката на прическата със завити кръгли кичури, наричани билидъфи, „Принцесата на доларите“ (Германия) с Олга Чехова, „Лудият“ с Конрад Вайд, „Живият труп“ на Всеволод Пудовкин... В края на лятото „големият столичен кинотеатър“ е „пренает“ от „известната столична филмова къща „България-филм“, ремонтиран „в стила на големите театри“ и снабден „с всички нововъведения на кинематографната техника“.^[10]

ДИМИТЪР АЗМАНОВ

Фирмата „България филм“ наистина е известна в киносредите – отгава филми под наем, внася прожекционни апарати и части за тях... Ръководена е съвместно от К. Лукович и Димитър Азманов – един от най-активните наши кинодейци през 1920-те. Той започва кариерата си като съдружник на „Палада филм“ (Берлин), доставяща филми за Балканите. По-късно става представител у нас на немската фирма „Дойлиз“^[11], в средата на десетилетието (според Васил Гендов) е един от двамата директори (другият е Петър Тантилов – съдържател на кино „Скала“) на българския

клон на американския синдикат ФАНАМЕТ („Famous“ на Ласки, „First National“ и „Metro“). В началото на 1927 Азманов поема „представителството на фирмата за кинематографически апарати НИТЧЕ Акц. д-во—Лайпциг“^[12], а в края на годината е представител в София на УФА—Берлин^[13]. Подпредседател на Съюза на приятелите на филма, основан през есента на 1926 г. от група интелектуалци, директор на Българския киноуниверситет, автор на статии в печата. Организира реализирането на „културния“ филм „По родните планини и полета“ (1926) на Дома на изкуствата и печата, режисиран от Райко Алексиев и заснет от немския оператор Валтер Шпеер от „берлинската фирма УФА“. През 1927 г. е анонсиран като „бивш директор на „Модерен театър““^[14]. Същата година създава „специално бюро“ за внос на „културно-учебни филми“, а по-късно обзавежда „ателие за произвеждане на кинематографически снимки“, осъществило няколко учебни ленти за войската^[15]. Той „доставя редовно у нас“ кинопрегледите на „Дойлиг“, които „предлага на кинематографите под името **Новини от целия свят**“. Негова е „похвалната идея“ да „прибави“ към тях „еженеделно и по една снимка от най-важните и интересни събития у нас“^[16]. През 1928 г. продуцира кинокомедията „Весела България“ (съвместно с Кооперация „Кино-филм“). В края на 1929 г. подготвя изложение до парламента във връзка със Законопроекта за кинематографите^[17]. Член на управителния съвет (УС) на Сдружението на кинопритежателите и филмодавците в Българи и негов „идеолог“ — „очертава насоките на бъдещата дейност“.^[18]



МИМИ БАЛКАНСКА И БОРИС РУМЕНОВ ВЪВ ФИЛМА ВЕСЕЛАТА БЪЛГАРИЯ

1930: ЕКРАНЪТ ПРОГОВАРЯ

Намаляване броя на седалките

В началото на годината е свикана „комисия от органи на Министерството на благоустройството и столичното полицейско комендантство“, която, след като прави проверка на софийските кина, установява, че „почти всички киносалони не отговарят на условията, които могат да осигурят безопасността на зрителите и бързото изпразване на помещенията в случай на пожар“. Ето защо ревизионната комисия препоръчва „ред мерки“, задължаващи „всички кинотеатри“ да обезпечат салоните си с широки врати — „по една за всеки 70 души зрители“, които „трябва да се отварят навън“ и „винаги да бъдат отключени“. Да маркират всички изходи с „цветни лампи със самостоятелен ток, за да не зависят от общото осветление, което би могло да спре при повреда“. Да премахнат стъпалата и праговете, които биха затруднили излизането на зрителите. Изисквания се предявяват още към състоянието на пожарните кранове, които трябва да бъдат снабдени винаги с маркучи; към пожарогасителните апарати — да бъдат винаги по местата си готови за действие; към осветлението в салоните, което да се „загасява постепенно, за да не вреди на зрението“; към прожекторните кабинки; към разположението на столовете в салоните, където „на всеки 10 реда да има по един метър широка пътека“... Въз основа на представените от комисията „заключителни протоколи“ бива решено „да бъдат намалени местата за публиката в отделните кинематографи“ — до 15 март. „Ако след този срок комисията установи нередности, кинотеатрите ще бъдат затваряни“^[19] — предупреждават властите. Драконовските мерки засягат и кино „Пачев“, което редуцира седалките си от 800 на 500.

Звуковата революция

Избухнала на 6 октомври 1927 г. в Ню Йорк, заляла света за по-малко от две години, „Звуковата революция“ стига и до нашата страна, до кино „Пачев“, чийто екран пръв в България проговаря и пропява. Благодарение на инициативата тъкмо на Димитър Азманов, но и по волята на съдбата.

На 15 март (събота) редактираното от Антон Маринович сп. „Кино“ (1927 — 1936) пуска „извънредно издание за тонфилма“. Върху страниците на

притурката в него бива поместено кратко, ала сензационно съобщение: „Неочаквано получихме сведенията, че Модерен Театър и Театър Пачев са вече собственици на тонфилмови апарати, които през следните две седмици ще почнат да работят“^[20]. Същия ден излиза наяве и друга информация: „Дирекцията на Кино Пачев, желаейки да бъде първа у нас в това отношение и неспирайки се пред необикновените за България материални жертви, изпрати специална делегация в Европа, за да направи едно основно проучване на въпроса. Като резултат от това проучване, театърът си достави един последен модел от най-усъвършенствуваните американски апарати за прожектиране на звукови филми. Специален американски инженер инсталира вече апарата и започна с него пробните прожекции. Едновременно с това, както се научаваме, театърът е доставил и няколко от най-съвременните и художествени звукови филми, снети през 1930 година и ще започне прожектирането им най-късно през настъпващата седмица. Ние поздравяваме Театър Пачев с тази негова навременна инициатива и му пожелаваме пълен успех в предприятието с толкова големи жертви дело“.^[21]

След два дни „Пачев“ (вече „тон кино“) отпечатва рекламno каре: „Очаквайте премиерата на първия епохален 100% говорещ и музикален филм. Моята любов не умира. Цяла Европа днес е под хипноза на това необикновено творение на човешкия гений. Предварителна продажба на билети започна“^[22]. Повече информация по темата предлага на 18 март в. „Мир“: „След денонощен усилен монтаж на прецизния и много комплициран апарат за звукови филми, представляващ последната техническа новост и най-съвършен тип на страната на златото (Приказна Америка). Дирекцията на Тон и кино — ПАЧЕВ, за голяма своя радост, съобщава за знание на всички — жени и мъже, млади и стари, бедни и богати, че ней се падна високата чест, първа в България, да даде нова насока на филмовото дело у нас с предстоящото тържествено изнасяне премиерата на многошумния и грандиозен по замисъл 100% говорещ, звуков и музикален филм Моята любов не умира, създадена с грамадни материални жертви по системата на световно известната германска марка: „TOBIS“.^[23]



ПЛАКАТ НА ФИЛМА МОЯТА ЛЮБОВ НЕ УМИРА

„Моята любов не умира“ („Smiling Irish Eyes“, 1929) е продукция на американската компания „Фърст Нешънъл“, озвучена посредством системата „Витафон“ и разпространявана от „Уорнър Брадърс“. Макар и чернобял, филмът е съдържал няколко цветни сцени, осъществени с помощта на метода „Technicolor“. Днес се смята за изгубен, но пак са съхранени дисковете, върху които е записан звукът му. Затова е странно споменаването на титула редом с наименованието „Тобис“ — германска филмова компания, възникнала в края на 1920-те.

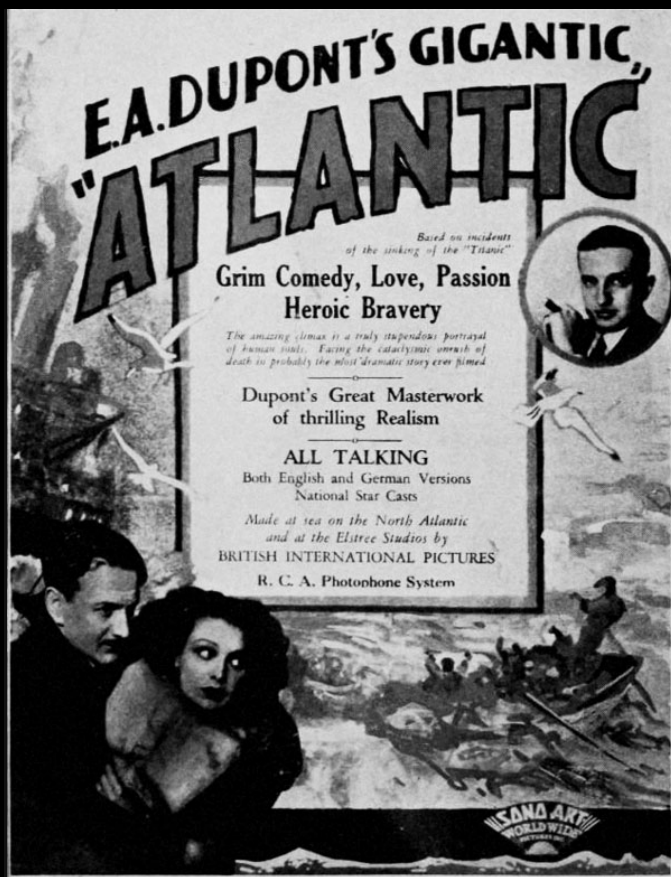
Така заглавието на филма бива огласено, но не и датата на неговата „тържествена премиера“ — от „Пачев“ се задоволяват с мъгляви фрази като „скорошната сензационна демонстрация е въпрос на дни“, „много

наскоро“, „очаквайте вече“... На 19 март тя все пак бива фиксирана – 20 март, като пресата подчертава, че „най-хубавия в света и пръв в България 100 на сто говорящ звуков и музикален филм“ се придружава с български надписи, които го „правят достъпен за всички“. Под този текст бива разположено рекламno каре на „Модерен театър“, гласящо: „Закачливата прибързана покана на театър Пачев до Модерен Театър е отзвук на капризите на „комплицирания“ и „прецизен“ в изненадите си Безимен апарат на този театър, който е сигурен само в мрака на приказна Америка! Излезе ли на светлина, може да блесне „славната“ му кариера в Европа – Югославия и Ромъния! Управата на МОДЕРЕН ТЕАТЪР, разбира се, не може да направи честта на безименника да го удостои с вниманието си и се надава, че достатъчно осветлената публика по същия начин ще парира голословието му!“^[24]

От оскъдната информация в тогавашния печат (включително и специализирания) се разбира, че „подготвителните работи“ са протичали „в пълен ход“, че е кипял усилен труд, че чуждестранните инженери и техници трескаво са инсталирали пристигналите отдалече устройства за „предаване“ на звукови, говорящи, музикални и тон филми... Става ясно, че стягайки се за премиерните прожекции, дирекциите и на „Пачев“, и на „Модерен театър“ са били твърдо решени да изпреварят поне с час конкурента си, че са пришпорвали процеса, осигурявайки условия за осъществяването на монтажа на твърде скъпите „за местните условия“ озвучителни апаратури...

Първото звуково кино в България

На 20 март (четвъртък) посредством показ на „Моята любов не умира“ в кино „Пачев“ е осъществена първата в България прожекция на „говорящ звуков и музикален филм“. Същия ден Пантелей Карасимеонов пророкува в редактираното от него сп. „Нашето кино“: „Ако някога се напише история на киното в България, в началото на втория етап от неговото развитие, с тлъсти букви ще се подчертаят двете имена: *Модерен театър* и *Театър Пачев*...



ПЛАКАТ НА ФИЛМА АТЛАНТИК, 1929

Не можем да не подчертаем съдбоносността на крачката, която правят театрите: *Модерен* и *Пачев* с откриване ерата на тон-филма... И нека дадем заслужения дял на благодарност към предприемчивостта на българските кинематографисти, като г. г. М[арин]. Диков (*Модерен театър*), Д[имитър] Азманов и Лукович (*Театър Пачев*), които дават началният тласък на едно дело, което рано или късно трябваше да се поеме и в нашата страна”.^[25]

„Модерен театър” закъснява само с четири дни – на 24 март (понеделник) посредством инсталация на компанията „Уестърн Електрик”^[26] бива осъществена прожекция на британския изграден филм „Атлантик” („Atlantic”, 1929), заснет от германския режисьор Евалд Андре Дюпон и пресъздаващ крушението на легендарния презокеански лайнер „Титаник”.

На 25 март в. „Мир” помещава рекламен текст във връзка с „Победата на Тон Кино Пачев: „Вчерашната катастрофа на шумно рекламираната

Тоновата система на Модерен Театър доказва превъзходството и съвършенството на звукопредавателната инсталация на Тон Кино Пачев^[27]. „Модерен театър“ очевидно отвърща на удара, защото още на другия ден от „Пачев“ отговарят „на новите закачки на Модерния Театър“: „Компетентни специалисти по звуковите системи в България няма, а публиката, която ви освирка на премиерата, е най-добрият арбитър в нашия спор. В съда ще отидем охотно, за да разкрием похватите на една нелоялна конкуренция, която до сега ни предизвиква, като прави своята реклама единствено само с нападки срещу нас. Ние сме ежедневно пред Върховния арбитър и Съд на публиката с прожектирането на нашия прекрасен филм“.^[28]

Сетне „закачките“ секват, но прожекциите продължават – до 31 март в кино „Пачев“, чиято управа не престава да изстрелва обширни рекламни карета. В последния ден на месеца тя огласява, че „продължава 3 седмици“ прожектирането на филма „Моята любов не умира“, но „при намалени цени“, „за да даде възможност на по-широк кръг да видят и чуят това велико постижение на човешкия гений“.^[29]

Относно престрелката свое мнение изразява и сп. „Кино“: „Преди още звуковият филм да зазвучи – пише анонимният автор (най-вероятно Антон Маринович) – гръмна ожесточена полемика между Пачев и Модерния. Първите дни даже бедният новодошъл не може нито да проговори, нито да пропее, нито да прозвучи като хората – съскането и ревът на конкурентите го заглуши. Най-после, след презраквания, след скърцане, Негово Величество Атлантик и Нейно Сиятелство Любовта, която не умира, можаха спокойно и при умирени нерви да покажат величието и чара си. От екраните на Модерния и Пачев започнаха да долитат песен и слово, шум и музика“.^[30]

Равносметка

В края на декември сп. „Нашето кино“ публикува обзора „Равносметка“, припомнящ случилото се през отминаващата година, която според изданието „ще остане забележителна в историята на българското кино“. „Само за един период от 9 месеца – уверява текстът, – в страната имаме преустроени за звукова прожекция 29 кинематографа. Това число удивлява, като се има предвид, че до 1920 г. в нашата страна се

наброяваха едва 30—35 кина^[31]. В същия брой биват поместени и два списъка — на преустроените за звукова прожекция кина^[32] и на заглавията на говорящите филми, представени в София^[33]. Оказва се, че кино „Пачев“ е внесло 6 нови филма, „синхронизирани на местна почва“, и 13 говорещи (общият им брой за страната е 57).

1931: БЪЛГАРСКА РЕЧ ОТ ЕКРАНА

Върху екрана на киното шестват с успех американските филми „Алилуя“ на Кинг Вигор, „Динамит“ на Сесил Блът де Мил, „Тайнственият остров“ (по Жул Верн) на и с Лайънел Баримор, грандиозният „Мъртвите сибирски полета“ — „сензацията на София“ за месец декември, публиката аплодира изявите на Грета Гарбо, Джоан Крауфорд, Бъстър Кийтън, Рамон Новаро („Поручикът на Наполеон“)... През ноември се появява и съветският „Цар и поет“ (по Пушкин) — „художествена продукция на Совкино — Москва“. В някои от тонфилмите прозвучава българска реч. Печатът уверява^[34], че за пръв път това става в „Гробницата на милионите“ („Die Summe: Das Grab der Millionen“, 1930) — „най-големия германски филм от Световната война“, проектиран през октомври в кино „Пачев“.^[35]

Разраства се афишната реклама, която залива софийските улици. Дотолкова, че Столичната община решава „вследствие на бюджетни съображения“ да увеличи приходите си от афишно право на 2.400.000 лв., приемайки правилник, който да гарантира събирането на горната сума^[36]. Решението засяга и кино „Пачев“.

Димитър Азманов се среща с режисьора Борис Грежов и Христо Константинов, предлагащи му да финансира „довършването“ на „заснетия“ от тях филм „Безкръстни гробове“. След като вижда част от материала, Азманов приема, обещава материална подкрепа от 50 000 лв., но поставя условие — „премиерата ще се играе в кино „Пачев“. До подписване на договор обаче не се стига, защото братя Божинови, съдържатели на кино „Глория Палас“, предлагат „по-износни“ условия^[37]. Ето защо тъкмо там в края на годината се осъществява премиерата на филма.



ПЛАКАТ НА ФИЛМА БЕЗКРЪСТНИ ГРОБОВЕ

1932: РЕМОНТИ

В много от кината редом с дейностите, свързани с инсталирането на новите звуковъзпроизвеждащи апаратури, започват и ремонти на старите и амортизирани салони, зали, фойета, коридори (според препоръките на споменатата ревизионна комисия)... Резултатите не закъсняват. През лятото кинотеатър „Пачев“ бива „ремонтиран изцяло и основно“, поради което пресата споменава, че неговото „откриване е предстоящо“^[38]. Когато на 1 септември в София официално започва новият киносезон, печатът обявява^[39] за „основно ремонтирани“ през „лятната ваканция“ кината „Модерен театър“, „Пачев“ и „Роял“^[40]. Огласявайки „откриването на театър „Пачев“ в средата на септември, в.

„Свободна реч“, споменава, че той е „снабден с нов изход към улица „Леге“ (информация, позволяваща прецизното установяване на неговото местоположение). Изданието отбелязва също, че през сезона кинотеатърът „обещава да стане място за духовна отмора и художествена наслада“, защото „ще бъде експлоатиран от г-н Мазаджиев, бивш член на управлението на „Модерен театър“.^[41]

ХРИСТО МАЗАДЖИЕВ

През 1920-те Христо Мазаджиев (21.VI.1898, с. Гложене, Тетевенско – 13.X.1959) наистина е един от двамата наематели на кино „Модерен театър“ (другият е Марин Диков). „Братя Мазаджиеви от Плевен“ първоначално търгуват с „инертни материали (чакъл)“, но най-неочаквано изоставят този бизнес и „правят голяма фирма за изработване на филмови субтитри, която дълги години доминира успешно филморазпространението“^[42]. В средата на 1930-те тяхната „Алхима“ субтитрира голяма част от внесените у нас филми, но братята се занимават и с експлоатация на киносалони. Техен съдружник в „Алхима“ става Александър Янакиев-старши – дядото на нашия покоен колега и приятел проф. д.н. Александър Янакиев. Христо Мазаджиев подпомага финансово Българската национална филмова студия (БНФС), за да довърши филма „Страхил Войвода“ (1938). Член е на УС на Съюза на кинопритежателите и филмодавците в Българи (1943). През 1946 г. стопанисва софийското кино „Солун“. След 1948 г. е директор на ДП „Кинификация и разпространение на филми“.

Въпреки ремонтите, публиката се радва на изпълненията на Грета Гарбо, Джоан Крауфорд, Ана Мей Уонг, Харолд Лойд, Джон Баримор, Иван Можухин, на постановъчното умение на режисьорите Сесил де Мил и Ернст Любич...

1933: ВИСОЧАЙШИ ГОСТИ – ХОСЕ МОХИКА, ГЕОРГИ ДИМИТРОВ И ЦАР БОРИС III

Киното демонстрира мистично-романтичния планински филм „Синята светлина“ („Das Blaue Licht“, 1932) на Лени Рифенщал, „Парадът на смъртта“ на Кинг Вигор, британския „Шерлок Холмс“, първия звуков филм

на Фриц Ланг „М“ („Убиецът е между нас“) — показван у нас под титула „Убиецът“, който самият режисьор определя като своя най-добра творба...



ХОСЕ МОХИКА НА ГАРАТА В ПЛОВДИВ, 1933

От 19 до 23 април в София пребивава „като гост на Театър Пачев“ оперният певец (тенор) и холивудски актьор Хосе Мохика. Мексиканецът изнася концерти и в киното, и в Градското казино, посещава храма „Св. Александър Невски“, подгледва младите момичета и си заминава...

От 11 декември (понеделник) започва прожектирането на „Процесът по опожаряването на Райхстага“ — кинохроника (с дължина 1200 — 1400 м.) на американската компания „Фокс-Мувотон“ (най-вероятно), отразила мигове от Лайпцигския процес. Според Васил Гендов у нас я доставя „собственикът директор на кино „Пачев“ Трифон Костов“, поддържал топли връзки с „директора на „Фокс филм“ Мансфилд, пребиваващ тогава в България“. Гендов описва подробно и възбуждението, царяло в „Пачев“ в навечерието на прожекцията: „Някои от партера подемат да пеят „Интернационала“, други шумно ръкопляскат. Атмосфера, която рядко е виждал салон на театър в България. В кабината е операторът на киното, известният Нисо, който дава втория звънец“. Гендов уверява, че поради намесата на полицията сеансът е прекратен, салонът опразнен, парите, дадени за билети — върнати^[43]. Софийската преса не споменава за подобен инцидент, но на 12-ти в. „Зора“ известява: „По случай международната акция за защита на Георги Димитров и другарите му, вчера трябваше да бъдат проведени и у нас публични събрания и демонстрации за защита на

подсъдимите българи по делото за опожаряването на Райхстага. Такова събрание група комунисти се опитаха да устроят на пл. „Св. Неделя“ но полицията се намеси и разпръсна насъбралите се”.^[44]



ГОРЯЩИЯТ РАЙХСТАГ

От 10 до 13 декември българската владелска двойка, придружавана от княз Кирил и министър-председателя Никола Мушанов, посещават Белград, където биват посрещнати „топло“, „сърдечно“, „спонтанно“. Визитата бива „съпроводена с искрени и общи симпатии“, буди „най-светли надежди“. Цар Борис III се среща със сръбския крал Александър I, двамата отиват на лов, по време на който водят „интимен разговор“. На 17 (понеделник) кино „Пачев“ показва „подробен тонрепортаж“, озаглавен „Т. В. царът и царицата в Югославия“^[45], чиито автори и националност остават загадка.

1934: РЕДУЦИРАНЕ НА „КОНТИНГЕНТА“

В края на 1933 БНБ определя „контингент за внос на кинематографически филми“ за следващата година. На „първостепенните софийски кинотеатри“ се разрешава да внасят по 1 филм месечно, а на другите – „още по-малко“. Разрешен е ограничен „контингент“ и на някои доставчици на филми („търговци, които нямат театри“). Делегация на собствениците на кина се среща с министъра на финансите Стефан

Стефанов, който обещава да подкрепи техните искания^[46]... Ето защо през 1934 г. броят на премиерните заглавия у нас намалява. Това заключение се отнася и за кино „Пачев“, чийто репертоар бива изграден от „шарени“ филми и по качество, и по националност, и жанрово — кахърни мелодрами, лековати комедии, криминалета, приключенски, мюзикъли... Преобладават американските (с Бъстър Кийтън, Лаурел и Харди, Спенсър Трейси, Грета Гарбо — **„Кралица Кристина“** на Рубен Мамулян), леко се увеличава броят на германските, има френски и британски (**„Скутникът евреин“** с Конрад Вайт). В началото на юни върху екрана на кино „Пачев“ се появява Мики Маус на Уолт Дисни.^[47]



УОЛТ ДИСНИ И МИКИ МАУС

1935: ПО ЕДИН ФИЛМ СЕДМИЧНО

Утвърждава се практиката да се програмира по един филм седмично, като премиерната му прожекция винаги е в понеделник. Понякога отделни заглавия се задържат повече време — до три седмици. Затова и вестникарската реклама за „Пачев“ поотслабва, тя е по-скоро спорадична, отколкото редовна. Над репертоара властва развлечението. Хитовете на годината са **„Под воала на мечтите“** с Грета Гарбо, **„Континентал“** с Фред Астер и Джинджър Роджърс, **„В страната на приказките“** с Лаурел и Харди... С успех преминава **„Последният им валс“** на германския режисьор Георг Якоби, заснел у нас през март 1916 г.

филма „Богдан Стимов“. Сред екранизациите се открояват „Агът на Данте“, „Петербургски нощи“ на Григорий Рошал (по Достоевски), „Дамата с камелиите“, „Островът на съкровищата“ с Уолас Бири и Лайънел Баримор, „Парижките потайности“...

1936: ПЪРВИЯТ ЦВЕТЕН ФИЛМ

Именити актьори дефилират върху екрана на „Пачев“: Клодет Колбер в „Сълзи“, Шърли Темпъл в „Сама в света“, Джингжър Роджърс и Фред Астер в „Роберта“, Лаурел и Харди, Шарл Ванел в „Бурлаки“, Ханс Алберс в „Червената шпионка“, тенорът Бениамино Джили в „Не ме забравяй“, „Плачът на самотния“ и „Ти си моето щастие“... На успех се радват филмите „Пер Гинт“ по Ибсен, „Тарзан и мъртвият град“, „Тримата мускетари“, „Последните дни на Помпей“, показани биват боксови мачове... На 6 януари се появява „Беки Шарп“ на Рубен Мамулян – „първия голям истински цветен филм“, с който у нас „започва епохата на цветния филм“. Благодарение на „Пачев“ и управата му „София вече вижда резултата на тая втора революция“ в „кинематографията“^[48], а киното се оказва пионер и в тази област.



ПЛАКАТ НА ФИЛМА БЕКИ ШАРП (РЕЖИСЬОР РУБЕН МАМУЛЯН)

ГРАМАДНИЯТ УСПЕХ НА „ГРАМАДА“

През август 1935 режисьорът Александър Вазов започва снимките за филма „Грамада“ по едноименната поема на своя чичо Иван Вазов. Оператор е пребиваващият по това време в България сърбин Стефан Мишкович, който освен собствена кинокамера, притежава и тонапаратура (по-важното в случая). Екипът работи в Копревщица, Трявна, Пиргон, в околностите на София, а през февруари 1936 биват осъществени интериорни епизоди върху сцената на Народния театър. По време на озвучителния период Мишкович внезапно си заминава за Белград и поради това „се налага последната част да бъде озвучена в България от Парлапанов“ – уверява Васил Гендов. „За първи път тогава се прави опит – продължава разказа си бащата на българското кино, – и то за игрален филм, с апарата на Парлапанов–Попов. Първият опит, направен в кино „Пачев“, е бил несполучлив, нещо, което е наложило вторият опит да се направи в кино „Славейков“, оказал се „напълно резултатен“.^[49]



АЛЕКСАНДЪР ВАЗОВ

Тези контакти между Александър Вазов и ръководството на „Пачев“ ще да са родили идеята премиерата на филма да се състои тъкмо в това кино – на 27 април. „Грамага“ има „грамаген успех“, критиката го засипва с хвалебствия, задържа се на екрана до 24 май (близо месец), гледан е от 65 450 зрители. „Може би големият материален успех на филма „Грамага“, който се радваше на едно изключително посещение в кино „Пачев“, наостри апетитите на някои от големите филмови търговци у нас“^[50] – спомня си Васил Гендов.

1937: ПЪРВИЯТ РЕЛЕФЕН ФИЛМ

Парадът на звездите продължава: Марлене Дитрих, Катрин Хепбърн („Мария Стюарт“ на Джон Форд), Шърли Темпъл, Кларк Гейбъл и Чарлс Лаутон („Бунтът на Баунти“), Фредрик Марч и Джон Карадайн („Мария Стюарт“), Спенсър Трейси и Лайънел Баримор („Капитан Смели“ на Виктор Флеминг), Лесли Хауард („Червеният мак“ на Александър Корда), Жан Габен (Пилат в „Голгота“ на Жулиен Дювивие), Шарл Боайе... С успех минава „Знакът на Зоро“ („The Bold Caballero“, 1936).

От 8 до 21 февруари в „Пачев“ е прожектиран филмът „Аудиоскопик“^[51], за който се твърди, че е „релефен“ – предвестник на днешното 3D кино. Знае се, че през 1935 г. режисьорите Джейкъб Левентал и Джон Норлинг осъществяват за „Метро-Голдуин-Майер“ поредица от аудиоскопични късометражни филми, впоследствие номинирани за Оскар в категорията „най-добър късометражен филм“. Знае се също, че през 1936 г. съоснователят на „Polaroid Corporation“ Едуин Х. Ланг демонстрира 3D изображения в Ню Йорк, които публиката гледа с помощта на „поляризиращи очила“. Но не се знае дали някоя от тези системи е гостувала у нас – печатът не проронва и дума по темата, не споменава за раздаването на каквито и да е било очила!



ЕДУИН Х. ЛАНД – СЪОСНОВАТЕЛ НА „POLAROID CORPORATION“

По идея на Алберт Давидов, секретар на Сдружението на кинопритежателите и филмодавците в България, на 2 и 3 юни от 10:00 ч. в театър „Пачев“ се провежда учредителният конгрес на Съюза на кинопритежателите и филмодавците в България, призван да защитава браншовите интереси на своите членове. Избран е председател – Александър Янакиев-старши, а и УС, един от членовете на който е Христо Мазаджиев. В свое заседание на 10 септември УС „привежда в изпълнение“ решението на конгреса за основаването на съюзен печатен орган, „което можа да стане с ценното съдействие на редакцията на известния филмов седмичник „Илюстрирано кино“.^[52]

1938: ПРЕМИЕРАТА НА „СТРАХИЛ ВОЙВОДА“

През годината публиката аплодира изпълненията на Сара Бернар и Елеонора Дузе в „Стела Далас“ на Кинг Видор, на Шърли Темпъл („Детето на предградията“), на Борис Карлоф... Интелигенцията се вдъхновява от „Пансион Мимоза“ на Жак Фейгер.

Но голямото събитие е премиерата на „Страхил Войвода“ на режисьора Йосип Новак (хърватин, живеещ у нас), състояла се на 28 март. Работата

Върху филма започва още през 1936 г. в Белоградчик, Берковица, Карлово... По-голямата част от вътрешните снимки са реализирани в ателиетата на „Бавария филм“ (Мюнхен).



КАДЪР ОТ ФИЛМА СТРАХИЛ ВОЙВОДА

Средствата на продуцента БНФС (Българска национална филмова студия) обаче се изчерпват и за довършването му „биват въввлечени и Христо Мазаджиев от „Модерен театър“, и Александър Янакиев от театър „Пачев“, които обещават материална подкрепа“. Навярно затова „**Страхил войвода**“ е програмиран едновременно и в двете софийски кина. „Този филм беше наистина едно от най-големите дотогава постижения на младата българска кинематография“ — заключава Васил Гендов.^[53]

През лятото киното е в ремонт, понеже се „преустройва“, за да стане „годно за състезание“^[54]. На 20 август „Пачев“ е „люксово ремонтиран“ и „се дава под наем“...^[55]

1939:

На 6 февруари в „Пачев“ се състои премиера на друг български игрален филм – **„Настрадин Ходжа и Хитър Петър“** на продуцента и режисьора Александър Вазов. Връзката между киното и творбата пояснява проф. Янакиев, уверявайки, че дядо му Александър Янакиев-старши „подпомага създаването“ на филма^[56], откупен от Желябов – собственик на кино „Пачев“.^[57]

Иначе годината е повече от „сушава“ за киното, където почти без никаква реклама дефилират героите на Лаурел и Харди, Гари Купър, Хенри Фонда с **„Право на живот“** на Фриц Ланг и **„Блокада“**, Джон Уейн с **„Опасната мисия“**, унгарецът Пал Явор с **„Ракоци марш“** (1933), протагонистите на приключенските екшъни **„В клопката на Зоро“**, **„Гробницата на Чингис хан“** и **„Черният корсар“** („Il corsaro nero“, 1937) по едноименния роман на Емилио Салгари...

1940 – 1944: ВРЕМЕ ВОЕННО

Войната оказва влияние върху живота у нас, макар че Царство България води политика на неутралитет. Не е време за развлечения, но животът продължава. Продължава своята дейност и кино „Пачев“, където биват прожектирани филмите **„Една бална нощ“** с Пола Негри, **„Крепостта на мъртвите“** с Гари Купър, **„Целият град говори“** („The Whole Town's Talking“, 1935) на Джон Форд с Едуард Робинсън, **„Невинни осъдени“** („Let Us Live“, 1939) с Хенри Фонда и Морийн О'Съливан (партньорката на Джони Вайсмюлер в поредицата от филми за Тарзан), уестърнът **„Юниън Пасифик“** на Сесил де Мил, италианският **„Ванина Ванини“** („Oltre l'amore“, 1940) с Алида Вали, съветският **„Моряци“** с участието на кораби от Черноморския флот...

В началото на 1941 г. страната ни се присъединява към Тристранния пакт (военно-политически съюз на Германия, Италия и Япония) и броят на германските филми нараства. На 15 септември 1941 г. (понеделник) в кино „Пачев“ (но още в „Модерен театър“ и „Роял“) се състои премиера на патриотичния **„Български орли“** на Борис Борозанов.

Върху екрана препускат каубоите от уестърните **„Ринго Киг“** („Дилижансът“) на Джон Форд с Джон Уейн, **„Джеси Джеймс“** с Хенри Фонда, Тайрън Пауър и Рандолф Скот, **„Уайоминг“** с Уолъс Бири, **„Безстрашният шериф“**... Редом с тях преминават Шерлок Холмс в екранизациите по Артур Конан Дойл **„Баскервилското куче“** и **„Клетвата на четиримата“**, героите на Хърбърт Уелс в **„Невидимият се завръща“** на Джо Май с Винсънт Прайс, на Александър Дюма-баща в **„Синът на Монте Кристо“**, на Стендал във **„Ванина Ванини“**...

През 1942 г. в „Пачев“ са показани филми на Шърли Темпъл, **„Табу“** на Робърт Флаерти и Фридрих Мурнау (озвучено копие на оригиналната версия от 1931 г.), германският **„Тревога в пост № 1“** – полицейско-гангстерска история с Густав Фрьолих, испанският **„Любовта на тореадора“**, финландският **„За свободата на родината“**, **„Търговецът на робини“**^[58] с участието на нашата сънародничка Мара Чуклева...



МАРА ЧУКЛЕВА

Знаят се и някои заглавия от репертоара за 1943 г.: „Джазът на Бернабе“, „Пощальонът от Сен-Готар“, „Пепеляшка“, „Двамата сержанти“, „Нощният експрес“, „Така целува Фернандел“, „Тайната Дюран“...

След интензивните бомбардировки над София през януари 1944 г. повечето от кината в града затварят врати и престават да рекламират в периодичния печат, който пък редуцира броя на страниците си. В този период, януари – април, кино „Пачев“ бива разрушено при една от поредните бомбардировки. Просъществувало от 1926 до 1944, пълни 17 години, то преставя да съществува. Върху останките му бива въздигната монументалната сграда на Партийния дом...



СПИСАНИЕ „КИНО“ С МАЛКО ОБЯВЛЕНИЕ В ДОЛНИЯ ЛЯВ ЪГЪЛ ЗА ПРЕМИЕРАТА НА ФИЛМА МАНИОЛИЯ В КИНОТЕАТЪР „ПАЧЕВ“

Забележка: Статията е част от проекта „Кинокултура, изкуства и национални образи в България 1920 – 1940“ (КИНО.БГ), осъществен с подкрепата на фонд „Научни изследвания“ (договор № КП-06-Н60/6 от 16.11.2021).

Бележки по линия:

^[1] Александров, Александър. Кината в София до 9.IX.1944, Кино и Време, 1983, № 21, с. 84.

^[2] Зора, г. VIII, 2253, 31.XII.1926, с. 3.

^[3] Мир, г. XXXIII, № 7988, 15.II.1927, с. 2.

^[4] Мир, г. XXXII, № 7951, 29.XII.1926, с. 2.

^[5] Александър Жеков против Бернард Шоу. – Мир, г. XXXIII, № 8050, 2.V.1927, с. 2; Горے главите! – Мир, г. XXXIII, № 8052, 4.V.1927, с. 2; Смъртта – режисьор. – Мир, г. XXXIII, № 8051, 3.V.1927, с. 2; Мир, г. XXXIII, № 8053, 5.V.1927, с. 2.

^[6] Мир, г. XXXIII, № 8110, 16.VII.1927, с. 2.

^[7] Гендов, Васил. Трънливият път на българския филм 1910 – 1940. Мемоари. БНФ – Фабер, София, 2016, с. 241.

^[8] Хроника. Комедия, г. IV, № 125, 5.V.1928, с. 4.

^[9] Мир, г. XXXIV, № 8362, 16.V.1928, с. 2; № 8363, 17.V.1928, с. 2; № 8364, 18.V.1928, с. 2.

^[10] Театрална новост. Зора, г. XI, № 3062, 16.IX.1929, с. 4.

^[11] У нас. Нашето кино, г. IV, № 87, 3.V.1927, с. 7.

^[12] ЦДА, ф. 177К, оп. 2, а. е. 142, л. 92.

^[13] ЦДА, ф. 177К, оп. 2, а. е. 142, л. 36.

^[14] Нашето кино, г. IV, № 87, 3.V.1927, с. 10.

^[15] У нас. Нашето кино, г. IV, № 87, 3.V.1927, с. 7 – 8.

^[16] Пак там, с. 7.

^[17] Законопроекта за кинематографите и „Съюза на кинопритежателите и филмодавците в България“ – Нашето кино, г. VI, № 139, 31.XII.1929, с. 8; В какво положение е законопроекта за кинематографите. Нашето кино, г. VII, № 140, 18.I.1930, с. 2.

^[18] Най-новото. Нашето кино, г. VIII, № 161, 20.II.1931, с. 9.

^[19] Намаление местата в кинематографите. Решението на ревизионната комисия за столичните кинематографи. – Зора, г. XI, № 3181, 12.II.1930, с. 2; За безопасността в кината. Решения на специалната комисия. Свободна реч, г. VII, № 1778, 12.II.1930, с. 3.

- [201] Кино, г. III, № 53, 15.III.1930, с. 4.
- [211] Инж. Д. П. Революцията в киноизкуството. Мир, г. XXXVI, № 8908, 15.III.1930, с. 2.
- [221] Мир, г. XXXVI, № 8909, 17.III.1930, с. 2.
- [231] Мир, г. XXXVI, № 8910, 18.III.1930, с. 1.
- [241] Мир, г. XXXVI, № 8911, 19.III.1930, с. 2.
- [251] П. М. Кар. [Пантелей Матеев Карасимеонов] Съдбоносна крачка. Нашето кино, г. VI, № 143, 20.III.1930, с. 8.
- [261] Western Electric — американска електротехническа компания, основана през 1869.
- [271] Мир, г. XXXVI, № 8916, 25.III.1930, с. 2.
- [281] Мир, г. XXXVI, № 8917, 26.III.1930, с. 2.
- [291] Мир, г. XXXVI, № 8921, 31.III.1930, с. 2.
- [301] Звукът Великден (Вместо честитки и фейлетон). Кино, г. III, № 55, Великден [20.IV.] 1930, с. 2.
- [311] Равносметка. Нашето кино, г. VII, № 158, 27.XII.1930, с. 3.
- [321] Списък на кинотеатрите в страната, преустроени за звукова прожекция до 31 декември 1930 г. Нашето кино, г. VII, № 158, 27.XII.1930, с. 11.
- [331] Звукови и говорещи филми, представени в София до 31.XII.1930 год. Нашето кино, г. VII, № 158, 27.XII.1930, с. 11.
- [341] „Темпо“. Бунтът на робите. Темпо, г. I, № 4, 15.X.1933, с. 2.
- [351] Мир, г. XXXVII, № 9381, 16.X.1931, с. 2; № 9382, 17.X.1931, с. 2; Утро, г. XXI, № 6650, 17.X.1931, с. 2.
- [361] П. М. К. Софийската община действа против своите интереси. Нашето кино, г. VIII, № 160, 5.II.1931, с. 6.
- [371] Гендов, Васил. Трънливият път на българския филм 1910 — 1940. Мемоари. София, БНФ — Фабер, 2016, с. 281.
- [381] Откриването на театър „Пачев“. Свободна реч, г. IX, № 2554, 14.IX.1932, с. 4.
- [391] Новият киносезон в София. Какво ни носи? Свободна реч, г. IX, № 2542, 30.VIII.1932, с. 4.
- [401] Кинотеатър „Роял“, построен и стопанисван от безименно акционерно дружество, оглавявано от унгареца Аладар Оттай-Остерайхер — един от основателите на кино „Модерен театър“, разтваря врати през декември 1926 г. на ул. „Георги Раковски“ № 104. От 1929 г. в „Роял“, разполагал с обширна сцена, дава своите представления частният театър „П. К. Стойчев“, сформирани по това време от Петър Константинов Стойчев (1879 — 1945) — драматичен актьор и режисьор, директор на Народната опера (1926) и на Народния театър (1927 — 1929). През 1934 г. върху сцената на кинотеатъра биват осъществени (през нощта, след редовните театрални представления или кинопрожекции) част от вътрешните снимки за игралния филм Песента на Балкана (1934), продуциран и режисиран от Петър Стойчев, подпомогнат финансово от „Театър Роял“ АД, заснет от хърватския кинооператор Йосип Новак и озвучен от сръбския монооператор Стефан Мишкович. В „Роял“ се състои и тържествената премиера

на филма – на 4.XII.1934. През 1935 г. пък върху екрана на киното, чийто тогавашен управител е Вентура, режисьорът Васил Бакърджиев и операторът Симеон Симеонов прожектират своите седмични кинорепортажи, обединени под наименованието „Преглед на кино Роял“. През 1943 г. дружество „Театър Роял“ преминава в принудителна ликвидация. През 1948 г. киното е национализирано, за кратко време продължава функциите си под наименованието „Република“, а от 1950 г. приютява създадения току-що „Театър на народната армия“ (днешния Театър „Българска армия“ на ул. „Георги Раковски“ № 98).

^[41] Откриването на театър „Пачев“. Свободна реч, г. IX, № 2554, 14.IX.1932, с. 4.

^[42] <https://delnik.net/%D1%8F%D0%BC%D0%B1%D0%BE%D0%BB%D1%81%D0%BA%D0%B8-%D0%B8%D1%81%D1%82%D0%BE%D1%80%D0%B8%D0%B8-%D0%B2%D1%80%D0%B5%D0%BC%D0%B5%D1%82%D0%BE-%D0%B1%D0%B5%D1%88%D0%B5-%D0%B2-%D0%BD%D0%B5%D0%B3%D0%BE-%D0%B2/>.

^[43] Гендов, Васил. Трънливият път на българския филм 1910 – 1940. Мемоари. БНФ – Фабер, София, 2016, с. 319 – 323.

^[44] Акция за защита на Г. Димитров и другарите му. Осуетен опит. Зора, г. XV, № 4333, 12.XII.1933, с. 4.

^[45] Мир, г. XXXIX, № 10029, 16.XII.1933, с. 1.

^[46] Кината през идната година. М-рът на финансите и доставката на филми. Зора, г. XV, № 4338, 17.XII.1933, с. 5.

^[47] Мир, г. XL, № 10157, 26.V.1934, с. 1.

^[48] Епохата на цветния филм. Мир, г. XLII, № 10640, 6.I.1936, с. 2.

^[49] Гендов, Васил. Трънливият път на българския филм 1910 – 1940. Мемоари. София, БНФ – Фабер, 2016, с. 261.

^[50] Пак там, с. 324.

^[51] Мир, XLIII, № 10965, 8.II.1937, с. 2; № 10976, 20.II.1937, с. 2.

^[52] Спасов, Росен. Периодични печатни издания за кино в България (1913 – 1944). Хронология и типология (докторска дисертация). Институт за изследване на изкуствата при БАН, София, 2016, с. 170 – 172.

^[53] Гендов, Васил. Трънливият път на българския филм 1910 – 1940. Мемоари. БНФ – Фабер, София, 2016, с. 342.

^[54] Кино-преглед. Третият печели... – Мир, г. XLIV, № 11421, 22.VIII. 1938, с. 2.

^[55] Мир, г. XLIV, № 11420, 20.VIII.1938, с. 2.

^[56] Янакиев, Александър. Синема.bg. 100 години филмов процес. Личности, филми, салони. Титра, София, 2003, с. 7.

^[57] Кърджиков, Петър. Български игрални филми. Том I. 1915 – 1948. Д-р Петър Берон, София, 1987, с. 179.

^[58] Кино-преглед. „Търговецът на робини“. – Мир, XLVIII, № 12530, 23.V.1942, с. 2.





КУЛТУРЕН АФИШ: СЕПТЕМВРИ 2023

АНАСТАС ПУНЕВ

Все по-осезаемо летният септември е запазен за 41-^{мо} издание на фестивала „Златна роза“, където освен всичко, ще може да бъде видян и „Уроците на Блага“ на Стефан Командарев, завоювал Кристалния глобус в Карлови Вари 2023 г. Наред с конкурсната си програма фестивалът може да се похвали и със секцията „Открити хоризонти“, която дава шанс да се гледа на голям екран българската копродукция „Лука“ на Джесика Угуърт.

„Лука“ е смъртно вдъхновен от „Татарската пустиня“ на Дино Бугзати, въпреки че по-очевидното киноманско намигване е към „Добра работа“ на Клер Дени. Абсурден като литературния първообраз и откровено телесен и заиграващ се с мъжествеността като филма на Дени, „Лука“ е смъртно сериозен в развиването на сюрреалистичната антиутопия за група от войници, готвещи се за война, която така и не идва. Не само неуютно близките черно-бели кадри, но цялостното усещане за ритуалност, заменила истинския живот, поставят филма в елитната компания на произведения, скъсали с всички маркери на познатата съвременност.



Именно играта с времето е най-отличителната характеристика на „Лука“, тъй като е крайно измамно не само кога, но и колко дълго продължава действието. То е хем репетитивно до пълна загуба на усещане за движение, хем възгледано в обещанието на безкрайното бъдеще, когато анонимният враг най-накрая ще нахлуе и ще осмисли цялото трескаво очакване. Дали „Лука“ държи докрай на алегорията, която стои в неговото ядро, е въпрос без ясен отговор. Също както романът на Будзати е предмет на различни тълкувания – от универсално хуманистки до много ясно фиксирани върху италианския фашизъм, Удуърт не взема окончателно решение дали историята на Лука е по-ценна като напомняне за все така актуалното безсмислено търсене на врагове или като портрет на един стерилен свят от сънищата, но филмът работи и в двете посоки. Очевидна обаче е иронията, че призрачното нереално място е всъщност изоставен язовир в Италия.

Самият Лука (Йонас Смълдърс) е образец за всички идеалисти, посветили се на грешна кауза и появата му ражда любопитния парадокс. Именно той, сред изобилието от смазани от подчинение и готови на саможертва, единствен вярва, че войната наистина ще има. Цялата мощ, но и безпомощност на бюрократичната машина около него, може да бъде изразена най-ясно чрез безсмислената тавтология „регулациите регулират“, изкрещяна от един от генералите на анонимната армия. Всичко, от което се нуждае тази машина, за да рухне, е един наивник, който да се осмели да направи най-логичното и елементарно човешко действие.

* * *



Друг филм, който подхожда повече на последните летни дни, е „Голямото плискане“ на Лука Гуаданино. Присъствието на звездно каре от актьори (Тилда Суинтън, Матиас Шьонертс, Рейф Файнс, Дакота Джонсън), най-често разположени около басейн на красив средиземноморски остров, моментално предполага нещо като фотоалбум от красиви изживявания, но Гуаданино има точно обратната идея — да покаже, че и най-привлекателните и свободни хора страдат от собствената си дисфункционалност, и то дори повече.

„Голямото плискане“ черпи с пълни шепи от „Басейнът“ с Ален Делон и Роми Шнайдер, но това си личи не толкова от сюжета, който търпи повече обрати, колкото в свръхчувствителното засищане на всички сетива чрез езика на киното. Във филма има и красиви гледки, и еротика, и вкусна храна, и почивка, но пак именно ненаситното желание за живот е причина за всички беди. И макар това да изглежда толкова очевидно само когато видим Хари (Файнс) да нахълта неканен в крехкия уют на бившата си жена Мариан и сегашния ѝ мъж Пол (Суинтън и Шьонертс) в компанията на дъщеря си (Джонсън), постепенното разкриване на сенките от миналото на четиримата е извънредно приятно в методичното подчертаване на отделни детайли и бавното разиграване на всички

възможни комбинации от отношения, след които никои няма да бъде пощаден.

Заглавието на филма от своя страна е взето от картина на Дейвид Хокни, на която някой е скочил в басейна, но няма никаква улика кой и какво точно му се е случило сред странно развълнуваната пияна в привидно спокойния басейн. Гуаданино поддържа сходна атмосфера на мистерия и недоизказаност и по подобие на картината „Голямото плискане“ ни тласка извън кадър, където може би се намира обяснението за действията на четиримата. Въпреки че е очевидно, че тази недоизказаност не може да остане без последици, последната част е все така рязка и категорична, подиграваща се както на очакванията на зрителите, така и на звездния статус на техните идоли, на които те с охота биха подражавали.

Фактът, че действието се развива на остров близо до Африка, също има своето автономно значение. Мигрантите се появяват съвсем за кратко, като досаден детайл в очите на уж издигнатите на по-високо ниво в проблемите си „бели хора“ – доволно виновни за изкривената си представа за живота, но въпреки това търсещи своето трудно щастие. Островът обаче е и състояние – пространство между две дръзки, от което не е възможно истинско бягство, без да се удавиш, но и микрокосмос, отделен от обичайното развитие на света, който не е подчинен на познатите правила. Сред този хаос най-добре поникват обърквания и неконтролирани желания – от его или дори от скука, но накрая дори рок звездите плачат, а около красивия басейн може да бъде много, много грозно.

„Лука“ може да бъде гледан на 26 септември от 17:00 ч. в рамките на фестивала „Златна роза“.

„Голямото плискане“ може да бъде гледан през септември в G8 Сінета.





СЦЕНАРНИ ЕСКИЗИ: ЕВРОПОЛИС – ГРАДЪТ НА ДЕЛТАТА

В рубриката „Сценарни ескизи“ започваме да публикуваме и сценарии за документални филми. В този брой предлагаме на читателите литературното есе на сценариста Влади Киров „Един изгрев... един залез“. И разработения след поредица от срещи и наблюдения сценарий на филма „Европолис – градът на делтата“ на режисьора Костагин Бонев.

Попаднах за първи път в град Сулина, защото си бях забравил дънките, а комарът само това и чакаше. Успях да си отмъсти за всичко, което му бях сторил. Единственото място, където можех да се снабдя с панталон, беше пазарът на град Сулина. После открих гробището и започнах да проучвам този необичаен град. Винаги съм знаел, че когато цъфтят дюлите, сливите, прасковите, още повече, ако това е двор на кръчма, опасността да ти хрумне нещо е голяма. Та седяхме с моя приятел Коцето Бонев на пластмасови столчета, отпихахме, той по-бавно, аз много по-бързо и му разказвах, както обикновено, небивалици от моя живот. Спомних си за прочутото гробище в Сулина, в което в един парцел почиват хора от всякакви конфесии – православни, протестанти, католици, мюсюлмани, евреи. Трогателни истории за Ромео и Жулиета от

Сулина, за княгиня Маруци и прочие. „Искам за утре трийтмънт“ — каза той, каквото и да означава това, защото ще кандигатстваме.

Из „Градът на Делтата, или картографирането на Рая“,

интервю на Боряна Матеева с Влади Киров, „Литературен вестник“, 18-24 март 2009 г.

* * *

„Европолис — градът на делтата“, по забележителния сценарий на писателя Влади Киров доказва с акварелна лекота уменията на режисьора да възкресява миналото на места и хора, като навлиза в психологически дълбини, да прави колективен портрет на отлетялото завинаги време чрез духа на мястото — в случая призрачната, изтъкана от изпарения и мъгли атмосфера на забравения крайдунавски град Сулина, някога едно от най-оживените пристанища на Европа.

Из „Костадин Бонев. Служение на киното“ на Боряна Матеева, ЛИК, юли 2009 г.

* * *

Стъпил върху едноименния роман на коменданта на пристанището в Сулина Еугениу Ботез, подписал го като Жан Барт, „Европолис...“ (копродукция България/Австрия) изследва порутения живот на едновременно голям пристанищен, а днес само многонационален, град в делтата на Дунав, където валидният транспорт са лодките. Заклучени сред въодушевяваща природна живописност, обитателите на този румънски район се тътрят из мизерията. Независимо от атмосфера на гибелност, те са сияйни в своята простосърдечност, величави в делничната си мъдрост. Хората в разни възрасти и сугестивната натура от разни ракурс са заснети вълшебно от Константин Занков и Димитър Митов, а плавният, на моменти дори

монотонен ритъм е адекватен и на живеенето, и на раздиплянето на Дунава. Красив и поетичен филм, където креативността надвишава безвремето.

Из „Манталитетни хоризонти“ на Боряна Матеева, в. „Култура“, 2 октомври 2009 г.

* * *

Макар и създаден преди две години, филмът на Костагин Бонев и Владо Киров все още е желан гост по кинофестивалите, където се посреща с огромен интерес от публиката, която е впечатлена от уникалната съдба на Сулина – селището, разположено на делтата на река Дунав. През 1933 г. Еугениу Ботез, инженер по професия и комендант на пристанището на град Сулина, написал роман. Озаглавил го „Европолис“ и го подписал с името Жан Барт. Година по-късно починал. В този странен роман Жан Барт предрекъл, че пълният с живот град скоро ще загине, а след него бавно и мъчително ще загине и Европа. Няколко години по-късно предсказанието му започнало да се сбъдва.

Захапал парче суша между многобройните ръкави и канали, Сулина, градът на делтата, днес е забравен от бога. Жителите му, по-малко от 4000, се надяват на Европа, за да им тръгне бизнесът. Признават го открито пред камерата на Костагин Бонев. Историята на един изгубен Европолис, родил се много преди раждането на Европейския съюз.

Из „Европолис, градът на Делтата“ на Красимир Кастелов, drugotokino.bg, 22 октомври 2011 г.

* * *

Откъсите подбра Боян Цанев.

За да прочетете литературното есе и сценария на филма, кликнете върху заглавната страница. ↓

ЕДИН ИЗГРЕВ... ЕДИН ЗАЛЕЗ...

литературен сценарий за документален филм

EUROPOLIS – ГРАДЪТ НА ДЕЛТАТА

сценарий за документален филм





ГАЛЕРИЯ: ЕВРОПОЛИС – ГРАДЪТ НА ДЕЛТАТА

ПРЕДСТАВЯМЕ ВИ СНИМКИ ОТ ФИЛМА *ЕВРОПОЛИС – ГРАДЪТ НА ДЕЛТАТА* НА РЕЖИСЬОРА КОСТАДИН БОНЕВ И СЦЕНАРИСТА ВЛАДИ КИРОВ.





списание
КИНО

излиза от 1946 г. без прекъсване