

списание КИНО

излиза от 1946 г. без прекъсване

10/2023



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 / ОКТОМВРИ 2023

СЪДЪРЖАНИЕ:

ПРИСЪСТВАЩ ИЛИ ПОТОПЕН – ВЛАДИМИР ИГНАТОВСКИ / 6 стр.

100 ГОДИНИ ОТ РОЖДЕНИЕТО НА АПОСТОЛ КАРАМИТЕВ – ИВАН ДЕЧЕВ, ОЛГА МАРКОВА / 25 стр.

ХІХ СВЕТОВЕН ФЕСТИВАЛ НА АНИМАЦИОННИЯ ФИЛМ ВЪВ ВАРНА 2023 – БОРЯНА МАТЕЕВА, НЕВЕЛИНА ПОПОВА / 39 стр.

ГЕОРГИ ДЮЛГЕРОВ НА 80. НОРМАЛЕН ЧОВЕК, БУРГАЗЛИЯ – ПАНАЙОТ ДЕНЕВ / 62 стр.

ВЕНЕЦИЯ 2023 – САВИНА ПЕТКОВА / 74 стр.

ЕМИР КУСТУРИЦА – КОГАТО БАЛКАНСКАТА САМОБИТНОСТ СРЕЩНЕ РАЗВИНТЕНОТО ВЪОБРАЖЕНИЕ – БОЖИДАР АЛЕКСАНДРОВ / 84 стр.

ИВАН ВЛАДИМИРОВ: ДА СНИМАШ ФИЛМ Е КАТО ДА ОТИДЕШ НА ОЛИМПИАДА – ГАЛИНА ЖЕКОВА / 102 стр.

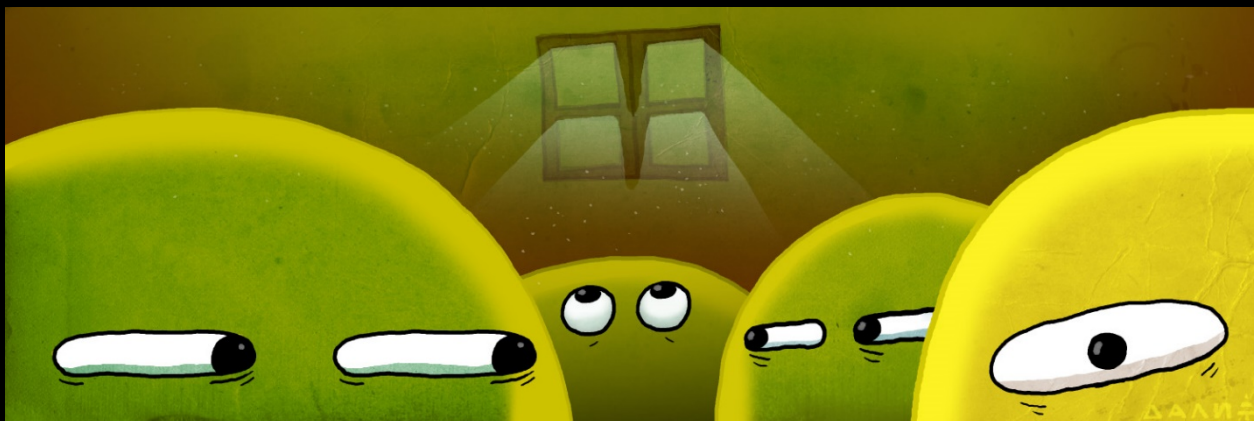
ДОКУМЕНТАЛНО ЕСЕ – КАТЕРИНА ЛАМБРИНОВА / 115 стр.

„ЛУКА“ – ЗА ВЕЧНОТО ОЧАКВАНЕ НА ИЗМИСЛЕНИ ВРАГОВЕ – ГЕРГАНА ЦЕКОВА / 127 стр.

КУЛТУРЕН АФИШ: ОКТОМВРИ 2023 – АНАСТАС ПУНЕВ / 131 стр.

СЦЕНАРНИ ЕСКИЗИ: БУФЕРНА ЗОНА / 136 стр.

ГАЛЕРИЯ: БУФЕРНА ЗОНА / 140 стр.



© Далибор Райнингер

ОТ ГЛАВНИЯ РЕДАКТОР

Последните девет дни на септември бяха дни на българското игрално кино – от 20 до 28 във Варна се състоя 41-ят фестивал на българския игрален филм „Златна роза“. Очакван фестивал, който, както народната традиция повелява, дава възможност да се „събере реколтата“ от изминалата година. И наистина количеството беше впечатляващо – около шейсет филми бяха включени в конкурсните и съпътстващи програми. Дванайсет пълнометражни и двайсет и пет късометражни филма се състезаваха за престижната награда „Златна роза“, от които не малка част, държа да отбележа, бяха дебюти – един от приоритетите в политиката на Националния филмов център.

Бях гледала някои от филмите като „Добрият шофьор“ – дебют в игралното кино на изключителния документалист Тонислав Христов; „Ф1.618“ – пълнометражен дебют на аниматора със световна известност Теодор Ушев; „Васил“ – копродукция между Испания и България на режисьорката Аделина Прат, с който тя дебютира в пълнометражното игрално кино, а неотразимият актьор Иван Бърнев е притегателната сила на филма; „Чалга“ – втори филм на Мариан Вълев – импулсивен, експресивен и шеметен, какъвто е и самият Мариан, като актьор. И, разбира се, „Уроците на Блага“ на Стефан Командарев. Бях в комисията, която единодушно го предложи за номинациите за

чуждоезичен Оскар. Филмът вече има няколко престижни награди: „Кристален глобус“ и награда на Екуменическото жури от Карлови Вари 2023 г., „Златна роза“ и награда на публиката от Варна. Разтърсваща, покъртителна творба, в която актрисата Ели Скорчева е неустоима – завладяваща, обемаща екрана и приковаваща с въздействието си. Не е пресилено да се каже, че е Анна Маняни на български екран. Красноречиво доказателство са наградите ѝ за най-добра актриса от Карлови Вари – Чехия, Мотовун – Хърватия, и Златна роза от Варна. Убедена съм, че на този филм му предстоят още много награди, а защо не и Оскар. Журито на „Златна роза“ също бе единно в решението си и филма подели „Златна роза“ с филма на Яна Титова „Диада“. Не съм пророк, но след като гледах „Диада“, бях сигурна, че и двата филма заслужават престижната награда.

По своеобразен начин те откриха една от тенденциите в това издание на фестивала. Разтърсваща, обезпокояваща, тревожна... за това как социума, условията на живот, могат да пречупят човека, да преобърнат съдбата му и от жертва да го превърнат в престъпник. Това е възрастната учителка от „Уроците на Блага“, това е и младото момиче от „Диада“ – отхвърлено от всички, което от отчаяние и безнадеждност се превръща в убиец, това е и малкото момче, което от дете ще живее с клеймото на убиец от „Апостол: Един нежен рицар в Бруталия“ – дебют на Петър Русев.

Очаквани от професионалисти и публика бяха и премиерните исторически филми: „Чума“ на Иван Владимиров и „Записки по едно предателство“ на Георги Дюлгеров. По случай неговата 80-годишнина журито му присъди Специалната награда с мотивацията: „За огромния му принос към българската кинокултура, за майсторството му, за трайното му присъствие и подкрепа на поколения млади кинотворци, и за вдъхновението, което дава на всички нас. Както и за постоянните му усилия за преосмисляне на българската история с уважение, без популистко патриотарство – особено значителни в съвременния контекст“. Списание КИНО също отбелязва неговия юбилей с есе на Панайот Денев и откъси от книгата на Дюлгеров „Биография на моите филми“ – втора част, както и с публикуване на сценария „Буферна зона“ в рубриката „Сценарни ескизи“.

С анализите, обзорите, коментарите на критиците за филмите от 41-^я фестивал „Златна роза“ читателите ще могат да се запознаят в брой ноември на списанието.

А в този брой отбелязваме 100 години от рождението на Апостол Карамитев с портрет на Иван Дечев от книгата „Актьори на българското кино“ (1975) на авторите Вера Найденова и Иван Дечев и със статията на Олга Маркова „Личност, над която тленността няма власт. Рицар на доброто“. В „Теоретични етюди“ проф. Владимир Игнатовски разсъждава за бъдещето на киното в студията си „Присъстващ или потопен“. 19-^я Световен фестивал на анимационното кино – WFAF коментират Боряна Матеева и Невелина Попова. 80-^{ото} издание на Международния филмов фестивал във Венеция представя Савина Петкова. От програмата на провеждащия се през октомври фестивал CineLibri акцент за българския филм „Чума“ поставя Галина Жекова в интервю с режисьора Иван Владимиров: „Да снимаш филм е като да отидеш на Олимпиада“. „Емир Кустурица – когато балканската самобитност срещне развинтеното въображение“ на студента Божидар Александров е своеобразен портрет на режисьора Емир Кустурица преди рождения му ден през ноември. Друга студентка, Гергана Цекова, анализира филма „Лука“ – за вечното очакване на измислени врагове“, включен в програмата „Открити хоризонти“ на Златна роза. Симеон Сокеров представя своя баща – художника Теофан Сокеров, „За него най-големият грях на твореца бе маниерността“.

Людмила Дякова





ПРИСЪСТВАЩ ИЛИ ПОТОПЕН

ВЛАДИМИР ИГНАТОВСКИ

В края на XIX и началото на XX век естетическата теория се заинтересува сериозно от комуникативните процеси в изкуството. Умните мъже, създали тази нейна част, наречена херменевтика, изследваха взаимодействието на художественото произведение с възприемащото съзнание – за тях творбата не бе затворен и веднъж завинаги завършен артефакт, а съществува истински само в процеса на общуване с нея. Литературната творба е затворена на страниците на книжното тяло, докато някой читател не разгърне страниците, но и то не е достатъчно – той трябва и да прочете онова, което е написал авторът, а най-добре би било и да го разбере. Симфоничната творба трябва да прозвучи, за да предизвика отклик, ако има слушатели. Картината ще остане в склада или на стената на някой музей и ще се пробуди за живот едва когато и ако я разглежда дори един-единствен посетител. Филмът оживява само ако се появи на екран – в киносалона, на компютъра, на телефона и ако зрители общуват с него...

Валентин Ангелов е убеден, че като съзерцава суверенната, автономна, отделена от реалността „илюзионистична кавалетна картина“, зрителят „потъва“ в нейния свят“, разбира се, трябва да уточня, че то зависи от естетическата подготовка на наблюдателя, от неговата емоционална възприемчивост, от обстоятелствата, при които протича този контакт.



ВИЛХЕЛМ ВОРИНГЕР (1881 – 1965), АВТОР НА КНИГАТА „АБСТРАКЦИЯ И ВЧУВСТВАНЕ“

В началото на XX в. Вилхелм Ворингер, за да опише общуването с конкретно произведение на изкуството, създава термина „вчувстване“, при който очевидно общуването е много по-интензивно и по-богато, изисква известни усилия и участие от читателя, зрителя, слушателя. Разбира се, нещата не са толкова елементарни, както казва Витгенщайн: „Какво възприема този, който усеща сериозността на мелодията? Нищо, което би могло да се предаде чрез възпроизвеждане на чутото...“.^[1] Но оттогава изминаха години. За един век светът сериозно се промени, технологиите увеличиха многократно онези, които по един или друг начин стъпват в контакт с произведенията на изкуството, други са моделите на тяхното възникване и функциониране. Още през 30-те години на миналия век Валтер Бенямин бе констатирал, че в новата епоха произведенията на изкуството се създават, за да бъдат обект на техническо възпроизвеждане, а този факт променя тяхното битие. Маршал Маклуън, докато ни обясняваше как да разбираме средствата за масова комуникация, настояваше, че всяко от тях е свързано с някое от сетивата ни: със слуха, зрението и осезанието... Днес дигиталните технологии са на път да потвърдят това негово твърдение, дори се опитват да го реализират.



МОНА ЛИЗА: ОТВЪД СТЪКЛОТО – ВР ПРОЕКТ НА ЛУВЪРА, КОЙТО РАЗКРИВА НАЙ-НОВИТЕ ИЗСЛЕДВАНИЯ ОКОЛО ТЕХНИКАТА НА РИСУВАНЕ НА ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ.

Дигитализирането променя със смайваща бързина света около нас, а и нас самите, като не подминава нито културата, нито изкуството. Термините, актуални преди век, днес звучат по-скоро носталгично, сякаш дошли от друго време, звучат познато, но изпълнени с ново съдържание, те вече не са достатъчни, за да опишат какво се случва с произведенията на изкуството в съвременния свят, който живее много бързо: посетителят в „Лувъра“, комуто са отпуснати кратки мигове за общуване с „Мона Лиза“ и трябва бързо да отстъпи мястото си на други също така любопитни туристи, едва ли има време за „вчувстване“, за „потопяне“ в света, създаден от Леонардо, най-много да му остане едно селфи като доказателство, че все пак е бил „там“... Младите, израснали с компютри, мобилни телефони и интернет, реагират и общуват с произведенията на изкуството различно от предходните поколения. И няма съмнение, че бурното дигитализиране ще ни поднесе в близко бъдеще много сериозни изненади, защото нещата се променят не с години, а с дни и месеци...

1.

На кинематографа — новото непознато зрелище, рожба на техническата революция — му било необходимо време, за да установи пълноценен диалог със своята публика; според очевидци, присъствали на първата прожекция, зрителите наскочали и се опитали да избягат от салона, когато от екрана ги „връхлетял“ влакът, пристигащ на гара Ла Сиота (Тарковски твърди, че именно в този момент се е родило истинското кино)^[2]. Всъщност става дума за реакция, предизвикана от непознаване спецификата на новото зрелище. С времето зрителите постепенно ще усвояват езика му и отношенията им с ранното кино ще навлязат в друго, много по-спокойно русло. Посетителят в кинотеатъра се превръща в символ на пасивен наблюдател, който в най-добрия случай може повече или по-малко да се вълнува от видяното на екрана, без да може да се намеси в случващото се там, а реакцията му зависи единствено от емоционалната му отзивчивост и естетическа подготовка. Рене Клер с умиление си спомня атмосферата в киносалона по време на прожекциите в годините на нямото кино: беззвучният екран, тъмнината в залата, създаваща особено настроение, и зрителят, който е като в полусънно състояние. Ражда се и т.нар. „онирична теория“, която описва тъкмо тази ситуация, в която по онова време пасивно пребивават в тъмния салон любителите на ранния кинематограф.



ПРОЖЕКЦИЯ НА ЕПИЧНИЯ ПЕТЧАСОВ ФИЛМ НА АБЕЛ ГАНС НАПОЛЕОН, 1927

От много време, а днес особено активно, създателите на филмите и тези, които ги представят на публиката, търсят възможности „да пробудят“ зрителя, да го накарат, ако не да участва активно в случващото се на екрана, поне да го стреснат, да го извадят от будуването, в което се предполага, че е потънал. През годините са използвани най-различни похвати, независимо дали става дума за револвера, който стреля към камерата, т.е. към зрителя във филма на Едуин Портър още в началото на миналия век (въпреки че и днес не е ясно дали това е съзнателно избран ход, или просто такава е емблемата на студията, произвела филма), или за Чаплин, който във „Великият диктатор“ изоставя ролята си и се обръща директно, от свое име, към зрителите. Можем да изброим още десетки подобни примери...



КАДЪР ОТ ФИЛМА НА ЕДУИН ПОРТЪР *GREAT TRAIN ROBBERY*, 1903, КЪДЕТО ГЕРОЯТ СТРЕЛЯ ДИРЕКТНО КЪМ ЕКРАНА.

Но в нито един от тях не е било съдено да се преодолее бариерата, екранът, която, за разлика от театралната рампа, не позволява директно общуване със зрителя.

В наши дни нещата са сериозно променени. Друга е аудиторията, други са

кинозалоните, други са филмите, друга е техниката, с която те са създавани и с която достигат до публиката. Атмосферата в залоните на големите мултиплекси далеч не е толкова идилична, както някога, а децибелите на съвременните озвучителни системи едва ли оставят някого в залона да пребивава в полусънно състояние. Новите технологии позволяват да се реализират поне част от мечтите на кинаджиите и най-вече на дистрибуторите и собствениците на кина, които отдавна искат да се намесят по-сериозно, да направят зрелището още по-атрактивно, пребиваването в залона по-привлекателно, да запазят интереса на публиката, която днес неизбежно пренася вниманието си към каналите в Интернет.

Стъпките по този път не са малко: движението на камерата, монтажа, появата на звука, на цвета, на широкия екран... Усъвършенстването на системите за запис и възпроизвеждане на звук позволи реализирането на старата идея за, най-общо казано, стереозвук, който да допълва екранното изображение, като създава звукова картина на она, което остава извън рамките на кадъра, и което зрителят в залона не може да види. И до днес помня потрисащото впечатление от първата среща със системата „Долби“ в „Апокалипсис сега“ на Фр. Копола по време на Московския филмов фестивал, както и огромното разочарование по-късно по време на прожекцията на същия филм у нас в Дома на киното, но вече без долби ефектите. Това беше просто друг филм. Вярно, че сега децибелите в съвременните мултиплекси нямат нищо общо с каквито и да било художествени и други съображения, цялата звукова картина там е дело на чисто комерчески принцип, опит да се угоди на вкусовете на преобладаваща тийнейджърска публика.

Безславно приключиха и опитите за съпровождане на прожекциите с аромати, които да „оцветят“ и обогатят действието във филма. Но поради невъзможност за бързо проветряване на залона, ефектът от смесването на различните аромати може да бъде неочакван, дори неприятен.



СЦЕНАРИСТЪТ ШЕФАН АУСТ И РЕЖИСЬОРЪТ РАЙНХАРД ХАУФ ПО ВРЕМЕ НА ПРЕСКОНФЕРЕНЦИЯ НА ФИЛМА „ЩАМХАЙМ“ НА БЕРЛИНАЛЕ, 1986

И до днес ме преследва един мрачен спомен: в програмата на „Берлинале“ участва „Щамхайм“ на Райнхард Хауф за смъртта при неизяснени обстоятелства в затвора на ръководителите на групата Баадер-Майнхоф. Филмът спечели „Златна мечка“ през 1986 г., но предизвика недоволството на леви групи, които хвърляха в киното бомбички с отвратителна миризма; дни наред нито проветряване, нито използване на напоени с одеколон носни кърпички не бяха в състояние да отърват зрителите на просмукалата се навсякъде отвратителна тежка миризма. Засега най-успешни в комерческо отношение са опитите с различните 3D, 4D, IMAX и прочее формати, всичко, което за Айзенщайн беше просто „стереокино“. Те са атракция, която привлича зрителите, но са само стъпка към голямата промяна, която несъмнено ще се случи.

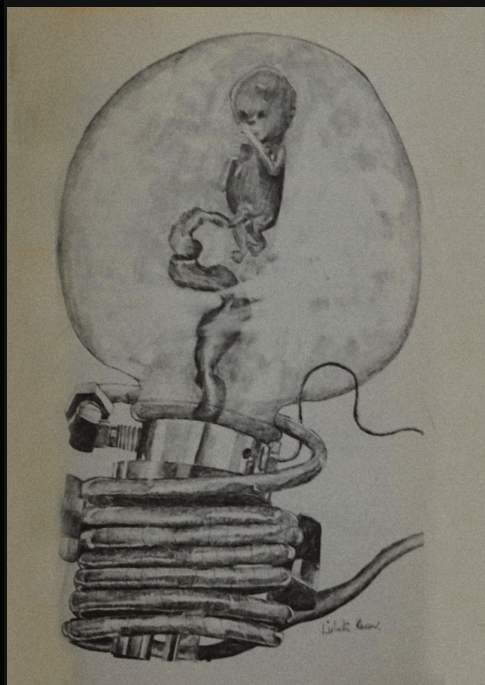
2.

ПРИСЪСТВИЕ

Може да прозвучи странно, но описанието на този феномен, далеч преди той да бъде осъществен, е направено не от учени, не от теоретици и историци на киното, а в роман – една от известните антиутопии на XX в. Впрочем в много от произведенията на т. нар. научна фантастика по онова време ще срещнем най-различни опити за прогнозиране на бъдещето, в което ще ги има и виртуалната реалност, и изкуственият интелект, и „властта на машините“, които и днес тревожат масовото съзнание. Но преди близо век Олдъс Хъксли е направил убедително описание на ефекта на „присъствие“ в киното на бъдещето.

„Прекрасният нов свят“ е антиутопия за общество, изцяло подчинено на технологиите и на технологичното мислене. Божеството на новата религия, заменила християнството, е не кой да е, а Хенри Форд. В този нов „прекрасен“ свят няма семейства, няма брак, няма родители, нито първи, нито втори, няма естествено раждане.

Деца се зачеват в епруветки, отглеждат се в инкубатори, а обработените им мозъци съответстват на кастовото общество.



**ИЛЮСТРАЦИЯ КЪМ РЕДАКТИРАНОТО ОТ ОЛДЪС ХЪКСЛИ АНГЛИЙСКО ИЗДАНИЕ
НА ПРЕКРАСНИЯТ НОВ СВЯТ ОТ 1969 г., HERON BOOKS**

Алфа са най-надарените, най-красивите, най-умните – те са горният слой на обществото, те са в управлението, те са ръководителите, учените... Бета, плус и минус, са с по-ограничени възможности, те са изпълнители. Един от героите в романа искрено се радва, че е бета, защото това го избавя от необходимостта да работи много... А гама и делта са с ограничени умствени способности и са предвидени за най-елементарни физически дейности. В този свят алфите живеят безгрижно, задоволени с всичко необходимо, идеята за „свободна любов“ е реализирана, а душевното спокойствие се осигурява с напълно достъпен и официално препоръчван наркотик, наречен „сома“. „Историята е безполезна“ е девизът на това общество, в което са унищожени всички исторически паметници, създанията на човешката култура... хиляди посетители в Британския музей са избити с боен отровен газ. Играта с имената на героите допълва саркастичната ирония на Хъксли: Върховният управител се казва Мустафа Монд, следват комбинации от имена на учени, политици, известни личности от миналото: Поли Троцки или Бенито Хувър, а главните герои са Ленина Краун (вярно, че на английски името се произнася като Линайна) и Бърнард Маркс. Прекрасният нов свят всъщност е гето, отделено с високи стени от обкръжаващата го действителност, която представлява резерват, в която живеят „индианци и метиси“, без връзки с „цивилизования“ свят като „запазват отвратителните си привички и обичаи: брак, тотемизъм и християнство“.... Героите на романа се забавляват с „екскурзии“ с хеликоптер в „другия“ свят, незасегнат от настъпилите промени. Бърнард и Линайна предприемат такова „увеселително“ пътуване и се натъкват на жена, която някога е принадлежала на техния свят, но останала извън него поради инцидент по време на такова пътуване и о, ужас: забременяла и родила по естествен път. Момчето е израснало с томче от пиесите на Шекспир, познава само тази книга и говори с репликите на великия бард. Името му е Джон, но го наричат Дивака и го развеждат като сензация за радост на любопитните. Разбира се, запознават го с достоинствата на „новия свят“, водят го на представление, наречено „емоцио“.

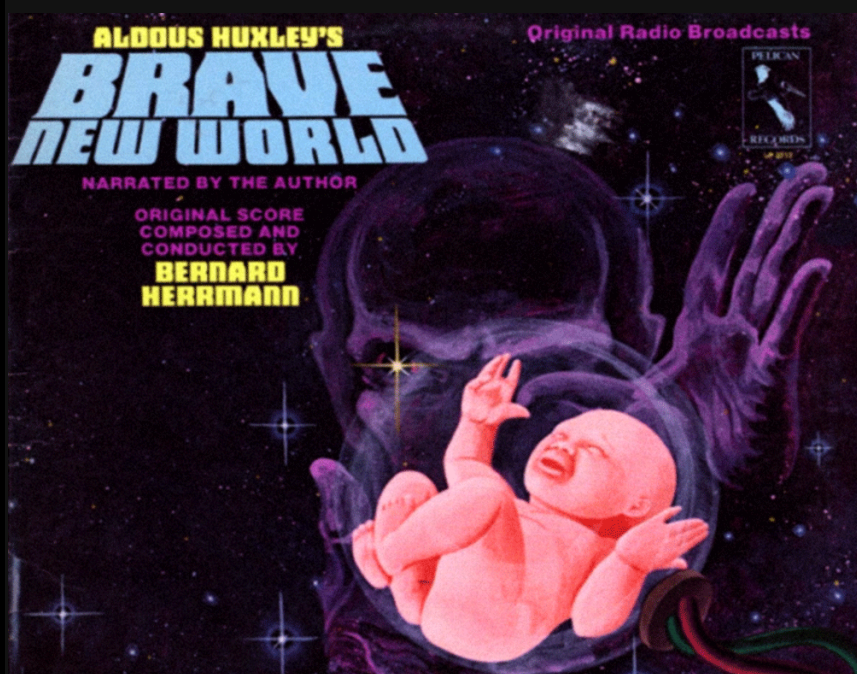


ОЛДЪС ХЪКСЛИ (1894 – 1963)

„Цветоуханният орган свиреше възхитително-освежително, „билково капричио“ сипеше звънливо арпеджи от мащерка, лавандула, розмарин, босилек, мирта и пелин; серия гръзки модуляции през тоналностите на подправките чак до амбра и бавно завръщане през сандалово дърво, камфор и прясно окосено сено (с редки, с едва загатнати дисонанси – лек мирис на пудинг с бъбреци и почти неуловим полъх на свинска тор) и обратно към обикновените аромати, с които произведението започна. Разнесе се последният полъх на мащерка. Гръмна буря от аплодисменти, запалиха светлините. В машината за синтетична музика започна да се развива звукозаписната ролка. Беше трио за хиперцигулка, суперчело и изкуствен обой, което сега изпълни въздуха със своята приятна притома. Трийсет-четирийсет такта, след което на този инструментален фон зачурулика един повече от човешки глас – ту гърлено, ту носово, ту глухо като флейта, ту страстно като копнееща хармоника, гласът с лекота мина от най-ниския тон на Гаспар Форстер досами долната граница на музикалния тон и се извиси до трептящата шеметна височина (някъде далеч над най-високото „до“), което (през 1770

г. в Херцогската опера в град Парма за удивление и на самия Моцарт) Лукреция Аюгари, единствена от всички певици в историята, успяла пронизително да вземе.”

„Осветлението в салона угасна, в мрака плътно се откروه огнени букви, които сякаш увиснаха във въздуха. „ТРИ СЕДМИЦИ В ХЕЛИКОПТЕР – СУПЕРПЕВЧЕСКИ, СИНТЕТИЧНО ГОВОРЕЩ, ЦВЕТЕН, СТЕРЕОСКОПИЧЕН ЕМОЦИЛМ. СИНХРОНЕН СЪПРОВОД НА ЦВЕТОУХАНЕН ОРГАН.” Улови онези метални ръчки на гръжките на креслото си – прошенна Линайна. – Иначе няма да изпиташ нито един от емоционалните ефекти. Дивакът се подчини.



КОРИЦА НА РАДИОПИЕСА С УЧАСТИЕТО НА АВТОРА ПО РОМАНА ПРЕКРАСНИЯТ НОВ СВЯТ

Огнените букви междувременно бяха изчезнали; в продължение на десет секунди цареше пълен мрак; после изведнъж, поразителни и несравнимо по-осезаеми, отколкото, ако бяха от плът и кръв, много по-истински, отколкото в живота, се появиха стереоскопичните образи на включилите се в презръдка негър-исполин и златокоса млада късоглава бета-плюс. Дивакът потрепера. Какво странно усещане върху устните! Той вдигна ръка към устата си – гъделичкането изчезна; отново отпусна ръка върху металната ръчка и то пак се появи. Цветоуханият орган междувременно пръскаше аромат на чист мускус. От затихващия звукозапис изгуква супергълъб: „гуу-гуу“ и вибрирайки само тридесет и два пъти в секунда,

един глас, по-плътен от африкански бас, отвърна: „Гуу-гуу! Гуу-гуу“ – стереоскопичните устни отново се сляха и отново лицевите ерогенни зони на шестте хиляди зрители в „Алхамбра“ потърпнаха от почти нетърпимо галванично удоволствие. „Гуу...“



КАДЪР ОТ ТЕЛЕВИЗИОННИЯ СЕРИАЛ, НАПРАВЕН ПО РОМАНА ПРЕКРАСНИЯТ НОВ СВЯТ, 1980

Сюжетът на филма бе изключително прост...^[3]

Не знам дали дистрибуторите и собствениците на киносалони в моловете биха оценили сарказма на Хъксли или за тях това би било мечтана реализация на най-съкровениите им желания: елементарен филм („сюжетът беше изключително прост“) с колкото може повече ефекти. Авторът на „Прекрасния нов свят“ знае как функционират визуалните зрелища в настъпващата тогава епоха на масовите комуникации, познава нагласите на публиката и това му позволява да направи пределно достоверна прогноза как ще се развиват нещата дори по време, когато киното е много далеч от възможността да реализира подобен проект. Всъщност той и днес все още не е напълно осъществим, но за него активно се работи. Тук трябва да добавя важна подробност. В сцената, описана от Хъксли, момчето, а вероятно и всичките шест хиляди зрители в „Алхамбра“, изпитват силна болка от удар в главата, когато

хеликоптерът, в който са героите, катастрофира. Звучи като тъжна ирония, но днес хората, които разработват подобни проекти, успокояват, че са в състояние да регулират тези усещания, да намалят силата на подобни удари, за да се избегнат евентуални травми у зрителите, които биха се съгласили да участват в подобно „присъствие“. А е сигурно, че те никак няма да са малко.

Няма съмнение, че „присъствието“ е само продължение на вече познати експерименти с клатещи се кресла в салона по време на проекция на филми, в който има земетресение и т.н. От всички тези ефекти засега с реална художествена стойност е само усъвършенстването на звуковата картина, която позволи да се обогати естетическото въздействие на филмите, но в действителност тя се използва най-вече, за да изпробва издръжливостта на тъпанчетата на посетителите в салоните на мултиплексите.

Но с това нещата не свършват. Бързото усъвършенстване на дигиталните технологии предполага реализиране и на друг проект, който също е много вероятно да бъде осъществен в бъдеще, а това означава, че тогава изцяло ще бъдат променени представите ни как ще се създават, как ще функционират произведенията на визуалното изкуство и каква ще е новата ситуация на зрителя, стига, разбира се, в бъдеще той да може да се определя като „зрител“.

3.

СТАВА ДУМА ЗА ТОВА, КОЕТО НАРИЧАТ „ПОТАПЯНЕ“.

На пръв поглед то е продължение на експериментите с „присъствието“, разширяване на възможностите, които то предполага и ъпдейтване на онова, което днес са компютърните игри. Но онова, което може и най-вероятно ще се случи, е много повече и предполага коренна промяна, най-малкото киното и филмите, които познаваме, вече няма да са същите. Първите стъпки към „потопянето“ започват преди няколко десетилетия. Дж. Кенет Солзбъри-младши, научен сътрудник в Масачузетския технологичен институт (MIT), изработва „хаптичен интерфейс“, т. нар. хаптична ръкавица, която функционира така: „Слагаш „напръстника“ на показалеца и го местиш.



ПРОФ. КЕНЕТ СОЛЗБЪРИ ПРОВЕРЯВА ПРОТОТИПИ НА РОБОТИЗИРАНА РЪКА В ЛАБОРАТОРИЯТА СИ, 26 ФЕВРУАРИ 2023 Г.

На екрана на компютъра се вижда образ на пръста, който извършва същите движения в пространство, в което има елементарни виртуални предмети като топки и кубчета. Ако ударите някое от тях, като по чудо изпитвате удара върху пръста си, а обектът се отдалечава с тупкане или търкаляне. Ако сграбчите някой от предметите и го промушите през тесен коридор, виждате какво се случва на екрана, а съприкосновението усещате върху пръста си”.^[41]

Тук е необходимо малко отклонение. За разлика от театъра, който оформя своя комуникативен принцип в продължение на близо 2500 години, за да го завърши окончателно в архитектурата на съвременната театрална сграда, кинематографът се ражда с практически оформен комуникативен модел, който, най-елементарно казано, се състои от прожекторен апарат и екран. Вярно, че в първите години липсва специалното помещение за представяне на готовите филми, но и този проблем ще бъде решен за някакви си 10–15 години. Компютърните специалисти биха казали, че театралният модел е *soft*, докато кинематографичният е *hard*: линията на рампата е въображаема и лесно може да се преодолее, сценичното общуване го позволява, тя може да бъде пресичана от залата, което би представлявало затруднение, шум в хода на спектакъла, но може и да е специално търсен ефект, когато, да кажем, изпълнители слизат в салона сред зрителите или преминават през него, за да се качат на сцената.



МОДЕЛ НА СВРЪХЛЕКА ХАПТИЧНА РЪКАВИЦА – С ДЕБЕЛИНА НА МАТЕРИЯТА 2 мм И ТЕХНИКА, ТЕЖАЩА 8 гр.

В киното това е невъзможно, екранът е твърда и непреодолима бариера и не само пръстът с хаптичната ръкавица не може да проникне на екрана. Това прави филмите, по думите на Айзенщайн, подвижни като музикално произведение и завършени като катедрала. Ако театралният спектакъл е различен всяка вечер, в зависимост от настроението на публика и изпълнители, филмът е завършен веднъж завинаги и не се поддава на промените в настроенията на своята публика. Тази своеобразна бариера присъства и при телевизионното общуване, не се променя особено и в различните варианти на интернет каналите.

Вярно е, че през годините известни художници като Бъстър Кийтн или Чарли Чаплин са извличали комедиен ефект от тази ситуация, а Уди Алън позволи на своя герой „да слезе“ от екрана, за да разбере защо една почитателка толкова упорито е вперила поглед в него. Но това са не повече от интелектуални игри. През годините екранът е бил и е все така непроницаем.



КАДЪР ОТ ПУРПУРНАТА РОЗА ОТ КАЙРО (1945, РЕЖИСЬОР УДИ АЛЪН), В КОЙТО ГЕРОИТЕ ОТ ЕКРАНА ОБЩУВАТ С ГЕРОИТЕ В КИНОСАЛОНА.

С присъщия си парадоксален маниер Жан-Люк Годар демонстрира бруталността на този факт. Героите на неговия „Карабинери“ попадат в малко кино, в което се върти някакъв филм, на екрана приятна дама се къпе във вана. Героят се устремява към красивата гледка, но не успява да „влезе“ в кадъра, само скъсва платното на екрана, а образът на къпещата се продължава да се прожектира върху... тухлената стена.

Основното предназначение на „потопянето“ е да се позволи на зрителя да изостави пасивната си роля, не просто да премине през бариерата на екрана, нещо повече, той да се превърне в участник в разиграващите се там събития. Вариантите как да се случи това са различни. Първоначално мислили просто да увеличат размерите на хаптичната ръкавица до цял специален костюм — надянал го, „зрителят“, изписвам го в кавички, защото той вече не би бил „зрител“, би могъл пълноценно да се включи в събитията на виртуалното зрелище и да изпита физически усещанията от един или друг досег в него. Но идеята е крайно непрактична: да се преобличаш вкъщи със специален костюм, за да идеш на кино или да извършиш същата обременителна процедура, преди да влезеш в салона, естествено, е крайно неудобно. Но дигиталните технологии се развиват ужасно бързо и не е чудно, че също така бързо специалистите са преминали през различни предложения за решаване на този проблем: специален шлем на главата, нещо като съвременните слушалки, каквито ползват не само тийнейджърите, или само няколко пластини на

слепочията, да не говорим за ужасяващата за някои перспектива: чип, вграден някъде в тялото... Все едно, „потопянето“ изглежда все по-реално и осъществимо. Съществува и вариант, който отива още по-далече: виртуалната реалност да се пренесе в мозъка на човека, който участва непосредствено в (не знам как да го определя) действието на „зрелището“.



АНДРЕЙ ТАРКОВСКИ ПО ВРЕМЕ НА СНИМКИ

В този случай няма как да се осъществи това, за което мечтаеше Тарковски: „зрителят да се предаде в плен на режисьора“, защото „зрител“ в традиционния смисъл на думата вече няма да има, има един (или повече) „потопени“ в случващото се, или техните аватари, няма и режисьор на „произведението“, защото едва ли има човек, способен да организира и да контролира това, да го наречем все пак „зрелище“. Тогава вече тази роля ще трябва да поеме Изкуственият интелект, който пресмята милион пъти по-бързо от човека. Вероятно ИИ все още не е готов за такава сложна задача, но нещата се развиват мълниеносно, кога за първи път чухме за ChatGPT, а изкуственият интелект вече разговаря, пише статии и романи, защитава дисертации, добива качества на

личност и е на път да реши теоремата на Тюринг: изкуственият интелект ще бъде съвършен, когато успее да убеди някого, че не е машина...

Най-вероятно първите „издания“ на визуално-виртуалното зрелище няма да се отличават с особена сложност, нали не сме забравили, че популярността на мрежите в интернет започна с разпространяване на порно сайтове... Едва ли ще интерпретират драмите на Шекспир или „Вишнева градина“ на Чехов, по-скоро няма да се различават по съдържание от познатите днес компютърни игри, действието не бива да е сложно (не сте забравили Хъксли: „Сюжетът беше пределно прост“). А когато „потопянето“ от индивидуално се превърне в масово преживяване и придобие на комерчески измерения, нещата могат да добият по-екстремно развитие, да се появят опасни девиации. Масовата аудитория има нужда от непрекъсната ескалация на ефектите, преминаване към все по-екстремни нива на въздействие.

И не е зле да си припомним историята. През 70-те години на миналия век все още нямаше интернет и киното се бореше с телевизията. Тогава се появиха филми, които прогнозираха в недалечно бъдеще промени в политиката на телевизионните гиганти в борбата да се задържи интересът на масовата аудитория.



КАДЪР ОТ ФИЛМА ТЕЛЕВИЗИОННА МРЕЖА (1976, РЕЖИСЬОР СИДНИ ЛЪМЕТ)

В „Телевизионна мрежа“ (1976) в името на рейтинга ръководството на телевизионната компания организира терористичен акт на живо по

Време на директно предаване от телевизионното студио. Появиха се филми, в които телевизионните компании организират игри на оцеляване: един или няколко конкуренти за голяма парична сума се впускат в опасна надпревара, по време на която са позволени всякакви средства, животът им е изложен на реална опасност, те трябва да се предпазват от конкурентите, но и от зрителите, тъй като всеки от наблюдаващите това „състезание“ може да се намеси и да отстрани буквално физически някого от участващите в „надпреварата“. Дали „потопянето“ няма да тръгне в тази посока и това да доведе до възстановяване на гладиаторски борби? И днес има много мераклии да се млатят, затворени в нещо като кошара, оградена с телени мрежи...

Все пак не бива да забравяме, че евентуалната аудитория е не само от мъже, в нея има и представители на нежния пол и тези, които доставят програмен контент, колко хубаво звучи само, трябва да се съобразяват с този факт. Вероятно ще има нещо и за тях.

Но прогнозите за бъдещето са опасно нещо, те най-често се провалят, а реалността обикновено е по-различна. Знам само едно: след време нищо няма да е като днес, всичко ще бъде много по-различно, може би и да се надяваме, и по-интересно. Но кой знае, историята ни учи, че няма случай някоя потенциална негативна възможност на ново технологично откритие да не е била реализирана. Дано следващите поколения да са по-умни от нас.

Бележки под линия:

^[11] Цит. по И. Шнуренко, Демонът отвътре. Анатомия на изкуствения интелект. Катехон, София, 2022, с. 288.

^[12] А. Тарковски, Уловеното време. Colibri, София, 2019, с. 71.

^[13] О. Хъксли, Прекрасният нов свят. Г. Бакалов, Варна, 1990, с. 186 – 187.

^[14] М. Дертузо, Какво ще бъде. Как светът на информацията ще промени живота ни. ЖАР, София, 2001, с. 113.





100 ГОДИНИ ОТ РОЖДЕНИЕТО НА АПОСТОЛ КАРАМИТЕВ

ПРЕДСТАВЯМЕ ВИ ТЕКСТ НА ИВАН ДЕЧЕВ, ПОСВЕТЕН НА АПОСТОЛ КАРАМИТЕВ, ОТ КНИГАТА „АКТЬОРИ НА БЪЛГАРСКОТО КИНО“ (1975) С АВТОРИ ВЕРА НАЙДЕНОВА И ИВАН ДЕЧЕВ.

ЗА ДА ПРОЧЕТЕТЕ ГЛАВАТА ОТ КНИГАТА, КЛИКНЕТЕ ВЪРХУ ЗАГЛАВНАТА СТРАНИЦА. ↓

Апостол Карамитев

Апостол Карамитев е един от първите, ако ли не и първият, който се утвърди в съзнанието на нашия зрител именно като киноактьор. Своята бърза, но трайна популярност Карамитев спечели още тогава, когато на екрана бе най-често епизодик и по-рядко изпълнител на централна роля. Многозначително само по себе си, това несъответствие ни кара да дирим разковничето за актьорската популярност не само в конкретните факти и в хронологическата последователност на постиженията, но някак си отвъд тях, още повече, че ранните му роли бяха белязани от печата на една позната илюстративност...

* * *

ЛИЧНОСТ, НАД КОЯТО ТЛЕННОСТТА НЯМА ВЛАСТ. РИЦАР НА ДОБРОТО

ОЛГА МАРКОВА



Има личности, на които всеки суперлатив би свалил гарда; би ги лишил от ореола на комуникацията, където околните те назовават по име. Такава личност е Апостол Карамитев. С неговата загуба биографията на българския театър и кино затвори уникална страница. Но в душите на онези, които отблизо го познават, на страстните поклонници на неговия талант, той си е извоювал правото на Вечност.

В нея Апостол е винаги усмихнат, ведър, добронамерен, изключително работоспособен, вярващ в хората, в креативната кауза и в утрешния ген. Задъхан в траекторията между Народния театър „Иван Вазов“, Киноцентъра, Радиото, Телевизията и НАТФИЗ „Кръстьо Сарафов“, той винаги знае къде отива и каква е мисията, която му предстои.

Не си спомням да е обременявал някого с грижите и проблемите си. Сякаш ги нямаше. През последните месеци от живота му всички се чудехме наясно ли е с мрачната диагноза: така самоотвержено се сражаваше докрай на снимачната площадка. А тя се оказа тясна за неговия духовен хоризонт. Ако силата на духа можеше да пребори коварната болест...



АПОСТОЛ КАРАМИТЕВ В КАДЪР ОТ ПОСЛЕДНИЯ СИ ФИЛМ СВАТБИТЕ НА ЙОАН АСЕН (1975, РЕЖИСЬОР ВИЛИ ЦАНКОВ)

„Работа, работа, работа — това е бил животът ми, това е и навярно това ще бъде — споделя Апостол в последното си радиоинтервю през есента на 1973 г. — аз не знам вече кое е добро, кое е лошо..., кое е победа, кое — поражение и не искам да знам. Пак ви казвам: за нищо не съжалявам и от нищо не се срамувам. Но само едно знам — Господи, що нещо ни чака занапред. Що работа ни чака занапред... или, както е казал поетът, „за да останеш, за да си потребен, за да те има и след теб гори“.“



АПОСТОЛ КАРАМИТЕВ НА СНИМАЧНАТА ПЛОЩАДКА

Тази работа не успя да го гочака, въпреки огромното му старание. Малко се оказват неговите петдесет роли на сцената и двадесетина в киното. Малко са и режисираниите от него над единайсет театрални постановки. Спомнете си песента (по музика на Димитър Вълчев) в началото на емблематичната, пророческа психологическа драма „Бялата стая“ (1968) на Методи Андонов, по повестта „Пътища за никъде“ на Богомил Райнов: „И все пак, жалък и упорит, аз се движа напред!“. И така, тленността няма власт над такива задъхани личности, които не познават нито почивка, нито приятелски вечери, нито безсмислени спорове. Чужди на карьеризма и подражателството, те участват само в битката за професионално съвършенство! И така безшумно и упорито, без демонстрации по медиите, чертаят облика на нашето съвремие с истинските герои, за които мечтаем.



КАДЪР ОТ НАЧАЛНИЯ ЕПИЗОД НА ФИЛМА БЯЛАТА СТАЯ (1968, РЕЖИСЬОР МЕТОДИ АНДОНОВ)

„На мен ми е много неудобно да говоря за миналото, защото аз миналото не го обичам — твърди Карамитев в същата изповед. — Миналото си е минало — хубаво, добро, било е. Може би защото професията ми е такава, и за бъдещето си не обичам много да говоря, макар че мисля за него. Колчем съм правил планове, винаги не е ставало точно това, което съм си мислил... Затова и за бъдещето хайде да не говорим, макар че мислим. И ни остава само едно — това проклето и хубаво настояще. Знам ли: цял живот настоящето е запълвало живота ми. И то настояще такова едно, изпълнено само с работа. Петдесет години, като си помисля — много бих искал да видя и да преценя какво в живота ми е било победа и какво поражение. И стигам до едно тъжно заключение, че много от победите, които някога така съм тържествувал, когато съм ги извоювал, след години се оказват жалки и незначителни. И обратното: много от пораженията, от неуспехите за мен с времето се оказват големи победи — над себе си, над собствената си гордост и заблуждения...”



АПОСТОЛ КАРАМИТЕВ В РОЛЯТА НА ВИКТОР ФРАНЦ В ПИЕСАТА ЦЕНАТА ОТ АРТЪР МИЛЪР, НТ „ИВАН ВАЗОВ“ (1968, РЕЖИСЬОР МОИС БЕНИЕШ)

Малцина актьори са способни на толкова интелигентна, екзистенциална, диалектическа равностметка. Със същия задълбочен анализ Апостол подхожда към галерията от различни колоритни образи, които изгражда. Не си спомням негов образ, който да не е достигнал до зрителите. Дали ще е очарователният в нехайното си лекомислие Шура Вегерников – първата му голяма сценична роля („Години на странстване“) или умният, безскрупулен и многолик Глумов („И най-мъдрият си е малко прост“); дали ще е експресивният, емоционален Ромео („Ромео и Жулиета“) или Гуидо Феранти („Херцогинята от Падуа“), цар Симеон („Монахът и неговите синове“), Биф („Смъртта на търговския пътник“), Джери Райън („Двама на люлката“), Джордж Кетъл („Скандал в Брикмил“); дали ще е анархистът Лохматов („Разлом“) или полицейският инспектор Могилански („Разузнаване“)... до виртуозните, ненадминати Хенри Четвърти и Виктор Франц от „Цената“ – навсякъде Апостол обогатява образите, драматургията с личната си интерпретация. Неговото достойно превъплъщение е чест за всеки писател и драматург. Във всеки образ блестящият ученик на Боян Дановски търси по нещо свое, близко, за да скъси разстоянието между себе си и персонажа. И тук на помощ му идва опитът.



ХЕНРИХ IV ОТ ЛУИДЖИ ПИРАНДЕЛО, КАМЕРНА СЦЕНА НА НТ „ИВАН ВАЗОВ“ (1979, РЕЖИСЬОР ЕНЧО ХАЛАЧЕВ)

А неговият житейски опит е твърде богат. Започнал с докерското му детство на Бургаското пристанище, напоено с мириса на риба и озвучено с непрестанна разноезична глъчка; преминал през смяна на куп професии в грижата за прехрана и добро образование в юношеските години; за да се изтерзае и закали още в началото на актьорската кариера в партньорство с „лъвове“ от ранга на Кръстьо Сарафов, Владимир Трендафилов, Петко Атанасов, Борис Михайлов, Стоян Бъчваров, а по-късно Георги Стаматов, Иван Димов, Константин Кисимов... Едва ли можем да си представим разочарованията и цената на усилията, с които Карамитев е трябвало да издържи неравното сражение и да извоюва свое място в територията на гигантите! Нищо не се дава даром. Особено, когато си никой и идваш от провинцията... Спасението отново е упоритият труд.



АПОСТОЛ КАРАМИТЕВ И ОЛЕГ КОВАЧЕВ ВЪВ ФИЛМА РИЦАР БЕЗ БРОНЯ (1966, РЕЖИСЬОР БОРИСЛАВ ШАРАЛИЕВ)

„Работата ми над ролята винаги е в областта на мисленето – разсъждава актьорът в едно интервю от 1961 г. – При мен не става дума как да направя нещо, а какво именно да направя. Аз търся тълкуването, посоката, смисъла. Средствата за тяхното въплъщение се раждат. Никога не съм опитвал отделно жест или движение. Как да се обърна, как да погледна партньора си, как да вдигна тона. Винаги съм търсил какви са точно взаимоотношенията ми с него и какво съдържание има сцената, какъв проблем тя решава, за да се роди всичко останало. Къде е мястото ѝ в художественото цяло... И най-същественото: театърът днес трябва да говори за онова, което вълнува съвременния зрител, но да му говори по нов начин... Ако градираме, на първо място е мисълта, която поражда отношението, а оттам идва чувството. Но да се „недалира“ чувството, както ние се изразяваме, вече е отживяло понятие... Същевременно хиперболичните остри положения са една форма, която много обичам. Тя кара зрителите да се замислят, да разсъждават.“

Никога Апостол Карамитев не се впуска да върши нещо самоцелно, дори и ако е най-модерно в онзи момент, когато гради образа. Доста е съдържан към блюстителите на „новаторството“. Това може да се види от

лекциите, които изнася пред студентите. По време на преподавателската си дейност във ВИТИЗ „Кръстьо Сарафов“, след специализация по режисура в Москва, Ленинград, Прага и Варшава, както и курс, който изнася в Парижката Сорбона, аудиторията му винаги е многолюдна. Там присъстват не само студенти, а и вече активно действащи режисьори. Нищо странно: та той е бил единственият преподавател, който през деня е обучавал младите, а вечер на сцената на Народния театър с превъплъщенията си е показвал резултата от това обучение и то на най-високо професионално ниво.



АПОСТОЛ КАРАМИТЕВ ВЪВ ФИЛМА ЛЮБИМЕЦ 13 (1958, РЕЖИСЬОР ВЛАДИМИР ЯНЧЕВ)

На многократно задавания му въпрос – какво е таланът, той отговаря по възможно най-кратък начин: „За мен той е преди всичко развитие.

Талантлив е оня, който е способен да се развива и обогатява в изкуството. Бездарници имаме колкото щеш. Талантливите също са много. Но работливи и наистина талантливи рядко се срещат. Винаги ме е боляло, когато при такава богата надареност, зрелите творци у нас са малко, оскърбително малко в сравнение с надарените“.

Жестока истина, скривана години наред, за да не се засегне някой от „недосегаемите“. А без нея едва ли бихме могли да говорим за развитие и просперитет, въпреки изобилието от таланти. Това важи за всички сфери от нашия живот. Жалко, че както в българската история, така и в съвременното подобни творчески личности, надарени не само с талант и склонност към аналитичност, а и с изключително чувство за гражданска отговорност, са рядкост!...

Разхождам се по коридорите на Народния театър, където за огромно мое съжаление не мога да открия нищо от архива на Апостол, от месеци там се дигитализира цялата налична информация, и съзерцавам портретите на онези корифеи на сценичното изкуство, на които сме вечно признателни. Но на третия етаж, където е и кабинетът на Директора, с най-мъжествено излъчване се откроява портретът на Карамитев – в син пуловер и джинси, с цигара в ръка, както го помним от всекидневието. Очаквам да ми проговори, да се засмее, да се извини, че бърза... За радост, талантливата художничка Дора Бонева е успяла да усети и пресъздаде онази проникателност и харизма на всенародния любимец, които наистина го превръщат в икона на родния театър и кино. И докато директорите периодично се сменят, личности като Апостол продължават да светят и ще осветяват вечно пътя на идните поколения...

Ще си позволя да споделя един мой личен, съкровен спомен за последната ми случайна среща с него през есента на 1973 г. пред Руската черква в София. Той тичаше след някакъв рецитал с огромен разноцветен букет и, съзирайки ме, пресече енергично наотсрещния тротоар: „Разгеле, че те срещам“. И с очарователната си усмивка ми подаде цветята. „Как щях данося този букет в Радиото. И без това закъснях за запис“. Бях стъписана. Не помня успях ли да благодаря. Потеглих с чуждия букет като булка. Сватбеният ми букет беше доста по-скромен. Сега се питам: колко ли

негови цветя са зараждали и други хора? Вероятно не по-малко от изпълненията му, които далеч прекрачват прага на театъра и киното. Сам обикаля цялата страна с рецитали на народни песни и приказки, предимно от Ангел Каралийчев; участва в записи на знаменити радиопиеси. Уникален факт е как в любимия английски сериал „Сага за Форсайтови“ (1971) той озвучава на български всички персонажи. А в култовата рубрика за най-малките „Весел ранобудник“ с любов буди всяка сутрин децата по радиото с характерния си ласкав тембър. И какво ли още не извършва знаменитият актьор в години на „бездействие“, както нарича времето, през което не го ангажират в киното.

С усилията на няколко талантливи и прозорливи режисьори седмото изкуство постепенно заема централно място в живота му. След неговия дебют на екрана в ролята на Велизаров в „Утро над родината“ (1951), още преди киното да го обикне, той се утвърждава като театрална знаменитост в поредица от романтични („Ромео и Жулиета“, „Дон Карлос“, „Херцогинята от Падуа“, „В полите на Витоша“; патетични („Маскарад“, „Тревога“, „В навечерието“) и драматико-ексцентрични роли („И най-мъдрият си е малко прост“, „Службогонци“, „Варшавска мелодия“, „Мария Стюарт“, „Еснафи“, „Крайт на книга шеста“)...



АПОСТОЛ КАРАМИТЕВ И ВИОЛЕТА БАХЧЕВАНОВА В СЦЕНА ОТ МАРИЯ СТЮАРТ, НТ „ИВАН ВАЗОВ“ (1969, РЕЖИСЬОР КРЪСТЬО МИРСКИ)



С ГЕОРГИ КАЛОЯНЧЕВ ВЪВ ФИЛМА СПЕЦИАЛИСТ ПО ВСИЧКО (1962, РЕЖИСЬОР ПЕТЪР Б. ВАСИЛЕВ)

Но огромната си популярност и всенародно обожание той дължи на киното. Едва ли има българин, който да не се е възхищавал от изградения с виртуозна изобретателност и завладяваща пластичност образ на Апостол Прашинков в ненадминатата до днес комедия „Специалист по всичко“ (1962), където преборва майстора на комедийното изкуство Георги Калоянчев. А с ролята на Вуйчото в семейната драма „Рицар без броня“ (1966), със завидна „лекота“ изнася драматургията на филма. Всеки интелектуалец, който е гледал психологическата драма „Бялата стая“ (1968), в житейската равнотежа на учения Петър Александров е открил късче от самия себе си, от собствената си участ. Последното му, за жалост, участие в историческата драма „Сватбите на Йоан Асен“ (1975), за което е трябвало да напусне болницата, се оказва атестат за човешка и професионална отдаденост на националната кауза; за изпълнен дълг пред родината.

Ще си позволя да споделя за един почти неизвестен, но любопитен културен феномен. Навярно малцина днес си спомнят за първото професионално варие в България „Ревю на 33 оборота“ (1962) – пицна,

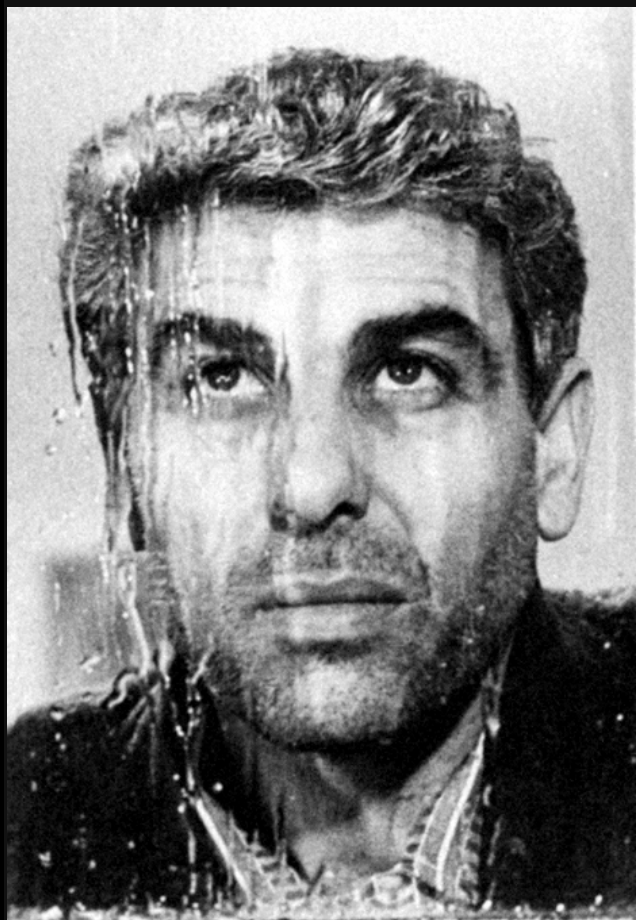
бликаща от драматургични находки и остроумие постановка на основоположника на този жанр у нас режисьора Виктор Марков.



ОРКЕСТЪРЪТ НА ОПТИМИСТИТЕ, ДИРИГЕНТ БОЖИДАР СЕКИЛАРОВ

Той бе организиран звезден екип с балетмайстор Богдан Ковачев, художник Жак Авдала, композитори Борис Карадимчев и Иван Стайков, както и легендарния „Джаз на оптимистите“ с диригент Божидар Секиларов. Дотогава никой не можеше да си представи, че Апостол Карамитев, на когото тук бе поверена главната роля на Конферансието, умее така да пее и танцува. В подобна светлина не го познавахме. Явно тази роля бе откритие и за самия него. Той игваше пръв на репетиции и последен си отиваше, докато детайлно изпипа образа. Дай бог всекиму такъв стремеж към съвършенство! Очевидно темата на спектакъла „Любовта през вековете“, и нейната завладяваща реализация с помощта на актьори като Георги Черкелов, Анани Явашев, Леда Тасева, Лора Керанова, Хиндо Касимов и започващия тогава кариерата си певец Емил Димитров, беше толкова впечатляваща, че дори на 76-^{тото} представление две хиляди души изпълваха залата. Жалко, че вече няма значими последователи на този обичан от публиката сценичен жанр. Сега понятието „хит“ все повече се девалвира, тъй като с него често се окачествяват съмнителни продукти.

Апостол не доживя тази хитомания. Неговата личност с извънземните си мащаби прелетя над всичко ефимерно и повърхностно в изкуството, и в живота, за да остане в паметта на поколенията.



АПОСТОЛ КАРАМИТЕВ В ЕМБЛЕМАТИЧЕН КАДЪР ОТ ФИЛМА БЯЛАТА СТАЯ (1968, РЕЖИСЬОР МЕТОДИ АНДОНОВ)





XIX СВЕТОВЕН ФЕСТИВАЛ НА АНИМАЦИОННИЯ ФИЛМ ВЪВ ВАРНА 2023

ФЕСТИВАЛ В НЕСПИРАЩО РАЗВИТИЕ

БОРЯНА МАТЕЕВА

Много пъти е ставало дума, че този легендарен фестивал, създаден през 80-те, се възроди магически през 2011 г. и точно по правилата на метаморфозата (тази ключова за анимацията фигура), успя да набере отново височина и скорост. Стабилен, устояващ на кризи и вируси, XIX Световен фестивал на анимационния филм във Варна (2023) тази година успя не само да зарадва, но и да изненада участниците в него. Край морето се събраха неочаквано и много чуждестранни гости. Всички гружно отбелязаха атмосферата – артистизъм и импровизационност, за разлика от строгите отмерени правила на други фестивали. Нещата тук стават някак от самосебе си, без натягане и официалност, с помощта на студенти и доброволци от града. Отличителна черта е преобладаващото младежко присъствие – сияйно, жизнерадостно, вдъхновяващо. Усмивки,

къси панталонки и кецове, любопитство, хъс и нетърпение да се присъединят към тази чудна професия.

Идва нова смяна, но и старите кучета не се дават. Мастъркласовете на журито допуснаха бъдещите аниматори в своите лаборатории, открехнаха един свят на свободно преминаване от рекламата през видео инсталациите към авторското кино, показаха, че анимацията не са само филми, но и неизброими хибридни форми, в които водещ е високият творчески дух.

В журито тази година бяха: Раймонд Круме от Германия, независим режисьор, създател на авторска анимация с награди от Анеси и други големи фестивали, преподавал в Бразилия, САЩ и Германия, рисуващ с туш и четка. Визията на филмите му е крайно минималистична, но силно изразителна и запомняща се. Ноел Палацо от Испания е авторка на експериментални видеоклипове, лектор и критик, съосновател на фестивала Punto y caña (от исп. ез. точка и чертичка), куратор на програми с експериментална анимация. Роберт Сова, представител на славната Полска школа, режисьор и художник, преподавател и сътрудник на Йежи Кучия в Краков. Алис Сае — художник-график и режисьорка от Франция, идваща от дизайна, прекрачила смело в анимацията. Работи в Париж и Амстердам, прави необикновени музикални видеоклипове и последно е поканена да изрисува една нова станция на парижкото метро.

Българският представител е професор Люdmил Христов, който не се нуждае от представяне — оператор и един от основателите на Нов български университет. Ето и малко статистика — от заявени близо 2500 филма от 105 държави селекционната комисия е избрала 127 заглавия, от които журито трябваше да отличи най-стойностните творби. Факт е, че фестивалът с времето, като живо същество се развива и надгражда. Организаторите са включили две нови секции — „Хорър“ и „Еротични филми“ — жанрове дефицитни на нашия екран. Предполагам, че когато това се разчуе в анимационните среди по света, Варна ще стане доста атрактивна с възможността да се показва тази нишова анимация — въпрос на време. Неслучайно тези филми събраха най-много публика, главно младежка.

Всъщност, еротичната анимация има свои традиции у нас — да споменем само „Женитба“ на Слав Бакалов и Румен Петков, отличен със „Златна палма“ в Кан, или горещия „Юли“ на Стоян Дуков. Като добавим и „Вятър работа“ на Анри Кулев, „Луната със сините очи“ и „Рози в нощта“ на Пенчо Кунчев, картината става силно интригуваща и става ясно, че тази нова секция не идва на празно място. Смели закачки с фолклора весело, с хумор и лекота са преминавали през решетката на соц-цензурата; немислими за изгралното ни кино гръзки епизоди са пробивали на екрана през годините. Да припомним и факта, че Филмотеката ежегодно показваше в „Одеон“ Програма любовна и еротична анимация по случай Деня на влюбените.

Ето какво сподели по темата Пенчо Кунчев, „най-еротичният режисьор“ в българската анимация, участник в Селекционната комисия: „Новата секция беше обявена в регламента и очаквахме да получим такива филми, но по-голямата част, заявени от авторите като еротични, не бяха еротични. Избрахме десет филма, доста разнообразни като стилистика. Интересното беше, че почти всички бяха направени от жени... Мисля, че програмата, която направихме, беше на добро ниво, без да има нещо изключително. Имаше един хърватски — „У“, в който авторката беше наела свой колега, който да направи рисунките и те бяха в академичен стил, с въглен, молив и креда, бяха като етюди на човешки тела, но в еротични композиции. Имаше и един френски „Вулвина, кралицата на екстаза“, който също беше интересен, направен в един по-ретро стил, малко напomniaщ сецесион. Имаше и един за една пчеличка, „Цъфтене“, който граничеше с детски филм, но в него прозираше недвусмислена еротика. За съжаление нямаше български филм. Генерално може да се каже, че в международен план не се появяват много еротични филми.

Аз имам лични впечатления от моя „Рози в нощта“, който изпратих на много фестивали. На някои не беше приет, на други беше приет, но беше в някакви специални секции, вечерни, късни... Кое то ме навежда на мисълта, че вероятно има някаква скрита, негласна цензура. Решихме да не бъде само гола прожекция — и я направихме в една галерия — имаше конференция, водеща, имаше оркестър с певица, които разнообразиха програмата и я направиха по-скоро като шоу. Направихме и изложба от еротични рисунки. Да нарисуваш една гола жена и да я анимираш още не значи, че си направил еротичен филм. Има нещо необяснимо, което прави

рисунката еротична. Еротиката е малко повдигане на завесата... Уди Алън май беше казал, че разликата между еротиката и порнографията е в осветлението. Еротиката е донякъде да покажеш нещата и останалото да оставиш на зрителя да си го домисли и въобрази. Като го направиш по-завоалирано и с някаква нотка на поезия, става по-интересно."

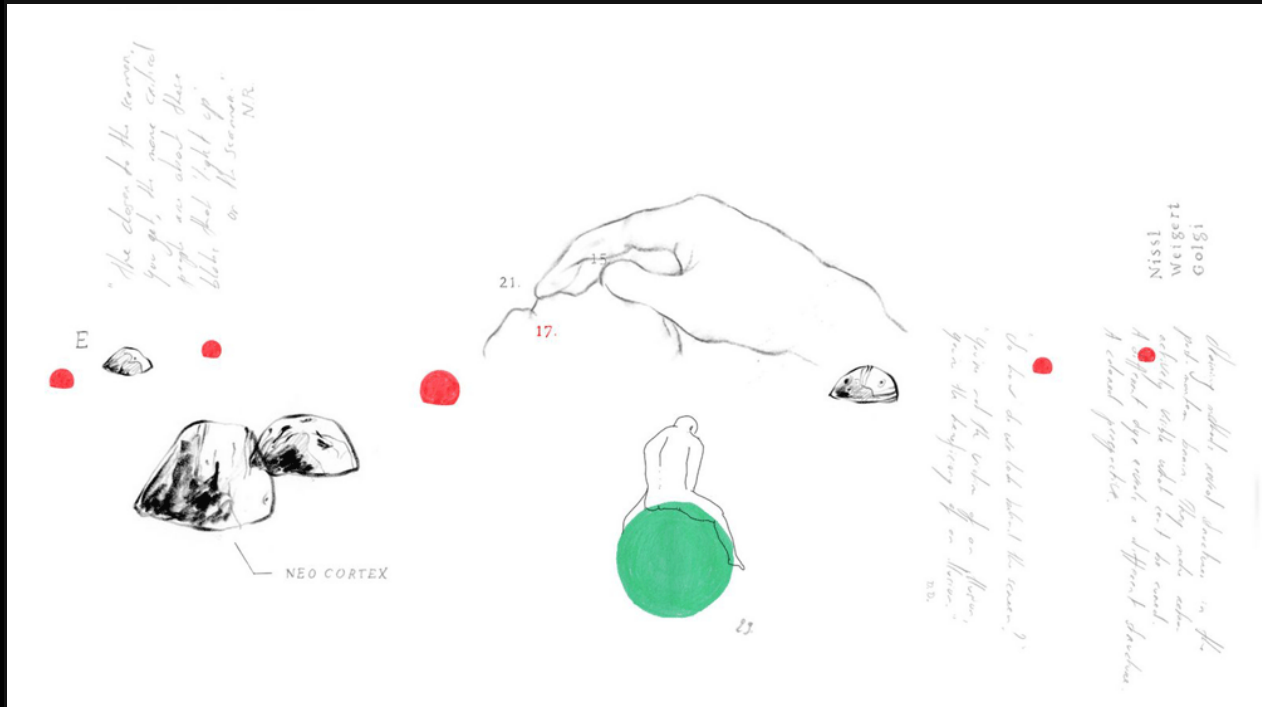
Пенчо Кунчев сподели и впечатленията си от „хорър“ селекцията: „Там като че ли дойдоха повече филми, но пак имаше доста автори, които бяха заявили филмите си като хорър, а пък нямаше нищо такова в тях. За мен един от фаворитите беше бразилският „Кактус“, направен с 3D, много впечатляващ. В тази секция също нямаше българско участие. Не е лесно да се направи хорър, както не е лесно да се направи и еротичен филм“.



СЕМЕЕН ПОРТРЕТ, РЕЖИСЬОР ЛЕА ВИДАКОВИЧ, ХЪРВАТИЯ

Както на всеки фестивал наградите очертават някакви тенденции, отразявайки вкуса и визията на журито. **Grand Prix** тази година получи хърватският филм „Семеен портрет“ на Леа Видакович — куклена анимация, хипнотизираща с изящната изработка на декорите, измайсторени с изключителна прецизност до най-малкия детайл и създаващи особена декагентска атмосфера. На моменти се питам дали не е снимано в реален интериор. Действието се развива по времето на упадъка на Австро-Унгарската империя и този упадък алегорично е

представен чрез нахлуването на голямо семейство роднини в една подредена с вкус красива аристократична къща. Те бягат от нещо, което остава неясно. Картини, статуетки, дантели, стъклени полилеи, разкошни прибори – всичкото това великолепиe е осъдено на изчезване. На финала покривът брутално се срутва и това бележи края на една романтична епоха. Асоциацията с Висконти и неговия „Семеен портрет в интериор“ се налага естествено...



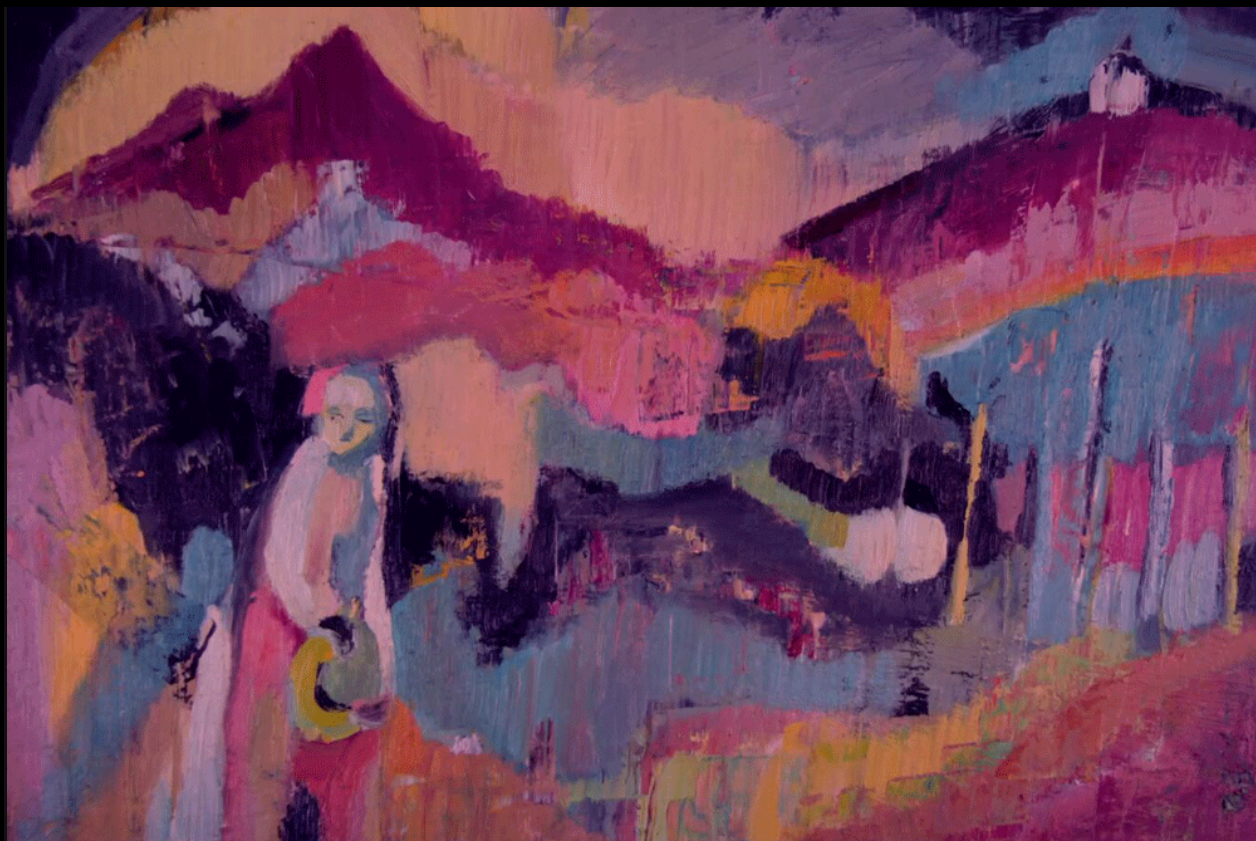
КРАСИВИ ФИГУРИ, РЕЖИСЬОР СОТКИН ВЕРСТЕГЕН, БЕЛГИЯ

В секцията Късометражни филми Специален диплом получи белгийският филм „Красиви фигури“ на Соткин Верстеген. Създаден със смесена техника, този изобретателен филм визуализира мисли, запечатани в личен бележник по време на престой в различни научни лаборатории. Изучавани са клетките и стареенето в свободен есеистичен стил.



НЕ Е ПРИКАЗКА, РЕЖИСЬОР МАЛГОЖАТА РИБАК, ПОЛША

В категорията **Детски филми** като най-добър филм беше отличен полският „Не е приказка“ на Малгожата Рибак, реализиран с техниката дигитална изрезка. Основният герой тук е проста улична лампа, около която се завихрят странни, но симпатични същества в една абсурдна история, разказана с оригиналност по законите на чисто детската логика.



ИЗТОЧНИЯТ ДЪЖД, РЕЖИСЬОР МИЛИ ЙЕНКЕН, ЕСТОНИЯ

В секцията **Студентски филми**, винаги много оспорвана, наградата беше присъдена на поетичния филм „**Източният дъжд**“ от Естония на реж. Мили Йенкен за умението му да създава плътна атмосфера и особено меланхолично настроение чрез живопис под камера, като постига звучене, подобно на хайку поезията или източните картини и гравюри. Като нагласа филмът тотално се отличава от абсурдисткия, наситен с черен хумор и гротеска тон на Естонската школа. Бяха присъдени и два насърчителни **Специални диплома** — за забавния френски филм „**Косматите**“ на Люси Гранек — животни и надуваеми играчки, вкарани в невероятна история, и екзистенциалния полски „**Полупразно**“ на Катаржина Орловска за писателка в криза, която посяга към чашата, борейки се с липсата на вяра в себе си.



КАКТУСЪТ, РЕЖИСЬОР РИКАРДО КУМП, БРАЗИЛИЯ

В новоучредената секция „Хорър филми“ като най-добър беше отличен „Кактусът“ на Рикардо Кумп от Бразилия. Филмът успява да внуши истински ужас с историята, бруталната жестокост на случките и натуралистичния си подход. Имаше нетърпими кадри, при които затваряш очи. Героят, страдащ от тежко заболяване на нервната система, беззащитен и парализиран, се озовава в някаква пустиня и става обект на нападение от диви животни, граблива птица, която му кълве окото, фантомно същество-канибал и ред други ужасии. Накрая, обезобразено и лишено от крайниците си, тялото му се вкоравява и се превръща в кактус. Могат да се потърсят и философско-екзистенциални измерения – неблагоприятията и трагедията, ако не те унищожат, могат да те направят жилав и устойчив на всичко. Но преди всичко, това е жанрово кино – със свои фенове и съответно майстори, които го правят. По концентрираност на внушението обаче късата форма не отстъпва по нищо на дългия игрален филм.



У, РЕЖИСЬОР МАТЕЯ КОВАЧ, ХЪРВАТИЯ

Какво да се каже за „Еротичните филми“, една необятна и деликатна материя. Те бяха представени в галерия „Графит“ с музикална програма при препълнена зала. За най-добър еротичен филм журито определи хърватския „У“, режисьор Матея Ковач. Техниката е проста – рисунка върху хартия, а темата е любовта между две жени, завършила с раздяла. Пояснение за заглавието – „У“ е графичният знак за интимния триъгълник на жената. Жива и артистична, рисунката в този филм се движеше опасно по ръба на порното. Имаше и задкадров глас, който обясняваше някак подчертано безстрастно използването на геометрични фигури и форми, свързани с тялото... Мисля си, че малко хумор би могъл да разведри внушението. Но като цяло тези филми не могат да бъдат преразказвани, защото целта им е през образите да предизвикат еротично внушение, като най-важното си остава майсторството и вкуса. Младежката публика обсъждаше най-много „Вулвина, кралицата на екстаза“ (Франция, реж. Клеманс Андре, Науел Бааму, Минг Чиех Чанг, Тео Гийо, Мери Янко) една приказка за връзката на Ерос и Танатос.



ДЕМОНИТЕ НА МОЯ ДЯДО, РЕЖИСЬОР НУНО БЕАТО, ПОРТУГАЛИЯ

Важен сегмент от фестивалната програма са и пълнометражните филми. Наградата в тази категория отиде при португалския „Демоните на моя дядо“ на режисьора Нуно Беато. Реализиран с 2D и стоп-моушън техника, филмът затвърди впечатлението за стабилното ниво и присъствие на португалската анимация в програмите на фестивалите по света. Филмът увлекателно разказва една история за деца и възрастни, в която се преплитат фантазия и реалност, родови спомени и синовна любов и оживяват чудати статуетки на глинени демони.



ГИГАНТСКО ПРИКЛЮЧЕНИЕ, РЕЖИСЬОР ЕДУАРД ШУЛД, ПЕРУ

Специален диплом получи „Гигантско приключение“ на режисьора Едуард Шулд – перуанска 3D анимация, базираща се на предколумбови митове и легенди, в която се мяркат прочутите линии от платото Наска, а две

храбри деца са решени да спасят земята от страховит демон. Умело са използвани елементи и цветове от перуанския фолклор.



ОБЕЗЛИЧАВАНЕ, РЕЖИСЬОР СПАРТАК ЙОРДАНОВ, БЪЛГАРИЯ

Фестивалът във Варна предлага моментна снимка на световната анимация. За нас обаче особен интерес винаги представлява секцията „Български филми“ — тази година с четиринайсет заглавия. Различни стилове, техники и жанрове, както и поколения, си дадоха среща на екрана, но радостното е, че голям брой автори присъстваха и бяха дошли да видят работите на колегите си и да „защитят“ (както казват в Кан за големите звезди) своя филм. Имаше гори и продуценти. Получи се добра, жива и плодотворна дискусия. Три заглавия бяха включени в късометражния конкурс, а две ни представяха в състезанието на студентските работи. И всички те стояха съвсем достойно в общата картина. Изненадата дойде от непознатия за общността художник Спартак Йорданов. Особняк, определено нестандартен човек и творец. Като визуален артист той е известен в артсредите с експериментални акции и перформанси. А сега мощно навлиза в анимацията — дебютният му филм „Обезличаване“ първо беше показан в Анеси, в програмата „Prospectives“, което е пробив за автора и за българската анимация. Смазващ с апокалиптичната си визия, филмът е гръмовен вик срещу

геперсонализацията на съвременния човек, показан като анонимна безлична маса, в кадри и ракурси, напомнящи фашистките хроники. С безкомпромисния си тон на заклеяване на масовите психози, той има конотации с традициите на българската анимация – от времето на „бунтарите“ от края на 70-те. Интересно е да се проследи развитието на темата от „Хипотеза“ и „Веселякът“ на Анри Кулев до днешното предупреждение-омерзение на Спартак Йорданов. Докато Анри излага предизвикателно за времето си една мрачна хипотеза за катаклизми и упадък, днес вече я виждаме като сбъднало се пророчество – Спартак ни показва резултата. Подобно е и с „Веселякът“ – там се виждаше как знамето се превръща в обикновен прът за бой и знаменосецът става озъбена част в беснееща тълпа. Спомняме си и финалът на култовия „Ку-ку“ на Вельо Казаков – жизнерадостният излекуван луд влезе в редицата на еднаквите хора, харесващи еднакви Мона Лузи – там поне имаше закачка и хумор. Помним и „Кошмарът“ на Николай Тодоров, както и „Джунгла под прозореца“ на доайена Иван Веселинов. „Обезличаване“ се нарежда в тази достойна редица на философски есета, като върви по собствен път. Освен че мощно въздейства, остава и със запомнящата се метафора на мъже, впрегнати в апокалиптичен общ впряг, като всеки безмилостно дърпа юздите на предния. Техниката също силно впечатлява – живопис под камера, като боите в сиво-черната тоналност са смесени и разреждани с отработено машинно масло. Филмът заслужено получи три награди – за Най-добър български филм, Наградата за дебют на името на Николай Тодоров и Наградата на СБФД.

Сред останалите филми чудесно впечатление направи „Следа“ на Аспарух Петров, интимен филм с минималистична рисунка (най-прост химикал), навлизащ с деликатност във вътрешния свят на млад писател, който научава, че ще става баща. Разказът пленява с изповедния си тон, простотата и искреността си – неща, трудно постижими в анимацията и подвластни единствено на зрелия талант. В общата мозайка се открие и „Гнездо“ на опитния Настимир Цачев, продължаващ успешно традициите на притчовата българска анимация. Съчетаващ успешно забавление и морално послание, той е по сценарий на Слав Бакалов и Вяра Донева, които загубихме преди време. Но филмът доказва, че талантът надмогва смъртта и творците продължават да живеят. Една поучителна

история за охлюв, роден по погрешка в гнездо на птици, мечтаещ отчаяно да се понесе в облаците и успяващ по свой начин... От поколението на отдавна утвърдените творци с име, приятна изненада беше детската миниатюра на Владо Шомов „По вода“, който заяви, че вече е достатъчно стар, за да прави филми за възрастни и предпочита да рисува за деца. Димитър Димитров – Анимитер, друг утвърден майстор, показва новия си филм, който изненада с търсенето на съвършено нов за автора си стил. Създаден в съавторство с Милко Лазаров, неговият филм „Артистът“ е радикално новаторски за българската анимация като начин на поднасяне на историята – в него няма движение, а абсолютна статика на кадрите, камерата се движи хоризонтално и на финала за кратко вертикално. Поразява умението на Митко Димитров да рисува светлината в едно решено в топло оранжево изображение със силни контрасти. Историята е свободно вдъхновена от произведение на Кафка и разказва за възхода и падението на феноменален гимнастик, който изгубва връзка с реалността, воден от преклонението си пред успеха.



ЛОДКА В ДЪЖДА, РЕЖИСЬОР ЙОАНА АТАНАСОВА, БЪЛГАРИЯ

Присъствието на младите също беше впечатляващо – тук трябва да отбележим втория филм на талантивата Йоана Атанасова „Лодка в дъжда“, история за любов и раздяла, наситена с драматизъм, перфектно

нарисувана в строг черно-бял графичен стил и решена с тотална анимация, съответстваща с бурната си динамиката на емоционалното състояние на героите. Филмът заслужено получи **Наградата на Съюза на българските художници**. Запомняща се беше и прелестната миниатюра на Павел Кулев „Старо езерце“, съставена от четири мини епизода по популярни хайку стихове, отговарящи на четирите сезона. Изящество на рисунъка, проникновение, артистичен минимализъм, сигурен вкус – ако не знаеш, можеш да си помислиш, че е дело на опитен японски или китайски майстор-график.



ПРИЯТЕЛСКИ ОГЪН, РЕЖИСЬОР ТОМ КОРИТО БЛУМЕН, ИЗРАЕЛ

Наградата за млад творец на ХРПЕН („вълшебна писалка“, с която млади режисьори под 30 години могат да рисуват върху таблет) отиде при авторът на „Приятелски огън“ Том Корито Блумен от Израел, решен в естетиката на уличните графити. Едро щрихирани, но изразителни фигури, героите са израелски войник и палестинско момче, които играят приятелски мач. Увлечени в играта, те не са повече врагове в една абсурдна война, а футболисти, които демонстрират майсторство и се надиграват по законите на спорта. Рисуван квадрат по квадрат върху стената, с артистизъм, лекота и въображение, филмът безспорно е свежа находка.

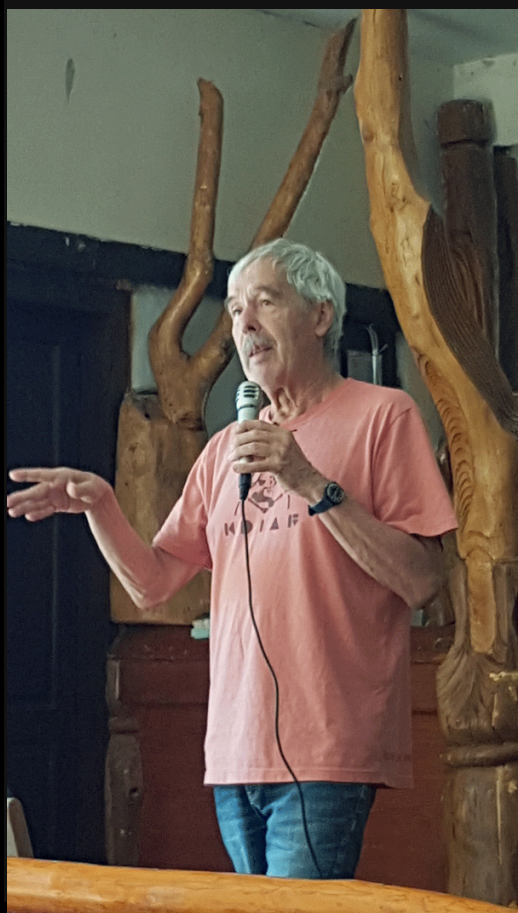
Но един фестивал не е само съспенс от конкурса и емоции при наградите. Картината е много по-мощна и обхваща успехите на миналото, майсторите-първопроходци, техните наследници в настоящето, отваря прозорци към непознати кинематографии, награжда видяното. Споменахме панорамите и мастъркласовете на членовете на журито – запознаване с цели авторски вселени. Теоретичният дискурс по създавала се вече добра традиция беше застъпен от Жорж Сифианос, дългогодишен преподавател по анимация в ENSAD – Париж и много университети в Европа и Азия. Тази година той изнесе любопитна лекция на тема „Анимационното кино и постмодерността“, богато илюстрирана с откъси от знакови филми. Специална програма „75 години НАТФИЗ“ и „50 години факултет по „Екранни изкуства“ отдаде почит на възпитаниците на НАТФИЗ. За сведение, анимационната програма в НАТФИЗ (преди ВИТИЗ) е създадена през 1980 г. от „патриарха на българската анимация“ Тодор Динов. Имената, с които се гордее Катедрата по анимация, са добре познати по света и у нас – Вельо Казаков, Владо Шомов, Златин Радев, Калина Вутова, са само някои от известните имена. Панорамата „100 години португалска анимация“, курирана от големия приятел на България Фернандо Галрито, режисьор и художествен директор на фестивала „Монстра“ в Лисабон, запозна публиката с една силна школа, която в момента стои изключително добре на световните екрани. Видяхме първата португалска анимация „Кошмарът на Антонио“ от 1923 г., както и номинирания за Оскар 2023 г. „Търговци на лег“ на Жоао Гонсалес, впечатляващ с майсторството, ритъма, историята и оригиналното поднасяне на темата за климатичните промени. Той беше в конкурса, но за съжаление не беше отличен от журито във Варна. Почетена беше паметта на наскоро напусналия ни Явор Калъчев (1959 – 2023), както и 100-годишнината на един от пионерите, Пенчо Богданов. Но най-емоционалният момент беше отбелязването на 50-годишния юбилей на четирима доскоро млади автори, днес в разцвета на силите си. Това са Ася Кованова, Андрей Кулев, Борис Десподов и Иван Богданов – много различни, обединени от таланта и безкомпромисния си възглед за изкуството. Изпихме чаша шампанско, преди да видим филми от програмата „По средата на пътя“. Искрено им пожелахме да продължават да преминават линията, да предизвикват бащите и да не се боят от любовта с превалявания.

* * *

РАЙМУНД КРУМЕ И БЕКЕТ ПРИ СТУДЕНТИТЕ ВЪВ ВАРВАРА

НЕВЕЛИНА ПОПОВА

Сред многото събития и фестивални гости се откроява и името на Раймунд Круме. Той бе член на международното жури на XIX Световен фестивал на анимационния филм във Варна. Студентите от програма „Анимационно кино“ на Нов български университет имаха шанса да бъдат и негови непосредствени ученици по време на традиционната анимационна работилница, която се провежда за четиринайсети поредни години във Варвара.



Раймунд Круме е независим немски режисьор, един от най-ярките автори в съвременната анимация. Емблематичните му филми „Танцьори на въже“ (1986), „Зрители“ (1889), „Кръстопът“ (1991), „Проход“ (1994) и „Съобщението“ (2000) вече десетилетия са определящи за анимационната експресивност и авангардните му авторски търсения. Те са разпознаваеми с виртуозната си графика, рисувана с туш и четка върху хартия, със зашеметяващата игра с пространството, със знаковите минималистични типажи, с абсурдните сюжети – метафори на човешкия път и съдбата.

Във Варна, по време на майсторския си клас „Движение и пространство в анимацията“ Раймунд Круме показва свои филми и реклами, но истинската работилница се случи във Варвара. Там студентите имаха възможност да се запознаят отблизо и в дълбочина с неговата поетика, и с идеите му за анимационното изкуство.



Броят на записалите се студенти беше стряскащ – около 60! През изминалите години това не се е случвало. Обичайно участниците са между 20 и 30 човека. Как се работи с толкова много студенти? При това задачата не беше лесна. Круме изпрати предварително една кратка едноактна пиеса на Самюел Бекет, написана през 1956 г. Абсурдистка пиеса без думи, за един актьор. Така студентите знаеха върху какво ще

работят. Дали защото енигматичният текст на Бекет им стана интересен, или защото името и предварителните бегли срещи с работите на Раймунд Круме ги мотивираха, но факт е, че те не се отказаха. Раймунд Круме също прие сложната ситуация с характерното за него ведро спокойствие. Разделихме участниците в осем групи и работата започна. Беше една от най-плодотворните ни работилници. Самюел Бекет оживя в пространствата на Варвара, сред незаличените още следи от опустошителното водно бедствие. Класическият абсурдистки сюжет на пиесата, в който един човек напразно се опитва да намери вода и сянка сред пустинята, провокира въображението на студентите и се оказа богатен за различни анимационни интерпретации. Идеята беше да проникнат в същината на този тип драматургия, в невъзможността на персонажа да излезе от Бекетовския затворен кръг и да промени ситуацията си. Точните сценични указания на големия ирландски драматург и различните предмети, които сякаш съдбата с присъщия си произвол изпраща и отнема от героя, се оказаха добра основа за изграждането на нови фрагментарни сюжети, с интересен типажен свят и живо реагиращо анимационно пространство.

Раймунд Круме успя с лекота да създаде нужната на студентите атмосфера. Харизматичното му деликатно присъствие ги освобождаваше от всякакви притеснения и страхове. Той се появяваше винаги разбиращо усмихнат и носещ спокойната увереност, че могат да се справят с нелеката задача. Без да си поставят невъзможни цели, колкото успеят. Важен бе пътят, търсенето и откритията, а не поставянето на финалната точка. Лекциите, прожекциите и постоянното обсъждане на работата на всяка група пред всички намериха своя вътрешен баланс. Ведрината беше неизменна част от общуването с Круме, макар драматургията на Бекет да провокира по-скоро мрачни размисли за човешката участ. Захвърленият малък човек в абсурдния враждебен свят напразно търси изход и промяна... Той така и не намира глътката вода, както и Годо никога не идва...

Едва ли студентите биха работили с такъв интерес по Бекетовия сюжет, ако Раймунд Круме не им бе показал своите филми. Те имаха шанса да вникнат в света на Бекет през филмите на Раймунд Круме. Колкото и различни да са героите и ситуациите в тези филми, във всички тях

подтекстово е заложен универсалният сюжет на затворения кръг и невъзможността за промяна. И винаги някакво лутане, търсене, загубване, после пак очакване, постоянни въпроси, неразбиране, повторения... Всичко това е тъй близко и актуално за днешния човек. За мен Раймунд Круме е анимационният събрат на Бекет, защото е успял да улови и пренесе в анимационното си пространство духа на големия ирландски драматург. Тези филми са великолепни примери за най-свободния и най-труден тип екранизация – не на конкретна творба и фабула, а на духа и философските идеи на един автор.

Лекциите на Раймунд Круме бяха не само живи и интересни, но и ключови за разбирането на неговите възгледи за пътеките на анимацията. Раймунд Круме е педагог по призвание, работата му с младите е сериозна част от творческия му път. Роден в Берлин, той е работил и все още работи в Германия – в университетите в Брауншвайг и Хале, в Академията за изкуства в Кьолн, където е водач професор. Преподавал е няколко години в Института за изкуства в Лос Анджелис, Калифорния, бил е гост-преподавател в Бразилия, Корея и Тайван. В педагогическата му биография са и многобройните му работилници в различни места по света, сред които са Краков, Лисабон, Сеул и Валенсия, където Раймунд Круме живее вече няколко години.

Първата му лекция във Варвара беше посветена на взаимодействието между анимационното пространство и движението, определящо и типажа, и филмовия разказ. Той разкри пред студентите идеите си за влиянието на театъра, танца и архитектурата върху композиционните решения в анимационното пространство и съответно върху персонажния свят. За него театърът и танцът са много по-близки на анимацията, отколкото игралното кино. Разбирането за сценична условност и принципите на Брехтовото отчуждение е изключително важно за младите художници при изграждането на анимационното пространство. Няколкото примера от японския театър кабуки, кукленият бурнаки, театърът на Брехт и съвременният танцов театър бяха нагледно доказателство за тази близост и директна препратка към анимационната условност. Заниманията продължиха с възможностите на звука в анимацията. Особено при минималистичните филми като неговите звуковото решение е изключително важно за придвижването на

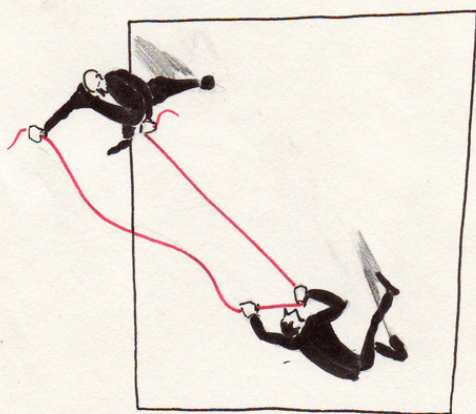
сюжета. Звукът там означава пространство, персонажно присъствие или отсъствие, сюжетно ядро. Сред примерите за възможностите на звука в анимационния разказ бяха филмът му „Посланието“, два негови рекламни клипа, както и „Убийството на яйцето“ на Пол Дрисен. Хореографията в анимацията беше темата на третата лекция на Раймунд Круме. Изразните средства и експресивността на танца в едно условно пространство – сценично или анимационно, е любима тема на Раймунд Круме; тя обединява в неразривно цяло всички компоненти на неговата поетика. „Моята мечта е да съчетае силата на танца с рисуване на хартия с туш и четка анимация“, споделя той. Работата с хореографи за него е винаги вдъхновяваща. По време на преподаването си през последните години в Тайван той е намерил талантиливи съмишленици-хореографи и се надява от това сътрудничество да се родят интересни проекти – филми, и представления.



Едва ли е случайно, че темата за танца като централна тема в творчеството на Раймунд Круме се разгръща в пълнота от самото начало на пътя му – още във филма „Танцьори на въже“. Дотогава е правил предимно детски филми. В „Танцьори на въже“ той разкрива мащаба на таланта си и отваря вратата към световните фестивали. За него това е много личен филм – за отношенията с баща му, който е бил собственик на магазин в Берлин и вероятно перспективите на сина му като художник не са били най-желани за него. Раймунд Круме превръща личната история в

универсална метафора на вечното противоборство между поколенията. „Исках всичко да звучи по-общо и съвсем минималистично, извън конкретните социални и исторически параметри, в едно вечно психологическо пространство.“ В това неспокойно квадратно пространство двата персонажа – една млада и една по-стара фигура теглят в различни посоки едно и също въже. Всяко тяхно движение ги запраща в различни посоки, те ту се катерят, ту падат, ту се смаяват, ту се раздуват, а квадратът се деформира, превърта се, запраща ги в неочаквани посоки, но не ги пуска, държи ги здраво свързани с въжето. Странен е този танц на двете фигури, който в един момент се превръща в метафора на човешките отношения. Раздърпаният квадрат, от своя страна, се прочита като метафора на самия живот, на споделеното жизнено пространство. То може да се изкривява по всякакъв начин, но никога не се изчерпва и връзката между двамата на въжето остава неразрушима.

Всъщност силата и философската дълбочина на филмите на Раймунд Круме е свързана с умението му да гради визуални метафори. Всички ситуации, движения и пространствени парадокси водят към изграждането на една обобщаваща житейска метафора. Така е и в „Кръстопът“, и в „Зрители“, и в „Преходът“, и в „Посланието“. Какъвто и да е минималистичният, центриран около една ситуация сюжет, той обичайно следва принципите на музикалната граматургия. Асоциативно, обигравайки повтарящи се лейтмотиви, той успява да постигне търсените внушения, превръщайки цялото анимационно пространство в поредната метафора на спрелия живот, на вечния кръстопът и липсата на вярна посока и изход, на загубата на човешкото в тълпата и на невъзможността да се общува... По своята същност това са все Бекетови идеи, които художникът е воплътил в изчистени и парадоксални анимационни сюжети.



Други постоянни теми на Раймунд Круме в общуването със студентите бяха актьорското присъствие на типажа и изборът на материал и техника. Ето някои от неговите напътствия: „Трябва да откриете своя материал, своята техника, с която най-добре да изразите замисъла си. Оставете се на интуицията си, изцяло се доверете и на материала, и на техниката си. Не се страхувайте от работа и предизвикателства. Работата ражда работа. И това е прекрасно. Играта с пространството и типажите трябва да ви носи радост. В актьорството на типажа, в откриването на характерната му пластика е живецът на филма. Търсете най-изразителното движение на персонажите, постоянната им жива реакция. Колкото и стилизирани да са героите на филма ви, те винаги трябва да реагират, сякаш са на опънато въже спрямо пространството.

Постоянното движение, композицията, специфичното манипулиране с архитектурните парадокси влияят силно върху психологическата ситуация на протагониста и съответно на нашето възприятие. Една фигура, един персонаж може да приема различни форми в различните пространства – от реалистични до всякакви варианти на преувеличение и отчуждение. Именно преувеличението и отчуждението са типични за най-интересните според мен анимационни филми. Те отразяват същността на живота много по-добре, отколкото реалистичното натурно третиране на средата и персонажа. Днес обаче с новите технологии много от аниматорите поемат към натуроподобното. Но анимационните светове са неизчерпаеми. Няма покой в анимацията – тя е един несвършващ танц на духа...”.

Анимационната работилница на Нов български университет във Варвара винаги е незабравимо преживяване. Петте наситени с работа и емоции дни завършиха с финална прожекция на направеното – с десет фрагмента, анимационни интерпретации на кратката пиеса на Бекет. Всяка група представи своя незавършен филм. Повечето от работите бяха все още на ниво аниматик. Предстои да ги завършат и различните кратки анимации финално да се обединят. И както каза на студентите в последната вечер Анри Кулев – любимият професор, без чиито дългогодишни усилия тези работилници нямаше да се осъществят: „истинският резултат за всеки от вас е в обогатяващото общуване с Раймунд Круме, в докосването до света на големия майстор и в смелостта да скочиш в текста на Бекет, да откриеш за него твоите решения...”.





ГЕОРГИ ДЮЛГЕРОВ НА 80. НОРМАЛЕН ЧОВЕК, БУРГАЗЛИЯ

ПАНАЙОТ ДЕНЕВ

За да се сприятелиш с режисьор, не е задължително, нито пък достатъчно, преди това да му се възхищаваш и кланяш пред таланта и уменията му. За възторга от филм не е нужно да му се обясняваш гласно и гръмко. Тези неща нормалните хора не си споделят с много излишни приказки. А е възможно предварително да си усетил, че той всъщност е нормален човек. Когато се срещнах за първи път и се запознахме делово с Георги Дюлгеров, почувствах възможност за спокоен контакт, но няхах идея, че много години по-късно ще имам радостта и привилегията да го нарека приятел.

Случи се, защото, аз като редови репортер и редактор в „Информация за чужбина“ на Българската телеграфна агенция, получавах понякога поръчки от редакцията на списание „Български филми“, излизащо на четири чужди езика. Там всички припадаха по гениалността на Дюлгеров, по „Авантаж“, „Изпит“ и „Мъра според мъра“. Припадах и аз, но (не пред всеки) си признавах, че не чувам и не разбирам диалози и монолози в „Мърата“. Особено след като гледах трите серии, пуснати на ужасяващите машини в кино „Левски“.



ГЕОРГИ ДЮЛГЕРОВ ПО ВРЕМЕ НА СНИМКИТЕ НА ФИЛМА ЗА НЕШКА РОБЕВА И НЕЙНИТЕ МОМИЧЕТА, 1985

След оскърбителния провал на любимия му, мечтан, проект за Съединението, не щеш ли, Дюлгеров се захвана с художествена гимнастика, с Нешка Робева и с вече покриващите се със злато момичета — документалния филм „За Нешка Робева и нейните момичета“ (1985). За елитния интелектуален екип на списанието: професионалните киноведи Светла Иванова и Павлина Желева и знаещите всичко Иван Стоянович и Раймонд Вагенщайн, потъването в спорта на обожавания режисьор беше непонятно и безсмислено губене на време. На мен ми се пишеше за кино, а те охотно ми възлагаха задачи, с каквито не им се занимаваше. А бяха задължени да публикуват поне по три материала за всеки произведен наш филм — предварителен, рецензия след премиерата и отзиви — трябваха им материали. И ме пратиха в киноцентъра да видя какво прави Дюлгеров. Той вече го правеше на мовиолата с Николина Момчилова и Христина Милева и в присъствието на самата Нешка Робева. Прекарах при тях няколко часа в гледане, слушане и откъслечни въпроси и отговори и описах онова, което почувствах и разбрах.

По онова време (1985 г.) не можеше, не беше позволено, ей така, ясно и с точни думи да обясниш какво си разбрал. Но изглежда съм успял да го подсказва достатъчно, защото в „Български филми“, все хора отдалечени дори като зрители от всякакъв спорт, колкото от Марс, бяха изненадани

и дори респектирани. А аз, редови спортен фен и тогава страстен (и политизиран) зрител на художествена гимнастика по телевизията, бях разбрал, че Георги Дюлгеров и Радослав Спасов документират естетски не само изящни красавици, които виртуозно подмятат бухалки, топки и обръчи, сгъват и размотават ленти. Те създаваха документ за случващото се в главите и сърцата на няколко милиона българи, за възторжената емоционална лавина на 80-те. Защото най-послушният сателит НРБ побеждаваше великия и непобедим Съветски съюз.

Сега си мисля, как пък тогава поне един русофил като днешните не нападна, не заплаши и треньорката, и гимнастичките, и кинематографистите...



ЕКИПЪТ НА ФИЛМА ПО ВРЕМЕ НА СЪСТЕЗАНИЕ – ЗА НЕШКА РОБЕВА И НЕЙНИТЕ МОМИЧЕТА, 1985

Същността на заниманията на Дюлгеров с художествената гимнастика е това, в което той постоянно дълбае във всичките си филми – какво се случва с времето и с хората в него. Както сам казва „темата за човека срещу системата“. По друг начин, но същото е и със „Спомени за „Океански риболов“ (1985) – четирите епизода автентична история, които Георги не искаше да включи в книгата си и във публикуваната там „избрана филмография“. Спорехме и когато той ми предложи да бъда

редактор на втората част на книгата „Биография на моите филми“, се съгласих при условие, че тези неща, както и седемсериийният телевизионен „Мъра според мъра“ са неотделими от живота и киното му. Казвахме си „Здрасти“ когато рядко се виждахме, а в една пъстра и шумна компания, поканени след години от обща приятелка, за първи път се разговорихме с него и после тръгнаха нашите дълги и напоителни мохабети. Така стана ясно, че с „На малкия остров“ и той (на 15 г.), и аз (на 13 г.) за първи път сме усетили и разбрали какъв би могъл да е **Филмът** дори (и точно защото) и когато „...в него не се чувства, че затворниците са комунисти“ (Постановление на ЦК на БКП 5 юли 1958 г.).



ПАНАЙОТ ДЕНЕВ И ГЕОРГИ ДЮЛГЕРОВ НА ПРЕМИЕРАТА НА КНИГАТА БИОГРАФИЯ НА МОИТЕ ФИЛМИ. ВТОРА ЧАСТ В БУРГАС, 2022

Минахме през Вайда, първите заглавия на Форман, Трюфо и още мнозина, за да стигнем до непреодолимата ни обща слабост Кшищоф Кешловски. Режисьорът Дюлгеров изненадан разбра, че с „някакъв журналист“ понякога може смислено да се говори и спори дори в „святата“ територия на киното, а аз видях, че Гошо притежава не само изключителни умения на наблюдател, психолог и разказвач, но е и съвсем нормален порядъчен човек, бургазлия, който познава и разбира и музиката, а в младостта си лично и романтично е свързан с легендата Бургаски театър (която

винаги толкова ме е интересувала)... И да не пропусна друга наша връзка – през сезона сме редовно заети в събота, защото тогава са мачовете във Висшата лига. Делим си футболно град Манчестър по тази причина.

От позицията на близък, но все пак наблюдател, по някой път ми е по-интересно да го разпитвам и слушам за неосъществени проекти, отколкото за безспорните успехи. Нямаме противоречия за великолепието на Захарий Стоянов. Нито за далечната и близката история. Начинът му да разказва за „Черната лястовица“, ме завладява повече от самия филм (който гледах с десет години закъснение). Не говорим за заглавия, които не намирам за успешни. Дори да се обижда, той не го показва, но пък и аз не умея да го заблуждавам. Честно споделеното познание нали е по-важно?!

Честит Рожден ден, Гошо! Броят на годините расте, подсказва и напомня какво ли не, но важното е да си здрав. На добър час на новия филм!



ГЕОРГИ ДЮЛГЕРОВ И ИВАН НИКОЛОВ НА ПРЕМИЕРАТА НА ФИЛМА ЗАПИСКИ ПО ЕДНО ПРЕДАТЕЛСТВО, 2023

ГЕОРГИ ДЮЛГЕРОВ БИОГРАФИЯ НА МОИТЕ ФИЛМИ. ВТОРА ЧАСТ

Издателство на Нов български университет, 2022.



ЛЮБОВ ЛЮБЧЕВА ВЪВ ФИЛМА ЧЕРНАТА ЛЯСТОВИЦА (1996, РЕЖИСЬОР ГЕОРГИ ДЮЛГЕРОВ)

За „Черната лястовица“, 1996 г.

„... Нямам съм и едва ли ще имам такава ентусиазирана масовка, петимна да се снима.

Работим в непоносима жегата. През август слънцето е високо на небето, лъчите му падат отвесно, осветлението върху лицата е невъзможно за портретуване — очите се губят в дълбоки сенки. Да не говорим, че „всичко изгаря“ — ярката светлина обезличава нюансите в пейзажа.

Славчо наложи жесток режим за снимки пет сутрин от изгрев слънце, някъде откъм шест часа — най-късно до девет. След това правехме голяма пауза и в пет следобед се подготвихме за следващия цикъл от снимки. Той траеше от шест до залез слънце — осем, осем и половина.

Снимачният екип е полугол, крие се по сенките. Калайджиите са в техните плътни костюми. Уж са се потушили, но дебнат. Размърдаме ли се да сложим камерата на гледната точка, те тутакси скачат и се строят без команда пред нея. Горещината е съсипваща. Казваме им, че има още час до началото. Не мърдат от позициите си. „Всякой гледа само да бъде напред!“ Всички искаха да са първоплатови, никой не щеше да е на

втора линия. Наложих се да хитруваме. Слагахме втора камера зад гърбовете им. Аз търчах ту при едната, ту при другата камера и уж се договарях с операторите зад всяка една кой какво да снима. Тогава епизодиците ни се разреждаха. Едните се ориентираха към първата камера, а другите се групираха около втората... Е, губехме малко време да правим лъжливи маневри, но пак постигнахме дълбочина на втория план."

„... Понеже разискваме темата за различния, дължен съм да кажа още нещо.

Покрай френския си зет, неговите роднини и приятели аз опознах и обикнах искрено французите и Франция. Когато човек преодолее повърхностните си, да ги наречем туристически, впечатления, когато реално пообщува с хората от една страна, рухват всякакви предубеждения. Стигаш до простата истина, че „всяко стаго си има мърша“. Но тя не е определяща за нацията. Противно на общоприетото мнение, французите са много топли хора. Обичат си родата, тачат се, събират се. А семействата им са големи. Във Франция е нормално да имаш най-малко две деца, трите не са изключение, а често срещан случай. Като се събере родата на моя зет, се стига до солидно двуцифрено число. А като прибавиш и приятелите от детинство... На големи и сърдечни сбирки съм присъствал! Ни следа от имперско високомерие, от пренебрежение към инородеца."



ИВАН БЪРНЕВ И АНЕЛИЯ ЯНЕВА ВЪВ ФИЛМА ЛЕЙДИ ЗИ (2005, РЕЖИСЬОР ГЕОРГИ ДЮЛГЕРОВ)

За „Лейди Зи“, 2005 г.

„Руси Чанев прие да се появи в един епизод: Големец (ВИП персона) идва на рождения ден на един от инструкторите в стрелбището, заглежда се в Златина, дори я сваля, но се погнусява от липсата на домашно възпитание и се чупи.

Имахме си, разбира се, препирни преди снимките, уточнихме реплики и взаимоотношения, приех неговите изменения на фабулната линия. Иначе с него не може да се работи – това го знаех. Не знаех, обаче, как ще си създаде подходящата среда. Е, видях го:

Според фабулата той пристига съпроводен от бодигард, който носи подаръци за рожденика. Връчва букет и сабя. Присъстващите пеят отначало *Happy birthday*, а сетне някой роголюбец захваща *Многая лета*. За тази роля бях поканил мой приятел – съседа ни Борис Бонев. Той имаше дълбок бас, бе пълн дълги години в Ансамбъла на армията. Борето можеше да пее *Многая лета*, ала събраната масовка не знаеше мелодията. Късно го разбрахме и се наложи по време на снимки да я разучаваме. Аз понечих да дирижирам спявката, но усетих как нечия ръка властно ме измества. Беше Руси. Той застана като диригент и проведе репетицията. Някой от студентите ме укори:

– Професоре, защо му разрешавате да ви елиминира?

– Налага се – рекох миролюбиво.

Нямаше време да им разяснявам, че Големецът, Важното лице, иска наистина да стане важен за присъстващите. Е, има ли по-важен от режисьора на снимачната площадка? В случая такъв стана Руси Чанев.“



ИВАН БЪРНЕВ И АНДЖЕЛА РОДЕЛ ВЪВ ФИЛМА КОЗЕЛЪТ (2009, РЕЖИСЬОР ГЕОРГИ ДЮЛГЕРОВ)

За „Козелът“, 2009 г.

„... Преди да почнем снимките, бях търсил за съвет Джеки Стоев. Той имаше опит с животните – цял един филм с главни герои куче и котка. Джеки ми каза:

– Рецепта няма! Търсете чалъм да подлъжете животното!

... Голяма мъка бяха сцените в пещерата. Козлите се плашеха от тъмната дупка и никаква примамка не можеше да ги подлъже да пристъпят под земята. Освен една! Разгонена коза!

За наш късмет преди епизода в пещерата бяхме разгонили една коза за „любовната“ сцена на козела. Чужденката Ема с неприкрито любопитство гледа как козелът дълго ухажва партньорката си, преди да ѝ се качи.

Чакахме материалът да бъде проявен и не бяхме върнали разгонената коза на стопанина ѝ. Когато Чарли почна да се съпротивлява на усилията ни да го вкараме в пещерата, се сетихме за партньорката му. Завлякохме я навътре в тесните скалисти подземни коридори. Чарли я погуши, освирепя от желание и се втурна в пещерните коридори да я дири. Камерата го чакаше на пусия...

От тази история излиза, че козелът е тъпоглав звяр. Нищо подобно! Той си губи главата, само когато го влече нагонът. Във всички други случаи той проявява някаква нечовешка интуиция.

Ето ви пример: Ангела трябваше да язди Бозо (той беше по-сговорчивият) надолу по един стръмен склон. Както ми призна тя по-късно, докато сме снимали първия дубъл, тя си била мислела: „Само да не ме завлече към дерето с бодливите храсти!“ При втория дубъл Бозо бе разчел, приел, усетил, подушил тези нейни мисли и точно това направи — затича се към дерето и я хвърли в бодливите храсти!“



РУСИ ЧАНЕВ И СТЕФКА ЯНОРОВА ПО ВРЕМЕ НА РЕПЕТИЦИИ – БУФЕРНА ЗОНА (2015, РЕЖИСЬОР ГЕОРГИ ДЮЛГЕРОВ)

За „Буферна зона“, 2015 г.

Като презглеждам филмите, в които съм снимал Ивайло Христов, него все го убиват. В „Мера според мера“ два пъти умря — веднъж като Гьорче, а втори път като Димитрис. За смъртта на Лилянин в „Черната лястовица“ писах подробно. Вярно, в „АкаТаМус“ нямаше физическа смърт, но духовната разруха на Ен Ен ѝ бе равносилна. И в „Буферна зона“ не пожелалихме Дамян.

Ала погребението не е на героя му...

Снимахме финалния епизод, в който пред вътрешния взор на Тодор Черкезов за прошка се появяват всичките близки и приятели, които са вече отвъд „буферната зона“. Действието бе разположено в един коридор на читалището в село Бухово. Подът на този коридор застлахме с балони, а през тях крачеше Ирина, жената на Черкезов. Тя се отдалечава към

групичката на онези, които я чакаха в отвъдното. Сред тях бе и героят на Ивайло...

Сроковете ни подпираха. Налагаше се в една снимачна нощ да заснемем и този епизод, и друга сложна сцена с деца, които си играеха с балоните в същия тази коридор... Децата не могат да се режисират. Тях трябва да ги подлъжеш, да се заиграят и да ги наблюдаваш със скрита камера. Това гълта време. И нерви.

Голяма част от нощта мина, докато се оправим с тях. Неуде след полунощ, Ивайло ме приближи в една от паузите:

— Жоро, ако може да заснемем моя епизод...

— Да, Ивайло, сега, сега — отвърнах аз почти машинално.

— Не искам да те притеснявам, но в началото на снимките ми се обадиха, че мама е починала...

Аз тутакси се разбързах, построихме мизансцена с актьорите, Стефка помахна на мъжа си и се запъти към тях... „Камера! Работи! Снимаме! Начало!... Снето!“



БУФЕРНА ЗОНА (2015, РЕЖИСЬОР ГЕОРГИ ДЮЛГЕРОВ)

„... Да снимам Стефка Янорова ми предложи Руси Чанев. Каза, че искал жена му да я играе актриса, която той наистина харесвал. Послушах го. Имам горчив опит от един телевизионен филм какво се случва, когато между двама актьори, които уж трябва да се обичат, няма — както казваме — „химия“, няма привличане. Нищо не се случва, или другояче назовано — случва се фалш. Чел съм доста интервюта, в които актриса разказва, че не можела да понася физически любовния си партньор във филма. На екрана това си личи. Винаги си личи... Заради това не противоречих, когато Руси си поиска Стефка Янорова. Трябваше да я опознавам по време на работа. Обикновено, когато си избирам актриса за главна роля, се нуждая от дълго време — да я гледам на театрална сцена, пък после да се срещаме, да си говорим за едно-друго... Нямах тази възможност при Стефка, но — слава Богу! — навреме осъзнах, че тя е от онези актриси, които имат нужда от партньор насреща си. Всеки добър актьор знае аксиомата — играеш чрез партньора си, него наблюдаваш, а не себе си. Може да се каже и другояче — виждаш се чрез него. Бързо се отказах да мъча Стефка с къси кадри и въображаем партньор, а реших нейните сцени в дълги план-епизоди, в които тя прекрасно взаимодейства било с Руси, било с Ивайло Христов, било с Розалия. Стефка има рядкото съчетание на хубост и дарба. Тя не само е добра актриса, тя има благ характер, а това не е без значение при напрежната работа.“

Откъсите от книгата подбра нейният редактор Панайот Денев.





ВЕНЕЦИЯ 2023

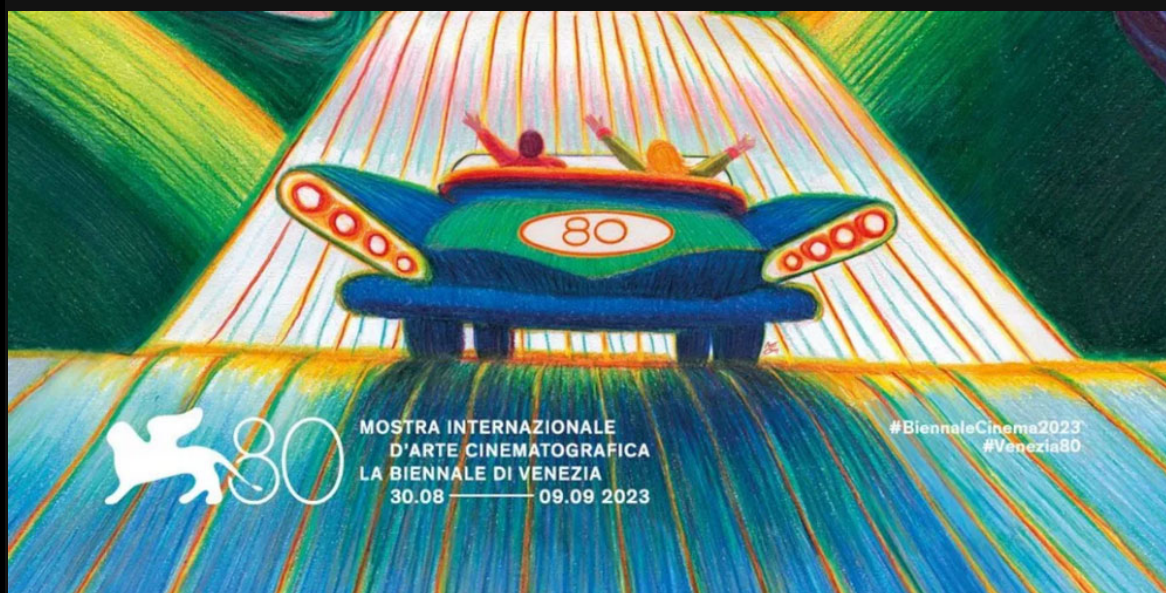
САВИНА ПЕТКОВА

Още преди началото си, тазгодишният кинофестивал във Венеция трябваше да се справя със засечки. Осемдесетгодишният юбилей на филмовото Биенале обещавахе блясък, прожектори и празненства: три ключови думи, важни, всъщност, за всяка година във фестивалната традиция, особено в мандата на артистичния директор Алберто Барбера с неговия стремеж да циментира моста „Венеция – Оскари“. И слуховете за извънредно количество холивудски звезди на Лигото през септември не закъсняха...



ВЕНЕЦИЯ 2023

Филмът, който трябваше да открие фестивала, „Challengers“ на Лука Гуаданино, е тенисистки любовен триъгълник, в чийто център е Зендая („Еуфория“). Журито, ръководено от Деймиън Шазел („Камшичен удар“, „Вавилон“), включваше режисьорките Джейн Кемпиън („Пианото“), Миа Хансен-Льове („Една хубава утрин“), Лаура Поитрас („Цялата красота и кръвопролитие“), режисьорите Габриеле Майнети („Freaks Out“), Сантиаго Митре („Аржентина, 1985“) и Мартин Макдона („В Брюж“), актрисата Шу Чи („Хилядолетно мамбо“) и актьорът Салех Бахри („Синият кафтан“). Те оценяваха 23-^{ме} заглавия в главната конкурсна програма. Подобна обещаваща конфигурация от млади и утвърдили се творци не е често срещана сред журитата на големите фестивали, където разменната монета е от звезден прах. Дотук добре – беше ясно, че дългоочакваните нови филми на Дейвид Финчър, Ричард Линклейтър, Майкъл Ман, София Копола няма къде да отидат, освен във Венеция. И точно преди най-големият про-холивудски (и про-Нетфликс) европейски фестивал да обяви програмата си в цялост, стачките на САГ-АФТРА пренаписаха сценария. „Challengers“ отпадна като откриващ филм и бе заменен с „Командирът“ (Comandante) на Егоардо де Анджелис, италианска военна драма по действителен случай. Както се очакваше, за този филм не се чу нищо повече след церемониалната прожекция в зала Гранде на откриването.



ПЛАКАТ НА 80-я ФЕСТИВАЛ ВЕНЕЦИЯ 2023

Положението се оказа „много шум за нищо“: премиерите се случиха, звездите дефилираха (с малки изключения) и дори Гуаданино не остана с празни ръце, тъй като го привикаха да получи някаква специална (или утешителна) награда покрай събитие на секцията Giornate degli Autori. Наградени за своя принос в историята на киното бяха актьорът Тони Леунг („В настроение за любов“) и италианската режисьорка Лилиана Кавани, която е на 90 и до днес продължава да режисира, въпреки че най-известният ѝ и ненадминат филм остава „Нощният портиер“. Извън конкурсната програма тя представи филма си „Редът на времето“, треторазрядна драма навръх апокалипсиса. Изключително разочароващ и плосък филм за дребнобуржоазни италианци и техните терзания. Независимо от този си филм, Кавани заслужаваше много повече внимание от страна на фестивала и не стана ясно защо такова име на италианското кино не е представено с ретроспектива. Скандалната репутация на Кавани благодарение на „Нощният портиер“ (филм за любовта и болката между оцеляла в концентрационен лагер жена и мъжа, който я е измъчвал там, години по-късно) дава повод да заговорим и за своеобразния триъгълник на кенсъл-културата, който Венеция съвсем съзнателно заформи.



УДИ АЛЪН НА ЧЕРВЕНИЯ КИЛИМ ВЪВ ВЕНЕЦИЯ 2023

Това е конфигурацията Люк Бесон, Роман Полански, Уди Алън, като трябва да се отбележи, че само един от тримата имаше филм в конкурсната селекция, Люк Бесон с „Догман“ (или човекът-куче). „Догман“ е изненадващо добър като психологически трилър и щом се учудваме, че филм с кучета като второстепенни герои успява да се спаси от жестокост към животните на екрана, то стандартите ни са много ниски. В главната роля е Кейлъб Ландри Джоунс, чийто талант да се въплъщава в завоалирано-психопатски герои, следим още от „Нитрам“ (най-добър актьор в Кан 2021).



КАДЪР ОТ ФИЛМА ПРИСИЛА (2023, РЕЖИСЬОР СОФИЯ КОПОЛА)

Уди Алън отбеляза изненадващо, за мен, успешно завръщане с „Сюр де шанс“ — привидно лековата комедия от грешки, чиято главна заслуга е липсата на герой-прототип на самия режисьор, т.е. невротичен интелектуалец, който някак си успява да омае красивата и умна главна героиня, въпреки крайно гразнещото си присъствие. „Сюр де шанс“ беше показан веднага след „Присила“, биографичният филм на София Копола за съпругата на Елвис Пресли според нейните собствени мемоари. Двама филма се преплетоха по интересен начин: млада любов, изневеря,

съмнение, страст, всички тези теми бяха засегнати по интелигентен и оригинален начин. От „Присила“ се очаква блокбастъров успех по скалата на арт киното; мина доста време, откакто Копола ни е дарявала с нов филм и този специално ще зарадва не само феновете на „Мария Антоанета“. От автобиографията на г-жа Пресли филмът запазва скелета и удвоява амбивалентността, която самата Присила едва успява да изрази с думи (езикът на романа е донякъде инфантилен). За сметка на това, филмът е впечатляващо силен портрет на една обречена любов и въпреки че не спестява нищо на Елвис, все пак борава с недвусмислена загриженост към всичките си персонажи. Интересно би било да се гледа заедно с миналогодишния филм на Баз Лурман „Елвис“, за да стане ясно, че Копола не иска да критикува краля на рокендрола; напротив, тя просто показва един друг Елвис, изигран чудесно от познатия ни от сериала „Еуфория“ Джейкъб Елорди.



КЛЕТИ СЪЗДАНИЯ (2023, РЕЖИСЬОР ЙОРГОС ЛАНТИМОС)

Ярката звезда на Венеция обаче беше Ема Стоун (на екрана, но не и на живо) в най-новия филм на гръцкия режисьор Йоргос Лантимос, „Клети създания“. Няколко години след Оскаровия успех на „Фаворитката“, започнал на същия този фестивал, журито отличи Лантимос със Златния лъв за най-добър филм. Съвсем неизненадващо решение, дори донякъде

предвидимо, тъй като „Клети създания“ беше единственият филм от селекцията, който беше приет без никакво разногласие. Филмът безспорно заслужава признание за комедийния тон, с който разнищва политическия въпрос за сексизма и социално обусловените полови динамики през образа на Бела (Стоун), която се учи да живее в човешкия свят без никакъв контекст в нещо като женска версия на „Франкенщайн“. Лантимос за пореден път създава ненадминат, пленителен свят, в който героите сякаш живеят напълно свободно; където политиката действа толкова опресиращо, че им позволява да бъдат свободни в моменти на екстаз и изстъпление. Това е не само метафорично, тъй като „Клети създания“ изобилства със секс сцени и всъщност развитието на главната героиня се измерва чрез нейния сексуален опит. Интересно е да се отбележи, че това е може би най-обнадеждаващият филм, който режисьорът някога е правил, а комедийният му потенциал е глътка свеж въздух сред тежките политически залози на филми като „Кучешки зъб“ или „Убийството на свещения елен“. „Клети създания“ ни дава нов ключ да разчетем филмографията на гръцкия автор именно през призмата на смеха.



КАДЪР ОТ ФИЛМА ЗЕЛЕНА ГРАНИЦА (2023, РЕЖИСЬОР АГНЕСКА ХОЛАНД)

За мен (заклет фен и дългогодишен изследовател на Й. Лантимос) истинският победител беше Агнешка Холанд със „Зелена граница“; филм, който разтърсва из основи и те държи прикован. Това е ангажирано кино, макар да не е за всеки вкус. макар и тежката реалност на мигрантския живот по границите на Европа да ни се струва тема, достатъчно експлоатирана от медии и филми досега, не бива да затваряме очи пред проблемите, които геополитическата реалност създава за човешки същества без дом и подслон. С това, че Холанд не се свени да покаже жестокости от страна на полски граничари, тя си спечели критични изказвания и цензура, което е още един знак, че е уцелила нечия Ахилесова пета.

Може би „Клети създания“ е по-добър чисто кинематографично и ще се хареса на широка публика, но „Зелена граница“ е по-силният филм. Имам предвид: смазващо въздействие на визуалния стил, снимането от ръка, безскрупулният монтаж, безапелационната отгаденост към активизма и дългогодишните проучвания относно локации, методи на взаимопомощ, доброволчески организации и обезнадеждени истории на бежанци. Специалната награда на журито, която филмът спечели, е маркер, че са видели тези качества, но дали от страх да не ги обвинят в „политиканство“, или в търсене на консенсусен вариант, избраха тази поощрителна награда. Откъм политически становища, фестивалът иначе застана в подкрепа на Милчо Манчевски и посрещна флашмоб в солидарност с жените в Иран сред гламурната действителност.



РЮСУКЕ ХАМАГУЧИ С НАГРАДАТА СИ ОТ ВЕНЕЦИЯ 2023

Носител на тазгодишния Сребърен лъв или голямата награда на журито също беше неочаквано заглавие. Японецът Рюсуке Хамагучи спечели с привидно обикновения „Злото не съществува“, филм, загрижен за околната среда, в който голяма корпорация иска да построи луксозен къмпинг в малко село, въпреки недоволството на местните. Запазена марка на Хамагучи е да преплита реалността с фантазното, но спрямо този критерий, новият му филм сякаш остава встрани. Сюжетът е праволинеен, естетиката – семпла, а актьорският състав – минимален. Въпреки тази изненадваща за почитателите на Хамагучи конвенционалност, режисьорът държи на себе си и запазва най-силния си коз за самия край. Славата на режисьора, който е Оскаров носител, и наградата на журито са достатъчно красноречиви: това определено не е средностатистически еко-филм.



ПАМЕТ (2023, РЕЖИСЬОР МИШЕЛ ФРАНКО)

Подобен прикрит чар имаше и дългоочакваният филм „Памет“, първата американска продукция за мексиканския режисьор Мишел Франко, също носител на Сребърен лъв, но през 2020 г. Ако името на Франко се приемаше за синоним на филмово насилие и провокация, то „Памет“ е меланхолно-нежна грама, събираща бивша алкохоличка (Джесика Частейн) с мъж в напреднал стадий на деменция (Питър Сарсгаард). Двамата се

припознават един друг на сбирка на гимназиалния курс, оттам насетне случките са малки, битови, леко неудобни, но актьорският талант и на Частейн, и на Сарсгаард, излиза на преден план. Оказва се, че Франко може да бъде и нежен, и да се надява; да вярва в любовта и заедността като възможен път за излизане от затвора на болката. След кръвожадната агресия в предишните му два филма, „Нов ред“ и „Залез“, всеки би си задал въпроса: На какво се дължи тази трансформация? Най-вероятно на любов – бих казала аз.

Извън главната конкурсна програма, отличаващи се заглавия в секция „Хоризонти“ бяха „Домакинство за начинаещи“ на македонско-австралийския режисьор Горан Столевски, който спечели наградата Куиър лъв, изпипаната семейна драма „Раят гори“ на шведката Мика Густафсон (награда за режисура) и „Обяснение за всичко“ на унгареца Габор Райц (награда за най-добър филм). По традиция филмите от „Хоризонти“ често биват забравени, но определено може да се проследи ясна траектория от тази паралелна секция до главния конкурс. Очаква се, че поне едно от тези три имена ще стигне до него в близките години, защото колкото и различни да са стилистиките им, всички споделят една и съща чувствителност спрямо човешката душа, нейните терзания и миговете на щастие, колкото и краткотрайни да са те.



ЛЪВЪТ НА 80-Я ВЕНЕЦИАНСКИ ФЕСТИВАЛ

От осемдесетия юбилей на Венецианското филмово Биенале ще запомним и немалко заглавия с по една дума като „Присила“, „Ферари“, „Убиецът“. Венеция все още въздиша по звездите си, подготвя трасето за Оскарови надпревари и намира място за скъпоценни артхаус съкровища. Дори и обикновената година за такъв фестивал означава много, дава много, обещава много; няма място за разочарования, дори мнозина останаха доволни. Само дето стачкуващите сценаристи и актьори продължават да се борят срещу враговете, които за фестивали като Венеция са манна небесна (стриймърите).

Светът гори и се наводнява периодично, войните сякаш никога не свършват, а киното така и не иска да умре...





ЕМИР КУСТУРИЦА – КОГАТО БАЛКАНСКАТА САМОБИТНОСТ СРЕЩНЕ РАЗВИНТЕНОТО ВЪОБРАЖЕНИЕ

БОЖИДАР АЛЕКСАНДРОВ

Курсова работа по дисциплината „Да мислим киното“ в магистърска програма „Преводач-редактор“ в СУ „Св. Климент Охридски“, преподавател д-р Геноева Димитрова



ЕМИР КУСТУРИЦА ПРЕД ПУБЛИКАТА В КАН, 1989

Емир Кустурица е не само най-добрият сръбски режисьор днес, не просто колос на балканското изкуство, той е и един от най-признатите съвременни европейски режисьори изобщо. Името му се нарежда редом до тези на Франсис Форд Копола, Михаел Ханеке, братя Дарген, Рубен Йостлунд в престижния и къс списък от режисьори, печелили „Златна палма“ в Кан повече от веднъж. Известен със сюрреалистичните си филми, които могат да бъдат покъртително тъжни и неподправено смешни едновременно, той е от малцината, успели да привлекат погледа на света към балканската самобитност. Киното му умее майсторски да завие от меланхоличното към фарсовото, от трагичното към битовото, като през цялото време остане пълно с живот и въображение. Той е на върха на славата си през 90-те години на XX век, когато заради войните в разпадаща се Югославия цял свят започва да се интересува от Западните Балкани, ала напоследък остава някак пренебрегнат — и заради неприкритата му подкрепа за Путин, която отблъсква западните филмови среди, и защото никой от по-новите му филми не успя да повтори онзи огромен творчески заряд от началото на кариерата му. И макар днес Нури Билге Джейлан заслужено да го е изместил като най-харесвания от критиците балкански киноавтор, Кустурица остава легенда и докато е жив, киноманите основателно ще очакват следващия му шедевър.

Роден е на 24 ноември 1954 г. в Сараево, един от най-мултикултурните и артистични градове в Югославия — град, който преди трагедиите от югославските войни е място на бохемски кафенета, християнско, еврейско и мюсюлманско културно наследство, на калдъръмени улици и вековни сгради. Той идва от светско мюсюлманско семейство, в което не се отдава голямо значение на религията. По-късно споделя, че се е чувствал преди всичко югославянин. По време на войната разбунва духовете с твърдението си, че „всички сме сърби“. Тъй като твърди, че босненците и сърбите са един етнос, разделян единствено от религията, а не от истински генетични, езикови или културни различия. През 2005 г. той приема християнството, въпреки дълбоките мюсюлмански корени на семейството си и се самоопределя като сърбин.

И до днес живее не в родната си Босна, а в Сърбия. Изобщо отношението му към босненския въпрос го прави обект на много критики още преди заигравката му с Путин.



КУСТУРИЦА – НЯКОГА И СЛЕД ТОВА

Във време, когато целият свят — основателно! — заклеява Милошевич като военен престъпник, Кустурица отказва да го осъди категорично, като изтъква — също основателно! — престъпленията и от двете страни на войната. Тези негови изказвания са му спечелили врагове както на Запад, където общественото мнение симпатизира повече на Босна, така и в някои мюсюлмански страни, където го считат за сръбски националист. През 2010 г. в Турция например новината, че Кустурица ще е член на журито на фестивала в Анталия, предизвиква вълна от неодобрение, след която той се оттегля от събитието. Подобни скандали, мисля си, са неизбежен резултат от комбинацията на един бурен, артистичен, доста самоуверен темперамент и сложните, емоционално заредени проблеми на Балканите.



ЕМИР КУСТУРИЦА ОТ ГОДИНИТЕ НА СЛЕДВАНЕ В ПРАГА

Младият Кустурица учи кино в Прага и след като завършва и се завръща в родината си, работи за кратко в телевизионни продукции. Първия си самостоятелен полнометражен филм той заснема през 1981 г., на двадесет и седем години – „Спомняш ли си, Доли Бел“. С него печели „Сребърен лъв“ във Венеция – награда, която тогава се дава за най-добър дебют. „Спомняш ли си...“ е филм за порастването, далеч от клишетата на холивудските продукции в същия жанр. Той разказва историята на погроставащо момче в Сараево, което, от една страна, открива света през изкуството в местното кино, а от друга, се сблъсква с реалността чрез контактите си с джебчий и дребни престъпници. Когато приема да укрива в дома си проститутка, той не очаква, че ще се влюби в нея, което ще преобърне света му и ще го тласне по истинския път на порастването. Филмът е красив и леко мрачен, но в него Кустурица още опипва възможностите на киното, търси стила си и не разгръща мащабния потенциал на таланта си, който ще покаже по-късно.



ЕМИР КУСТУРИЦА ПО ВРЕМЕ НА СНИМКИТЕ НА БАЩА В КОМАНДИРОВКА, 1984

През 1985 г. излиза „Баща в командировка“, с който Кустурица постига рядък успех – печели „Златна палма“ с едва втория си филм. Тук ясно си проличава един от големите му таланти, който остава негова запазена марка в цялото му творчество – виртуозното умение да разглежда през хумор сериозни исторически теми. „Баща в командировка“ е откровено политически филм – действието се развива в началото на 50-те години, по време на конфликта между Сталин и Тито. В новата геополитическа ситуация комунистическата партия на Югославия започва преследване на онези, които остават верни на Съветския съюз и лидера му. Такъв е и Меша, редови член на партията, който е изгаден от брата на собствената си съпруга и изпратен принудително в трудов лагер. Провинението? Споделя, че не намира за смешна карикатура, осмиваща Сталин. Историята виждаме основно през очите на сина му – около десетгодишния Малик, когото семейството лъже, че баща му е заминал в командировка.



МОРЕНО ДЕБАРТОЛИ И МИКИ МАНОЙЛОВИЧ В КАДЪР ОТ ФИЛМА БАЩА В КОМАНДИРОВКА

В свят на недоверие и предателства, страдание, несправедливост и болка Малик, очарователно изигран от малкия Морено ДебартOLI, запазва някак детската си невинност. Филмите, които показват трудни исторически събития през очите на невръстни деца, са винаги въздействащи, но най-силни са, когато успяват да подчертаят ужасяващия контраст между илюзията, в която живее детето, и реалността. „Баща в командировка“ не е нито наивен, нито особено оптимистичен филм, въпреки веселия тон, който на моменти постига – бащата на Малик, жертва на репресии, далеч не е идеализиран образ на невинна жертва. Той изневерява при всяка възможност на жена си, която му оставя вярна, докато той е в лагера, и която предано стои зад него въпреки всичко. Комичното тук присъства по-слабо, отколкото в по-късните филми на Кустурица и е по-скоро спорадично, но въпреки това и тук има сцени, които могат да накарат зрителите да се смеят с глас. Една от най-запомнящите се (и трогателни) е онази, в която Малик слиза незабелязано под масата, вижда, че баща му пуска крака на наперена непозната и запазва полата ѝ. В друг забавен епизод родителите на Малик искат да се усамотят, след като не са се виждали от месеци, но

момченцето, досещащо се вече какво искат да правят двамата, отказва да ги остави насапе. Именно заради този ведър хумор тъжните моменти те стискат още по-силно за гърлото – например когато невръстното руско момиченце, в което Малик е влюбен, умира от болест и баща ѝ безпомощно пита „В чем смысл жизни?“.



МИКИ МАНОЙЛОВИЧ И МОРЕНО ДЕБАРТОЛИ ПО ВРЕМЕ НА СНИМКИТЕ НА БАЩА В КОМАНДИРОВКА

Финалът не е нито щастлив, нито нещастен – репресиите приключват, семейството се връща у дома в Сараево, предателите се разкайват и молят за прошка, всички се опитват да продължат живота нормално... А Малик с очите си вижда как баща му за пореден път изневерява на майка му. И докато филмът приключва със съня на сомнамбулстващия Малик, по детски сладко ухилен на камерата, се питаш още колко дълго това момченце ще успее да запази невинността си.

Третият филм на Кустурица е „Циганско време“ от 1988 г., чието сръбско заглавие се превежда буквално като „Дом за бесене“. Макар да не е сред двата му филма, които печелят „Златна палма“, „Циганско време“ е може би най-харесваният от критиката филм на Кустурица и според мен най-добрият му. Тук той постига всичко, на което е способен. Филмът е изграден в стила на магическия реализъм в пълния смисъл на това определение, превърнало се, за съжаление, напоследък в кухо клише.

Докато го гледах, си мислех, че ако някой е успял да създаде на екран усещане, близко до това от романите на Маркес, то това е Кустурица в „Циганско време“. Филмът обръща поглед към ромската общност в Югославия, като почти всички реплики в него са на цигански.



ПЕРХАН – КАДЪР ОТ ФИЛМА ЦИГАНСКО ВРЕМЕ

Главният герой Перхан е юноша с магически способности, живеещ с баба си, знахарката Хатидже, изиграна безупречно от натуршницата Любица Аджович, неграмотна циганка, гадателка на карти от Скопие. Връзката между Перхан и възлюбената му Азра не получава одобрението на родителите на момичето, защото той е извънбрачен син без занаят. След като верига от събития отвеждат Перхан в Италия, той става против волята си част от група дребни престъпници и му се налага да ползва уменията си, за да краде. Когато се завръща в дома си, е богат, но променен – времето, прекарано сред джебчици, го е направило недоверчив и той отказва да признае детето на бременната Азра за свое, въпреки емоционалните ѝ уверения. Разкъсван от вина, съмнения и съжаления, Перхан се отдава на пиене, става агресивен и продава новороденото си дете. По класически модел от приказките, втората половина от фабулата следва изкуплението на Перхан, което включва поправянето на вината му пред сестра му и детето му, разкайване и, разбира се, кърваво отмъщение.

„Циганско време“ е най-естетският филм на Кустурица. Операторската работа и монтажът играят ключова роля в изграждането на усещане за

приказност. Въздействащи са както амбициозните общи планове, така и някои интимни близки планове, показващи внимание към детайла, към малкото – нечия сянка, парче плат във водата, детското плюшено мече... Магическата атмосфера се подсилва от музиката на Горан Брегович. Сцената визион, в която Перхан си спомня срещата си с Азра по време на празнуването на циганския празник Хъдърлез, е за мен най-красивата в цялото творчество на Кустурица. Бавно движещата се камера показва съноподобна картина с дълбока перспектива, в която множество цигани влизат в река със запалени факли като част от празничния ритуал, а на фон звучи класическата ромска песен „Егерлези“ в неземен аранжиринг на Горан Брегович и изпълнение на македонската певица Васка Янковска.



КАДЪР ОТ ФИЛМА ЦИГАНСКО ВРЕМЕ

Но освен, че е меланхоличен и драматичен, „Циганско време“ е и смешен филм – комедията тук заема по-значително място, отколкото в „Баща в командировка“. Хуморът е често абсурден – както когато вуйчото на Перхан вдига с кран покрива и стените на къщата му, за да изнудва баба му. Изобщо фантастичното е всеприсъстващо във филма – от уменията на Перхан да мести предмети с мисъл, през левитирането на раждащата Азра (в сцена, която напomnia „Огледало“ на Тарковски) до необяснимата способност на сина на Перхан да предвиди участието му. Оттук идва

колоритът на филма, тази циганска мистика, която лесно може да изглежда изтъркана, но която при Кустурица е автентична и жива.

Задължително трябва да се изтъкне и изпълнението на Давор Дуймович в главната роля, още един сараевски талант. Младият актьор блестящо въплътява Перхан в цялата широка амплитуда на характера му – от смотан и неуверен очилатко, през нахакан мафиозо, до раздиран от вина баща. Съвместната работа на Кустурица с Дуймович започва още в „Баща в командировка“, където той играе второстепенната роля на по-големия брат на Малик, след като асистент режисьорът на Кустурица случайно го открива в едно кафене. Дуймович идва от бедно семейство и няма нито актьорски опит, нито актьорско образование, когато започва да се снима с Кустурица, ала, за съжаление, славата, която идва с „Циганско време“, не му понася, той се обръща към наркотиците и по-късно, на двайсет и девет години, се самоубива.



КУСТУРИЦА И ДАВОР ДУЙМОВИЧ

През 1992 г., докато Югославия болезнено се разпада, а родното му Сараево е под обсада, Емир Кустурица снима първата си лента изцяло извън Балканите – сюрреалистичното американско инди „Аризонска мечта“, излязло през 1993 г., в което благодарение на изградената му вече

репутация участват легендата Фей Дънауей, както и все още младите Джони Деп и Лили Тейлър. Този филм му носи и най-доброто му постижение на Берлинале – „Сребърна мечка“. Мечтателният Аксел, преследван от необясними повтарящи се съновидения, започва сложен любовен триъгълник с майка и доведената ѝ дъщеря, две невротични (всяка по своему), непредсказуеми и ексцентрични жени, вкопчени в грозно и горчиво съперничество. „Аризонска мечта“ има своите върли почитатели и действително е филм, изпълнен с въображение, но аз лично имам своите резерви. Тук Кустурица продължава линията на абсурден хумор, но, според мен, на места преминава във фарс. Фантастичното, така красиво разгледано в „Циганско време“, тук присъства по странен начин. Единственият откровено паранормален елемент в сюжета е мистериозното видение на летяща риба, което се рее ту в сънищата на Аксел, ту в небето над героите.



ФЕЙ ДЪНАУЕЙ И ДЖОНИ ДЕП В АРИЗОНСКА МЕЧТА

Иначе сюрреалистичното усещане идва от неправдоподобното и нелогично поведение на персонажите. И в „Циганско време“ героите са типизирани, но там те са все пак психологически последователни. Тези тук са абсолютно недостоверни, а поведението им е преувеличено.



ИГИ ПОП СНИМА КЛИП КЪМ ПЕСЕНТА *IN THE DEATHCAR*

В една сцена Аксел е готов да се самоубие, без да е много ясно защо, и след нея повече не страда от суицидни мисли. Обратът в любовните му предпочитания също идва изневиделица и обърква зрителя. Героите са карикатурни до степен, която някои може да намерят за забавна или умиляваща (а ла Кърт Вонегът), но за мен беше малко безвкусна. Докато гледах „Аризонска мечта“ обаче, не можех да спра да си мисля за Дейвид Линч – подобно на него, тук Кустурица играе с устойчиви американски клишета, усуква ги и ги преекспонира, за да покаже кухнята на тези митове – в случая този за американската мечта. Безспорно най-хубавото в този филм е хипнотичният саундтрак на Горан Брегович с участието на Иги Поп – един от онези саундтракове, които могат да се слушат като самостоятелни албуми.

През април 1995 г., месеци преди войната в Босна да приключи, излиза петият пълнометражен филм на Кустурица – „Ъндърграунд“, който му носи и втората „Златна палма“. Това е една от най-амбициозните продукции на Кустурица – и технически, и идейно, и артистично. Страната от подзаглавието „Имало едно време една страна“ е не Сърбия, нито Босна, а Югославия. Този филм е своеобразно обяснение в любов към нея, направено в типичния за Кустурица стил на смесица от комедия на абсурда с дълбока трагедия. Той разказва историята на страната през

отношенията между тримата герои — приятелите Марко и Петър Попара — Църни и жената, в която и двамата са влюбени — Наталия.



**ДЖОНИ ДЕП И ЕМИР КУСТУРИЦА ОТ ВРЕМЕНАТА НА СНИМКИТЕ
НА АРИЗОНСКА МЕЧТА**

Филмът е разделен на три части, отговарящи на различни периоди от историята на държавата. Първата се развива по време на Втората световна война, когато Белград е окупиран от нацистите, а Марко и Църни са част от подземната комунистическа съпротива, втората — по време на управлението на Тито, а третата — през югославските войни от 90-те.



НАТАЛИЯ МЕЖДУ ЦЪРНИ И МАРКО ВЪВ ФИЛМА ЪНДЪРГРАУНД

Марко и Църни са дълбоко комични герои, комично е и приятелството им – двамата са готови при първа възможност да забият нож в гърба на другия и не се свенят да ухащват една и съща жена. Това е най-смешният филм на Кустурица – хуморът тук не е разпръснат тук-там, той е дълбоко втъкан в сценария. Но на фона на безчетните забавни моменти на екрана се развиват и сърцераздирателни трагедии, като за пореден път Кустурица доказва, че умее да съчетава двата плана както никои друг. Още в първите минути на филма виждаме как бомбите падат върху зоологическата градина в Белград и неописуемият ужас на войната е показан през образа на маймунче, стоящо до умрялата си майка. В безмилостния водовъртеж на югославската история героите губят съпруги, братя, деца... Но напук на всичко ядат, пият и танцуват, както само балканците го могат. Словенският философ Славой Жижек казва за „Ъндърграунд“, че показва една „непрекъсната оргия“, а консенсусът на критиците в сайта Rotten Tomatoes го нарича „изтощителен“. И наистина този епичен филм, траещ близо три часа, с множество поддържащи герои, архивни кадри, десетки статисти и няколко сюжетни линии, развиващи се в течения на десетилетия, може да изтощи малко зрителя. Но този максимализъм не е самоцелен – той е израз на една неизчерпаема жизненост, на една безусловна любов към живота в

многообразните му проявления. Американският критик Дебора Янг казва, че „ако Фелини беше направил военен филм, той щеше много да прилича на „Ъндърграунд“. И действително петият филм на Кустурица напомня много празничното усещане и дивия хедонизъм от лентите на италианския маестро. Това е несъмнено един от шедеврите на Кустурица, може би филмът, в който различните линии от творчеството му се съчетават най-добре – любовта към Югославия, преувеличения, панаирджийски хумор, чувствителността към човешкото страдание и интересът към хората в периферията. И ако по-рано казах, че сцената на Хъдърлез от „Циганско време“ е любимата ми от цялото творчество на Кустурица, то на второ място несъмнено е финалната сцена на „Ъндърграунд“, в която всички герои, събрани отново в откъснатото, танцуват, пият и се веселят, свободни вече завинаги от земните грижи – една утопична визия за Балканите като място на вечни вакханалии.



ФИНАЛНАТА СЦЕНА ОТ ФИЛМА ЪНДЪРГРАУНД

През 1998 г. излиза „Черна котка, бял котарак“. С този филм за екстравагантни цигани престъпници Кустурица продължава да доказва комедийните си възможности. Тук трагичното и меланхоличното отсъстват изцяло – може би затова това е и един от любимите на публиката филми на Кустурица. През 2001 г. сърбинът прави

документалния си дебют – филма „Супер 8 истории“, който проследява историята на рок група, създадена от негови приятели. Следват „Животът е чудо“ (2004), в който той се завръща към темата за Югославия по време на войната, и „Завет“ (2007), където за пореден път виждаме един пълен с любов поглед към света на „малките хора“. Оттогава продуктивността на Кустурица като че ли е намаляла.



КУСТУРИЦА И МАРАДОНА В КАН

Интересите му през последните години изглеждат са документални филми за хора, на които той се възхищава – през 2008 г. излиза „Марadona“ за легендарния аржентински футболист, а през 2018 г. – последната му продукция до момента, „Ел Пене: вдъхновен живот“ за Хосе Мухика, бившия „президент философ“ на Уругвай. Междувременно през 2016 г. по фестивалите тръгва и последният му изграден филм „На млечния път“, в който играе самият той, както и Моника Белучи. Темата за войната от 90-те явно не дава мира на Кустурица, защото и тук тя е в центъра. Въпреки заявката, че това ще е „най-добрия му филм от поне 15 години“,

той като че ли не получава особена рецепция — нито сред широката публика, нито сред критиката.

Повтарящите се теми в творчеството на Кустурица, които свързват филмите му с една обща нишка, са много. Правят впечатление обаче и някои повтарящи се образи и ситуации. Умилително-екстравагантното приятелство между човек и животно присъства на няколко места: в „Циганско време“ е с пуйка, в „Аризонска мечта“ — с костенурки, в „Ъндърграунд“ — с маймуна.

Друг устойчив елемент от сюжета е трагикомичното неуспешно обесване. Към края на „Баща в командировка“, измъчвана от вина, една от героините се опитва да се обеси с шнура в тоалетната, но единственото, което постига, е да пусне водата. В „Циганско време“ пък Перхан започва да бие, без да иска, камбаната на църквата, вместо да увисне безжизнено. Подобни сцени има и в „Аризонска мечта“, и в „Ъндърграунд“, като се случват в момент, когато филмът достига своето кресчендо. Тези повтарящи се натрапчиво мотиви насочват към светоусещането на Кустурица — отношението му към невинността и убеждението, че само с хумор човек може да се справи с чудовищните трагедии на живота.



**ЕМИР КУСТУРИЦА В ЕМБЛЕМАТИЧНА СНИМКА ОТ СНИМАЧНИЯ ПЕРИОД
НА ЪНДЪРГРАУНД**

Несъмнено най-добрият период на Кустурица (поне досега) е зад гърба му – края на 80-те и 90-те. Никой от последвалите филми не успява да получи нито фестивалните успехи на „Баща в командировка“ и „Ъндърграунд“, нито любовта на зрителите, на която се радва „Черна котка, бял котарак“. Ала името му остава легенда, синоним на оригинален балкански творец и на необуздало въображение. Ядосвал е както босненските, така и сръбските националисти с упорития си отказ да признае разпадането на скъпата му Югославия, а днес грозните му коментари за войната в Украйна с основание отблъскват мнозина. Но, ако намерим сили да се абстрахираме от реториката на човека извън киното и се възгледаме единствено във филмите му, ще изпитаме върхово удоволствие – пред нас ще се разкрие един пълноценен свят, свят, който рядко виждаме на екран. Палитра от чудновати герои, ту тъжни, ту смешни, понякога карикатурни, но винаги безумно пълни с живот. Герои, които в лицето на бедност, войни и в непрекъснато търсене на справедливост намират воля напук на всичко да живеят с ентусиазма на деца. Филмите на Кустурица са интелигентни, весели, меланхолични, мъдри, вулгарни, абсурдни, красиви – като самите Балкани.





ИВАН ВЛАДИМИРОВ: ДА СНИМАШ ФИЛМ Е КАТО ДА ОТИДЕШ НА ОЛИМПИАДА

ГАЛИНА ЖЕКОВА

РАЗГОВАРЯ С ИВАН ВЛАДИМИРОВ, РЕЖИСЬОР НА ФИЛМА „ЧУМА“

Филмът му „Сцени от живота на една актриса“ взе престижни награди още с първото си представяне пред публика. Това се случи през 2020 г. на фестивала на българския игрален филм „Златна роза“. Освен като режисьор и сценарист на „Сцени от живота на една актриса“ и късометражния „Валсове и танга от село Бела вода“, Иван Владимир е познат и като сърежисьор на „Кецове“. Срещаме се в един ранен предиобед. Дори кафенетата все още не са отворени. Работи върху монтажа на предстоящо филмово заглавие и предпочита да не разкъсва работния си ден. Разбирам го! Когато монтираш, може така да потънеш в процеса, че напълно да забравиш за всичко наоколо. Казва ми, че не обича да дава интервюта. Вярва, че филмите му говорят вместо него. А и не вижда смисъл да обговаря с думи това, което вече е представил с езика на киното. Въпреки това се съгласява да разкаже в детайли за подготовката и работния процес на „Чума“ — новият му игрален филм, който ще бъде показан този месец в рамките на кино-литературния

фестивал CineLibri, както и на Фестивала на българския игрален филм „Златна роза“. Сценарият, дело на Боян Биолчев, е по мотиви от разказа на Йордан Йовков „През чумавото“, а главните роли са поверени на Свежен Младенов, Людмила Сланева, Евелина Бибова, Матей Мичев и Велислав Павлов.

Този въпрос сигурно ще го чуваш многократно, но няма как да не попитам. Идеята за филма преди или след COVID се роди?

Проектът предхожда с много години COVID. А когато продуцентите ме поканиха да бъда режисьор, това също беше преди появата на COVID пандемията. Може би година-две по-рано. Тогава никой от екипа не е и подозирал, че тази история ще се превърне в нещо съвсем реално. Важно е да се отбележи, че самият сценарий също не е променян. Не е работено допълнително на сценарно ниво, така че по някакъв начин да се задълбочат определени моменти, които да представят глобалната пандемия. Боян Биолчев е написал сценария, без дори да подозира колко близко до реалността ще звучи след време. Но е важно да се отбележи, че сравнения между COVID и чумата не е много логично да се правят, защото, доколкото съм чел исторически източници по темата, чумата е била наистина нещо зловещо. Особено в годините, в които не е имало такива комуникации и медицински услуги като съвременните. Чумата в онзи свят се е отразила много тежко. Така че да се правят сравнения между двете е пресилено.

Когато започна реализацията на филма, върна ли се отново към разказа на Йовков?

Да, препрочетох го. Но разказът е само вдъхновение. По-скоро Боян Биолчев е направил свой прочит, който е вдъхновен от разказа, но не върви по неговата структура, не следва неговата драматургия. Много е различно това, което е в разказа и това, което е във филма. И като изказ, и като атмосфера — всичко е различно. Сравнявайки го с другите неща, които е написал, сценарият е много типичен за Боян Биолчев.



Коя от темите, които „Чума“ засяга, теб лично най-силно те развълнува?

Това, което много ме впечатлява, е дребнавостта на хората. Когато всичко е нормално и спокойно, не е проблем да си дребнав. Но когато има криза, а ние постоянно ставаме свидетели на някакви кризи, по-малки или по-големи, от катастрофа до природно бедствие, кризи в различни мащаби. Това, което ме изумява, е колко дребнави са хората и колко дребнави продължават да бъдат и в условията на криза. Често кризите са извън възможността за контрол от страна на обществото – нещо, което се случва по случайност или пък е природна стихия. И в „Чума“ става дума също за това. Че е време да променим подхода си към ситуацията и да се опитаме, с общи усилия, да се справим по-добре.

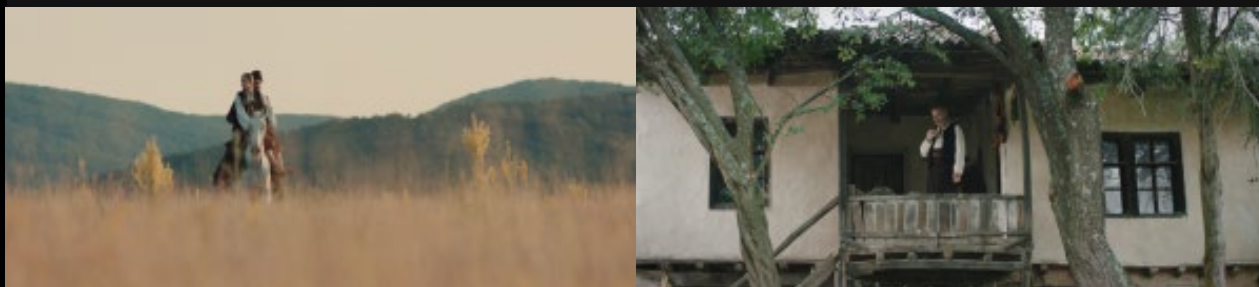
С риск да създам спойлер за нашите читатели, ще споделя, че бях изненадана от развързката на филма. Волята за живот и инстинктът за продължение на рода надделяха над морала и консервативността на патриархалния строй.

Да. Тази идея е заложена още в самия сценарий. Човешкото същество, каквото и да му се случва, иска да живее. Да знае, че след себе си оставя потомство. Че къщата му няма да опустее. Че ще има кой да го помни! Сещам се за анимационния филм „Тайните на Кoko“ – в отвъдното мъртвите изчезват. Изпаряват се, когато вече не си спомнят за тях в света на живите. И наистина изчезваме, когато бъдем забравени!

Какви са според теб уловките, когато се прави адаптация или филм по мотиви от литературно произведение?

Много хора, които харесват определено литературно произведение, често държат историята да бъде разказана абсолютно последователно, без никакви промени. Дори някои държат цялостната атмосфера да се пренесе на екрана. Но това е изключително трудно. Дори бих казал – невъзможно! Има хора, които когато гледат „Властелинът на пръстените“ си мърморят. Защото, докато са чели книгата, са си представяли събитията и героите по друг начин. Но аз не мисля, че трябва да се подхожда така към филмите. Те са нещо самостоятелно. Дори когато са базирани на „Ана Каренина“ или „Война и мир“. Филмът просто предлага друг прочит. Да не говорим, че романите са много трудни за екранизиране. Повестите и разказите са по-лесни. Но в конкретния случай за мен беше важно да има сценарий, в който има интересна история, и аз да мога да я разкажа. И всичко да бъде разбираемо и емоционално. И никога не съм си мислил, че сме далече от Йордан Йовков. Епохата не ми е слагала спирачки. Това, което ми се стори трудно, е как се занимаваш с тази епоха – дали търсиш исторически реализъм – казваш си, действието се развива в началото на XIX век и правиш всичко така, че да е съобразено с определен регион. Да не забравяме, че тогава България е била част на Османската империя. Та – избираш си определен регион, всички костюми са типични за него, хората говорят по определен начин... Или се занимаваш с по-поетизирана форма и по-скоро изглежда като легенда, като поема и не те занимава абсолютният реализъм и не се стараеш да го направиш точно както е било.





Постигнали сте точно този поетизиран синтез, за който говориш.

Това е благодарение на колегите от филмовия екип. На художниците по костюмите, на художниците по декорите, на гримьорите и фризьорите, които са успели заради собствените си умения, желание и всеотдайност да постигнат добри резултати. Аз също мисля, че имаме постижения като среда и костюми. И това много ме радва, защото много често историческите филми изпадат в тежка бутафория. Просто е трудно! Трябва да имаш познания и средства, за да го направиш. И мисля, че при нас това се е получило.

Разкажи ни повече за локациите, на които сте снимали.

Предварително си бяхме набелязали няколко локации и заедно с оператора, художника и директора на продукцията отидохме на огледи. Разбира се, трябваше да съобразим и различни обстоятелства, обвързани с бюджета и близостта на локацията до София. В крайна сметка се спряхме на една махала, която се намира до село Каменица. Не много далече от село Байлово. Всъщност там са снимани и други български филми.

Сюжетът е ситуиран в началото на XIX век. Как успяхте да изградите толкова автентична атмосфера? Откъде черпихте идеи, за да постигнете максимално достоверна, макар и, както казваш и ти, поетизирана версия на този исторически период?

Като човек, който, освен с правене на кино, се занимава и с академични изследвания (в момента пиша дисертация), проучванията много ми допадат. Специално за този филм търсих стари текстове. „Писахме да се знае“ например е един сборник, в който има страхотни находки, извадени от полета на библии още от Средновековието. В тях обикновени хора, монаси или чираци, всеки, който е можел да пише, е вписвал свои бележки. Например „През месец май голям пожар имаше в Ловеч и изгори 600 къщи“.

Можеш да намериш страхотни попадения — понякога суха хронология, но понякога и мнения за живота. На мен ми харесват подобни четива. Друга книга, която много ми помогна специално за „Чума“, е „Спомени“ на Михаил Магжаров. Той е роден в Копревщица и в книгата си е описал 50-те години на XIX век. Вътре открих подробности за бита на българина. И понеже Михаил Магжаров два пъти е ходил до Божи гроб — именно в книгата му прочетох за този момент с ризите, който присъства и във филма. В своите спомени Магжаров описва, че имаш специална риза, когато тръгнеш за Божи гроб. С тази риза те кръщават в река Йордан. След това я прибираш и я обличаш на сватбата си и отново чак когато те погребват. В друг сборник със спомени на български хаджии също могат да се открият великолепни пасажи. Да речем жените, когато са ги качвали на камили, са ги возели в нещо като скринове. Големи сандъци, които са се слагали от двете страни на камила, като във всеки сандък е имало по една жена. Искаше ми се да имам такъв епизод и във филма. Първоначално планът беше вместо две да имаме десет камили и си представях как на първите камили са главните герои, а на някои от следващите има скринове с жени-пътнички. Но се наложи да се откажа от тази амбиция. Първо — не можем да намерим десет камили в България, второ — това е изключително утежняващо бюджета перо: трябва транспорт за камилите до локацията; всяка от тях да има седло; човек, който да се грижи за животните по време на снимачния процес; да има дресьор, защото те не са от най-хрисимите животни. Една от камилите, с които работехме, въобще не харесваше, когато Матей трябва да я язди. Не е лесно! Затова киното е скъпо изкуство. Когато напишеш нещо, то звучи страхотно. Но когато снимаш филм, трябва да го направиш реално. Или пък да използваш компютърно генерирани изображения, но те да са много убедителни. А с хората и животните това е трудно. Другият вариант е просто да го имаш пред камерата. Черпех вдъхновение и от стари гравюри. Много ми е тъжно, че в България имаме съвсем малко запазени такива. Феликс Каниц е обикалял България и неговите рисунки са запазени. Те датират от малко по-късен период, отколкото разглеждания в „Чума“, но в тях може да се види реално как са изглеждали къщите, градовете и селата, макар и пречупени през погледа и таланта на самия творец. За сравнение — има един амстердамски музей, който има страхотен сайт. В него можете да намерите всяка една гравюра и рисунка, с които музеят

разполага. И виждаш как в Нидерландия от XIII век насам има запазени гравюри. Не говорим за шедьоври на изобразителното изкуство, а за исторически артефакти, които отразяват тогавашните градски и природни пейзажи. И можеш да проследиш как Нидерландия е изглеждала през различните епохи. А от България нямаме почти нищо запазено. Затова работихме с фотографии от средата на XIX – началото на XX век, за да видим каква е била архитектурата, какви са били костюмите. Но това са сложни неща – всички мъже са били предимно с мустаци или брадясали. Също така зъбите на съвременните хора изглеждат много различно. Хората от онази епоха са губели зъбите си по на четирийсет години, което автоматично значи, че и самата уста хлътва навътре. Докато в днешно време съвременният човек има почти перфектни зъби. Така че автентизмът не винаги е най-добрата идея.



Как подбра актьорите? Докато четеше сценария, знаеше ли вече, че искаш Свежен Младенов да изиграе Йордан?

Не. Освен „Кецове“, в който с Валери Йорданов сме сърежисьори, но работим изцяло по негов сценарий, „Чума“ всъщност е вторият сценарий, по който работя, и който не е мое дело. Обикновено сам пиша сценариите си. Но и в двата случая, докато четях сценария, не си мислех за конкретни актьори. Винаги е хубаво да имаш отворени възможности. Освен това е добре да се работи и с други хора, т.е. да имаш кастинг-режисьор, който да ти предложи богат избор. За „Сцени от живота на една актриса“ кастинг-режисьор беше Касиел Ноа Ашер. Тя прочете сценария и за всяка

една от ролите ми предложи много хора. Видях се с тях. Говорихме. Снимахме ги. За „Чума“ с кастинга се занимава Александра Фучанска. За всяка една роля тя беше селектирала по 10-15 човека. Хубаво е да се търси подходящото лице. Това е процес. Според мен не бива режисьорът да си „заковава“ нещо в главата, да го стиска много силно и да не го пуска. Защото така пречи на процеса и може да изпусне много хубави възможности. Например за „Сцени от живота на една актриса“, докато пишех сценария, си представях някакъв силует на главната героиня. И той беше много различен от това, което Радина Кърджилова предлага. Но когато видиш добър кастинг и човек, който усеща ролята, веднага трябва да промениш силуета, който си си изградил, за да извлечеш максимума.

А какъв подход имаш при работата с актьорите? Стриктно ли се придържаш към сценария или импровизираш на терен? Позволяваш ли на актьорите да правят предложения и вслушваш ли се в техните идеи?

Според ситуацията. В предишния ми филм „Сцени от живота на една актриса“ имаше импровизации. Това бяха актьорите, които даваха интервюта, играейки себе си. Там нямаше предварителен сценарий. Говорих с тях, разказах им каква е историята на филма и всеки ми предложи свои идеи какво може да каже пред камерата. Или директно на терен задавах въпроси, а те отговаряха каквото им хрумне на момента. При работата ми по „Чума“ се придържах по-стриктно към сценария. Разбира се, проведохме разговори с актьорите. Те споделяха кое ги затруднява, кое не разбират. На някои места дори променихме словореда или пък отпаднаха някои реплики, но като цяло се движихме много близо до сценария. Да речем над 90%.

А как работи с по-младите актьори – Евелина Бибова и Матей Мичев? Те първа прохождат в професията.

Никак не беше трудно, защото те са страхотни! Имат известен опит – Евелина посещава театрална школа, а Матей, в периода, в който снимахме, завършваше първи курс „Актьорско майсторство“ в НАТФИЗ.



И все пак има доза предизвикателство в това да се довериш на актьори почти без опит. Това има и своите положителни черти. Вероятно това ги прави и по-необременени и по-готови да бъдат моделирани?

Не съм от режисьорите, които искат да моделират актьорите. Всъщност да моделираш е много сложен процес. Трябва да си изключителен майстор в моделирането, за да успееш да извлечеш нужното. А и на мен ми харесва, когато актьорите дават предложения. Намесвам се само, когато са много извън стилистиката на филма. Вярвам, че актьорите не са като музикалните инструменти — като натискаш подходящите клавиши в правилното време и всичко ще бъде наред. Не става така! Те са човешки същества, които са много сложни, затова и работата на режисьора с актьора е много комплицирана. Трябва внимателно да се подхожда към този процес. Бил съм свидетел как само с една реплика в качеството си на режисьор можеш да развалиш всичко. Всъщност работата с актьора и изграждането на тези измислени образи, които трябва да бъдат максимално автентични и убедителни на екрана, е най-трудната част от режисьорската професия. Дори и да не са реалистични персонажите, те пак трябва да са убедителни, пленителни и да накарат зрителите да ги следят с интерес.

Имали сте 25 снимачни дни. Запознатите знаят, че това е изключително интензивен процес, когато говорим за пълнометражен игрален филм.

Имаше ли форсмажорни обстоятелства и пречки или процесът вървеше гладко и безпроблемно?

В действителност това е твърде кратък срок за такъв проект. Съответно вместо да снимаш по една важна сцена на ден, снимаш по три. Изморително е за целия екип. Първата сцена се получава добре. Втората – не много. А третата, понеже слънцето вече залязва, я снимаш по един кадър, на тъгъдък. По отношение на форсмажорните обстоятелства – сцените, които са снимани при пещерата, се оказаха сериозно изпитание. Трябваше да изградим специална пътека с въжета, по която да слизаме до пещерата, тъй като достъпът до нея не е лесен. Там снимахме три дни. В последния ден започна да вали. Това беше сериозна пречка. Стана кално и хлъзгаво, а теренът е силно наклонен. Техниката, която използваме, е тежка и направо си беше опасно. Също така заради дъжда не успяхме да завършим една сцена и трябваше да добавим още половин снимачен ден на този терен. Това автоматично дискредитира друга сцена от филма, която въобще не остана време да бъде заснета. За съжаление в нашите условия няма възможност, както се прави в голямата филмова индустрия, да имаш допълнителни снимачни дни; да можеш, ако някоя сцена не е заснета добре, да я презаснемеш. Понякога това се случва чак когато филмът е монтиран. Забелязват, че нещо не е както трябва и снимат отново.

А извън тази сцена, която не успяхте въобще да заснемете, имаше ли други, които отпаднаха при монтажа?

Нямаше много излишен материал. Почти всичко, което сме заснели, е във филма. Отпаднаха една-две малки сцени, които се оказа, че не са съществени и можем да се лишим от тях.

Освен режисьор на „Чума“, ти си и негов монтажист. Всъщност сам монтираш всички свои филми. Случвало ли ти се е да преживееш вътрешен конфликт между ролята ти на режисьор и тази на монтажист? Да искаш от режисьорска гледна точка да оставиш някоя сцена или епизод, защото е добре заснета, или имаш някакъв личен сантимент към нея, но като монтажист да усещаш, че това пречи на цялостния ритъм на филма и сцената трябва да отпадне?

Не, нямам този проблем. Още повече, че като гледам материала, нищо не ми харесва. Както казва Скорсезе – „като си видиш материала и първия вариант на монтажа и не ти стане лошо, значи всичко е наред“ (смее се). Обикновено минавам през такъв период, в който, докато гледам заснетия материал, със синхронизирани звук и картина, и избирам кои дубли да използвам и как ще подредя кадрите в отделните сцени – тогава ми става много зле. Искане ми се да зарежа всичко, защото не съм доволен от това как изглежда. И в такъв момент трябва да проявя силна воля.

Как успяваш да преодолееш този момент и да продължиш да работиш?

Имам ангажимент! Ако си поет или художник, който си работи вкъщи, и от него не зависят други хора – тогава можеш да си позволиш да захвърлиш нещо. Смачкваш листа и го мяташ в кошчето! В киното не е така. Режисьорът е само едно от звената. Реализирането на филм е усилие, в което са ангажирани много хора в продължение на две или три години. Сега ми се как Валери Йорданов ми казваше, че от момента, в който е написал идеята за „Кецове“, до появата на филма по кината, са минали единайсет години. Има и други примери: сценаристът на „Първичен инстинкт“ Джо Естерхаз е написал сценария за филма за тринайсет дни и след това за още три дни го продава. И то за солидна сума. Но при нас не е така. Пишеш сценария. След това, ако те одобряват, започва подготовката за снимки. Времето набъбва на над две години. Така че от първоначалната идея до излизането на филма минава доста време. Такава е ситуацията у нас. Мисля, че това е много голям проблем за българските режисьори и за създаването на един филм. Ние не можем да снимаме постоянно. Аз съм голям почитател на японското кино. И то не само на Кurosawa. Да вземем за пример Кането Шиндо, режисьора на „Голият остров“. Той е бил режисьор, дано не греша, на 40 филма и е написал над 100 сценария. И когато с екипа на „Кецове“ бяхме на фестивала в Москва, Шиндо беше на 99 години и имаше нов филм, който беше представен в програмата. Малко след това почина. Представете си само каква продуктивност. Той се е занимавал само и единствено с кино. Това е бил постоянен процес. Ако свириш на един музикален инструмент, ти трябва да го правиш постоянно. Да снимаш филм е като да отидеш на Олимпиада. Дълго се подготвяш и когато дойде моментът на снимките, всичко трябва да вложиш в тези, да речем, пет-шест седмици. Защото филмът се случва

на снимачната площадка. Постпродукцията също е много важна, но за да имаш материал, който да монтираш, той трябва да бъде заснет. Трябва да бъде пълен с емоции и енергия. А това се случва само на снимачната площадка! Можеш да имаш страхотен сценарий, но ако го заснемеш сухо и некомпетентно, ако в него няма вдъхновение и заряд, целият филм пропада.



Говорим си за сложността на професията в нашите ареали. За това, че е добре да се поддържа форма и да се снима с по-голям интензитет, за да не губи тренинг режисьорът. Но какво мислиш за късните дебюти в пълнометражното игрално кино? Това е тема, която често се обсъжда сред по-младите творци. Обикновено чак около 40-те, а някои и след тази възраст, успяват да направят първия си пълнометражен игрален филм. Как си го обясняваш?

Много хора дебютират твърде късно. Просто е трудно! Финансирането е ограничено. Много са желаещите. Трябва да имаш много добър сценарий, но да имаш и късмет. Темата за финансирането от НФЦ е дълга и сложна и не искам да я засягам. Но трябва да се отбележи, че съвременният свят предлага много възможности. Снимат се филми с телефони. Мисля, че ако човек има желание, може да използва и други канали. Трябва да се забелязват и тези примери – първият филм на Камен Калев не е субсидиран от Националния филмов център. Филмите на Ники Илиев също са с частно финансиране и се харесват на широката публика. Така че начини има, но всичко си зависи от човека.

Ти си режисьор, монтажист, но и сценарист. В момента работиш ли върху нов сценарен проект? Какви са темите, които те вълнуват напоследък и планираш ли да ги включиш в нов сценарий?

Последните месеци съм изключително зает и не ми остава време да пиша. От известно време обмислям нов игрален филм. Това е идея, която искам да реализирам без субсидия на НФЦ, а с помощта на приятели. Но засега всичко е много неясно. Да кажем, че имам силует на герой и различни отделни сцени, но към момента нямам завършена история. По-скоро имам търсене и то е – възможно ли е развитото въображение на един човек да го накара да полудее. Говорим за артист, който има талант да измисля и да твори. Някой с наистина богато въображение. И дали това не го кара в определени моменти да вижда неща, които не съществуват в света. Това не е някаква нова тема. Използвана е в различни изкуства, но ми се работи именно в тази посока.

Спомена, че си зает и не ти остава време за писане. По какви проекти работиш в момента?

„Чума“ е вече готов, предстоят му срещи с публиката. Но успоредно с работата по него съм ангажиран и с филма на режисьора Бойко Боянов – „Клас 90“. По време на снимките бях първи асистент-режисьор, а в момента го монтирам. В следващите месец-два започвам работа и по новия телевизионен сериал на „Мирамар филм“. Там отново ще бъда асистент-режисьор. Проектът е с работно заглавие „Тревожност“, а сценарият е много интересен. Ако си свършим добре работата, ще бъде вълнуващо изживяване за публиката. Надявам се, когато приключа със снимките на сериала, да намеря време, за да разработя сценария по идеята, за която ти казах.





ДОКУМЕНТАЛНО ЕСЕ*

КАТЕРИНА ЛАМБРИНОВА

„Футболът се играе от джентълмени, но се гледа от хулигани, а ръгби – обратното – играе се от хулигани, а се гледа от джентълмени“, твърди се, че това е реплика на Чърчил. За историята на тази игра в България научаваме от „вечно любезния хост на „Моят плейлист“ и вечно арогантният радиоводещ“, хулиганът-джентълмен Васил Върбанов, който посвещава над четиридесет години от своя живот на ръгби – не само като дългогодишен играч, но и като професионален коментатор, познаващ отблизо философията и специфичната култура на този спорт.



„Ръгби е силова игра, изключително контактен спорт – представете си хора, които се борят един с друг, но в същото време тичат с 27 км в час. Поради тази причина, този силов спорт, също така, е и игра на ума и неслучайно е един от белезите за силно академично развито общество и университетите са една от най-естествените територии за този спорт“, разказва Върбанов, който е сред учредителите на ръгби дисциплина в СУ „Св. Климент Охридски“.

Първата му среща с ръгби е като ученик в четвърти-пети клас, „това е през 1978-79 година, когато с майка ми живяхме в Алжир. Тогава учех във френско училище и тъй като това е силно развит във Франция спорт, имахме такава дисциплина. Сестра ми и баща ми останаха като заложенници в България, за да са сигурни, че няма да избягаме, още повече, че дядо ми е бил в лагера в Белене. Като се върнахме, чак 6-7 години по-късно, разбрах, че има ръгби и в България. Противно на впечатлението, което често оставям, нямам много високо мнение за себе си. По ред причини не бях нищо особено като играч – поради мързел и склонност към леки удоволствия, а спортът изисква пълно отдаване. Но този мой лек нрав ми позволи да не заобичам себе си в играта повече от самата игра, а тя ми даде много неща – днес повечето от най-добрите ми приятели са свързани с нея“.

Върбанов чувства като свой дълг да събере и разкаже непознатата история на зараждането и развитието на този спорт у нас, изпълнена с документални и фактологични празнини, дълги периоди на вегетиране и непълноценност, но и с неочаквани обрати и впечатляващи успехи, за които няма публичност.

„Ние имаме колосален проблем с паметта, затова сме длъжни да реабилитираме постигнатото в областта на културата, спорта и политиката по време на Царство България. Не всичко започва, когато идват каскетите през 1944 г., и ако прехвърлим разговора върху плоскостта на моята основна професионална дейност – музиката, и се запитаме какво знаем за имена като Алберт Пинкас, Георги Шаранков, Надежда Сотирова, Маргарита Георгиева, може би само името на Аспарух Лешников продължава леко да мъждука. Гражданското общество преди Социализма има много големи постижения в разнообразни области, за които трябва да се разкаже.“



Със създаването на документалната филмова минипоредица от три части по 54 минути „В името на Бог Ръби“, с подкрепата на Програма „Култура“ на Столична община“ и в копродукция с БНТ, Върбанов не просто обхваща стогодишната история на българския ръгби спорт, а разполага съдбата му върху плътен социално-културен и политико-исторически фон, даващ представа за спецификите на обществения живот в България през турбулентния двайсет век.



КАДЪР ОТ СНИМАЧНИЯ ПРОЦЕС. НА СНИМКАТА: КАМЕН АЛИПИЕВ, ДАНИЕЛА ФИЛИПОВА, КРУМ РОДРИГЕС И ВАСИЛ ВЪРБАНОВ

Структурата на трите части стъпва върху богат визуален и съдържателен материал – използвани са разнообразни изразни средства

от документалистиката, както и чисто телевизионни похвати (архивни кадри, документи, анкети, експертни коментари на историци, спортни журналисти, интервюта с ветерани на спорта, документални наблюдения върху участници и блиц включвания на автора). Хибридният подход спомага за изграждането на визуална динамика, информационна плътност и разполагането на темата в широк исторически контекст, с паралели между различни социално-културни явления, не само в България, но и в целия свят.



АВТОР НА ПЛАКАТА Е ТЕКЛА АЛЕКСИЕВА.

„Не бих нарекъл „В името на Бог Ръгби“ чист документален филм — използват се различни похвати и се получава комбинация между документално кино, телевизионно предаване и един колаж между различни епохи, като много често конците са оставени умишлено бели, за да си личи. Благодарен съм на Даниела Филипова — продуцент и колорист на филма, която направи така, че картината да е хармонична, което беше основният проблем при използването на толкова различни визуални

материали, сред които лични архиви, архиви от БНТ, която е копродуцент на проекта, има и кадри от British Pathe, които бяха изключително скъпи. Използваме железния принцип на телевизията – да информира и да забавлява.”

Материалът е наистина богат и атрактивен, наситен с факти, документи и анализи, показва ни вътрешния живот и духа на спорта през различните епохи, но и многобройните препятствия, с които се е сблъсквал.

„Моята задача е да хвърля светлина върху една съществена част от българската културна и спортна история, защото не правя разлика между двете – спортът е култура. Неслучайно и двете са в последните точкици на политически програми у нас, а в света всъщност с тях се започва. Спортът е умението ни да живеем заедно в обществото, което у нас е доста разделено. Този спорт е безкрайно полезен със своите ценности.”



Rugby.
Ръгби е единственото, което издържа, въпреки всички трудности, които са пред него. Това е единственото, което издържа, въпреки всички трудности, които са пред него. Това е единственото, което издържа, въпреки всички трудности, които са пред него.

Понякога от „архивите“ (British Pathe) са взети снимки на игра, които са били в архива. Понякога от „архивите“ (British Pathe) са взети снимки на игра, които са били в архива. Понякога от „архивите“ (British Pathe) са взети снимки на игра, които са били в архива.

Въпреки всички трудности, които са пред него, ръгби е единственото, което издържа. Въпреки всички трудности, които са пред него, ръгби е единственото, което издържа. Въпреки всички трудности, които са пред него, ръгби е единственото, което издържа.



Планът на игрището. ABCD – крайно поле; CE, DE – гранични линии; E – прицел. Описанието на игрището и правилата за игра са представени в детайл.

ПЪРВОТО СПОМЕНАВАНЕ НА РЪГБИ В БЪЛГАРСКИЯ ПЕЧАТ СЕ СЛУЧВА ПРЕЗ ЮЛИ 1920 Г. В „ТИЧА“ – СПИСАНИЕ ЗА СПОРТ И ТУРИЗЪМ, ИЗДАВАНО В ГРАД ВАРНА.

В хода на работа, заедно с операторите Крум Родригес и Орлин Руевски, са заснети сто часас над осемдесет участника, няколко мача, прочетени са

над трийсет хиляди архивни страници, документи, вестници, проведени са стотици срещи и разговори, които изграждат сложен пъзел, изпълнен със социални, исторически, политически парчета, но понякога и с чисто човешки отношения, които допринасят за съббоносни обрати в организацията на спорта в решаващи моменти. Работата над проекта отнема четири години усилен труд: *„Историята ни е научила, че никой не се интересува от усилията – важен е резултатът. И четиридесет години да съм работил, и четириесет секунди, в крайна сметка няма никакво значение. Амбицията ми беше този филм да говори не просто за ръгби, а за механизмите на спорта, за опазването на нашата културна и спортна памет. Това е филм, който през ръгби разказва българската история“.*



**ИНЖ. СТЕФАН ФИЛИПОВ – БЪЛГАРСКАТА ЗВЕЗДА НА РЪГБИ
КЛУБ „БЕРЛИН“ ПРЕЗ 1929 Г.**

Проектът тръгва от идея за документален филм, а форматът на документалната минипоредица се ражда по необходимост – трябва да се обхване един огромен къс история, населен с много герои, участници, събития, условности. *„Оказа се наистина, че един подобен филм може да се разгърне във всякакви посоки, може да бъде представен само един герой – митичният баща на съвременното българско ръгби Христо Вълков, за*

който има дълги опити да бъде изтрит от историята, но за мен още съвсем в началото беше ясно, че този филм трябва да покаже приносът на много хора. Става дума за хиляди играчи от различни поколения, с различни професии и социален статус, за които, поради някаква причина, никой не е чувал. Това е един много странен феномен на паралелните реалности и една от задачите на този филм е да разберам защо е така."

Ръгби — футбол „15“

На 5 октомври любители на играта, Тосана се посвети изследването на Димитров за игри, ресети, не може ли футбол да се играе с еднакви условия да нехит игри с крака и ръце. След изследване на този спорт който често време се отдала от привържениците на футбола с крака и ръце и приравнен към варянт ръгби — футбол „15“. Този игра се играе в много отворени страни — Румъния, Чехословакия, Югославия, Полша, СССР, България и др. В България е един от страните, в които сега започва да се практикува този спорт. Замислянето убедило е много хора, че ръгби — футбол „15“ е крайно грубо игра, която за здравето и съхраняване на играта изисква много усилия, тогава изникна на игрите, е неприемливо. Невъзможно е смесва играта ръгби — футбол „15“ с полската игра общо американска игра „футбол“, която действително са игра и в стават големи контакти, които до нещата случаи, в при американския ръгби практикува правилно ограничаване при време игра.

Историята става известен на нас спортната общност, в Димитров и неговите изследвания този вид спорт игра с основните правила, които са на игра. Колкото до ръгби — футбол „15“ всъщност е облекчена версия на футболните. Вратар при футбол „15“ няма. Прометивността на играта е 80 минути общо, която се разделя на два втеателни, споразумно, целенасочено и на две полувреметра от по 40 минути с 10 минути почивка, която става на самото игрище.

ЦЕЛ НА ИГРАТА

Целта на играта е да се постигне един точен за отбора. Точките се отбелязват по изцяло начина. Играта започва от центъра с удар на топката към противника, удар на топката винаги през да носи крака и да играе с крака и ръце с това



Ето един характерен момент от играта

Играта при ръгби е танова, както и при обикновения футбол, с еднакви размери, с еднакви правила от маринованите играти, които се намират в дължина от 12 до 22 метра зад линията на вратата. На 22 метра пред линията на вратата се намира отбранителното поле. Играта се разделя на две равни полувреметра — център. Вратар при ръгби има формата на нашата футбол „Н“ и се намира на същото място, където е футболната игра.

НАЧИН НА ИГРА

Играта започва от центъра с удар на топката към противника, удар на топката винаги през да носи крака и да играе с крака и ръце с това

Топката може да се носи и задържа неограничено време в една формация от по 8 души от чертите на игрището. Тя може да бъде ритана във всички посоки на игрището. Но при подаване с ръце на съгласие имаме една особеност, която прави играта много интересна. Топката при ръгби — футбол „15“ играта не се подава напред, не се съхранява напред, а се подава назад и в страни. Всяко подаване напред се счита за грешка и се наказва със „схватка“. Всяко играч има право да атакува, да задържа и отнема топката от противника, но е отговорен за това. Наказателният удар се осъществява при грешка в играта, когато състоятелна е за дава и други. Наказателният удар се изпълнява както при футбола. „Схватка“ се дава когато има нарушение при подаване

Тя представява една формация от по 8 души от чертите на игрището. Тя може да бъде ритана във всички посоки на игрището. Но при подаване с ръце на съгласие имаме една особеност, която прави играта много интересна. Топката при ръгби — футбол „15“ играта не се подава напред, не се съхранява напред, а се подава назад и в страни. Всяко подаване напред се счита за грешка и се наказва със „схватка“.

Д. Аврамов
тренир по ръгби
I категория

ПУБЛИКАЦИЯ НА ДИМИТЪР АВРАМОВ, ОСНОВАТЕЛ НА ПЕРНИШКИЯ РЪГБИ ОТБОР, ВЪВ В-К „ДИМИТРОВСКО ЗНАМЕ“, 25 ОКТОМВРИ 1958 Г.

В първите две серии Върбанов изследва зараждането на този спорт в българското обществено пространство, корените му в Царство България, културно-политическите предпоставки за неговото присъствие в това време, но и забравата, в която тъне името на пионера Стефан Филипов, „внесъл“ от Германия играта за пръв път в България през 30-те години на XX век.



ПЪРВАТА РЪГБИ ТРЕНИРОВКА В НАРОДНА РЕПУБЛИКА БЪЛГАРИЯ НА 16 НОЕМВРИ 1955 Г. НА ИГРИЩЕТО НА „ЛОКОМОТИВ“

След установяването на комунистическия режим се налага тенденция за заличаване на културните, спортни и икономически успехи на страната от преди 9-ти септември 1944 г., което дава отражение и върху отношението на властта към ръгби. И всичко започва отначало.



ПЪРВИЯТ ОТБОР ПО РЪГБИ В ПЕРНИК. НА 10 АПРИЛ 1960 Г. Е ПЪРВАТА МУ СРЕЩА НА СОБСТВЕН ТЕРЕН В МИНЬОРСКИЯ ГРАД.

Въпреки че ръгби попада в списъка със забранени спортни игри в СССР, у нас минава „под радара“. През 1949 г., бащата на българското ръгби, Христо Вълков получава сертификат за треньор, след успешно положени изпити в педагогическия факултет на университета „Карлов“ в Прага.

Вълков се завръща в родината шест години по-късно, за да инициира създаването на секция по ръгби към ЖСК „Локомотив“ (СФ). Това се случва на 21 октомври 1955 г., а датата се приема като рождена за официалното присъствие на играта у нас. Не след дълго Вълков е изхвърлен от системата, изместен от удобни и близки до властта личности, с несъразмерни на познанията им върху спорта ръководни амбиции.

Върбанов разкрива методите за разпространение на ръгбито в различни градове в страната и показва структурите, политиките и механизмите за развитието на спорта по време на Социализма: „Ако беше официално забранен, вероятно ръгби спорта щеше да се развие по друг начин, но той просто е оставен да вегетира. И не толкова защото играта е разглеждана като „чуждо влияние“, а защото хората, които са взимали решенията и са били на ръководни позиции, не са имали нищо общо със спорта и не са разбирали колко полезна за обществото е тази толкова занимателна колективна игра със своите ценности“.

Минипоредицата проследява първия официален ръгби мач, проведен на Националния стадион „Васил Левски“ през 1956 г., както и още едно ключово събитие за социалистическото ни ръгби – мачът между националните отбори България и Италия през 1969 г., за чието провеждане научаваме от играчи и от двата лагера.



ВЕСЕЛИН ЙОРДАНОВ КАТО ДЕТЕ ЗАПОЧВА ДА ИГРАЕ ФУТБОЛ ЗАЕДНО С ГЕОРГИ АСПАРУХОВ – ГУНДИ, НО ВПОСЛЕДСТВИЕ СЕ ПРЕВРЪЩА В ЕДИН ОТ НАЙ-ДОБРИТЕ РЪГБИ ИГРАЧИ ОТ „ЛОКОМОТИВ“ (СФ).



Г-Н МАДЗУКЕЛИ, ПРЕЗИДЕНТ НА МЛАДЕЖКИЯ РЪГБИ КЛУБ НА „ЛАЦИО“, РАЗКАЗВА ЗА ДВУБОЯ МЕЖДУ БЪЛГАРИЯ И ИТАЛИЯ НА ЗАСНЕЖНИЯ СТАДИОН „СЕПТЕМВРИ“ ПРЕЗ 1969 Г.

Последната серия изследва развитието на спорта през късния социализъм, контролът на Държавна сигурност, който придобива все по-грозескови измерения, както и невъзможността на най-добрите ни играчи да се реализират в чужбина. Разглежда се ерозията в самата ръгби общност и разделянето ѝ в различни групи, което продължава с още по-голяма сила и в годините след падането на режима през 1989 г. Въпреки че до 1995 г. играчите са подписвали декларации, че играят на любителски начала без право на заплащане, за разлика от други спортисти от силови спортове по това време, няма данни ръгбисти да са били ангажирани в мрежите на подземните силови структури, което Върбанов обяснява с вменените във философията на ръгби спорта ценности, несъвместими с морала на прехода.

„Петте ценности, които са заложили в картата на ръгби – почитеност, страст, солидарност, дисциплина и уважение – са изключително важни, а те са трудно приложими към българския Преход, защото, струва ми се, не съвпадат с българската политическа ситуация и острите разделения в обществото ни. В българската политическа история от последните 30 години, от тези пет ценности виждам единствено страст. Имайте предвид, че в ръгбито уважението не е само към твоите съотборници. Това се причислява към ценността солидарност. Уважението е към този, с

когато играеш. В рѳгбита не казваме играем „срещу“, а играем „със“. В рѳгби, за разлика от неговия първи братовчед футбола, публиката не се разделя на сектори, в рѳгби публиката е заедно.“

С настѳпването на демокрацията най-добрите и амбициозни бѳлгарски играчи вече са свободни да емигрират в Западна Европа, където голяма част от тях се реализират успешно в професионални отбори, а въпреки продължаващото разединение, характерно за бѳлгарския манталитет, съвременното ни рѳгби има изключителен възход в последните години.



МНОГООБРОЙНА ПУБЛИКА НА НАЦИОНАЛНИЯ СТАДИОН „ВАСИЛ ЛЕВСКИ“ ГЛЕДА ЗАГУБАТА НА БЪЛГАРИЯ ОТ ФРГ (ЗАПАДНА ГЕРМАНИЯ) С 12 – 44, 23 МАРТ 1990 г.

Документалната трилогия „В името на Бог Рѳгби“ предстои да бѳде излъчвана тази есен в ефира на БНТ в контекста на Световната купа по рѳгби и 200-годишнината от раждането на спорта, а вече е пропѳтувала различни градове в страната – центрове на рѳгби спорта като Бургас, Варна, Габрово, Перник и Берковица, но на първо място бе показана в Кино „Одеон“ – салонът, в който Васил Върбанов е формирал отношението си към киноизкуството. Заг привързаността към Кино „Одеон“ се крие младежки хулигански спомен, свързан с откраднат кочан с билети, който Васил и негов приятел надписавали сами и така успяли да изгледат нелегално огромно количество филми. Когато кочанът привършил, си

направили свой ръчно изработен модел, прерисуван с тънък молив, с който успявали да прекрачат в малкия тъмен салон, за да се срещнат с филмотечните класици. Впрочем, неговият личен киноплейлист включва филми като „Криле на желанието“ и „Плашилото“.

Със средствата на журналистиката и документалистиката, Васил Върбанов ще продължава мисията си да разказва за приноса на Царство България в развитието на гражданското общество, както и да подкрепя любимия си спорт, а героите от „В името на Бог Ръгби“, докато са живи, ще продължават да сънуват, че реализират „есета“*.

** В ръгби затискането на топката в противниковото поле, което носи пет точки, се нарича „есе“ (от фр. ез.).*

*** 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“.*





„ЛУКА“ – ЗА ВЕЧНОТО ОЧАКВАНЕ НА ИЗМИСЛЕНИ ВРАГОВЕ

ГЕРГАНА ЦЕКОВА

Студентка по специалност „Литература, кино и визуална комуникация“ в СУ „Св. Климент Охридски“, преподавател проф. Ингеборг Братоева-Даракчиева

Премиерата на филма „Лука“ бе в рамките на 27-ия София филм фест, а сега е включен в конкурса на „Златна роза“. Историята разказва за пътя на младежа Лука (Йонас Смулдерс), който пристига в митичната крепост Кайрос на границата с враждебния „Север“, за да защити своята цивилизация. Филмът проследява очакването на героя за сблъсък със „северните врагове“, който така и не се случва. Но именно в това очакване на враговете, както и в безлите щрихи на света, който обитават героите, се крият същинските послания на филма.

Това е шестият пълнометражен филм на работещата в Белгия режисьорка от американски произход Джесика Удуърт. Той е копродукция между Белгия, Италия, Холандия, България и Армения. Сценарият е дело на Удуърт и е по мотиви от книгата „Тартарската пустиня“ на Дино Будзати. Романът на Будзати има две италиански адаптации в киното – „Тартарската пустиня“ (1976) на Виторио Цурини и „Крепост“ (2019) на Емилиано Айело и Лудовика Анджо. Във филма от 1976 г. участва „звезден“ състав – Виторио Гасман, Джулиано Джема, Филип Ноаре, Фернандо Рей,

Жан-Луи Трентинян и др. Музиката е написана от Енио Мориконе. Интересно е, че в много страни, в това число и в България, филмът става известен с погрешен превод на заглавието, „Татарската пустиня“. Всъщност Будзати и създателите на филма имат предвид не татарския етнос, а „тартарите“ (от древногръцкото название на ага, Тартар). Авторът употребява думата метафорично, в смисъл, че очакваните нападатели „идват от ага“.

Българските зрители познават три от предходните филми на Удуърт, „Петият сезон“ (2012), копродукциите с България – комедиите „Белгийският крал“ (2017) и неговото продължение „Босият император“ (2020). Във втория взема участие Валентин Ганев, когото ще видим и в „Лука“. Досега Удуърт е работила в тандем със своя партньор Питър Бросенс и „Лука“ е първият ѝ самостоятелен филм. Макар, че режисьорката е вдъхновена от „Татарската пустиня“ на Будзати, тя взема някои целенасочени решения, за да се отдалечи от литературния първоизточник. „Лука“ е заснет в Сицилия, но всякакви географски или етнографски маркери са напълно заличени – актьорският състав е многонационален, но всички говорят на английски език; декорите са сведени до минимум и не разкриват нищо за обитателите на крепостта; панорамните кадри са красиви, дори изключително красиви, но по никакъв начин не подсказват къде може да се развива действието.



Филмът е заснет в черно-бяло. Отчитайки, че мотивът за очакването е централен, действието се развива бавно, но не и мудно, основно е снимано в близък план. Няма батални сцени или кой знае каква динамика – битката се води в главите на героите. Действието понякога е прекъснато от кадри на безкрайни стени и облаци, които се стелят над тях. Интериорните сцени са мрачни, героите сякаш потъват в сенките, само тези в центъра на действието изпъкват на фона на директно осветление. За терен на снимките е избран изоставен язовир, монументална бетонна постройка, която убедително пресъздава образа на западаща крепост и допълва усещането за изолираност, бездушие и вътрешно напрежение, за пълна липса на топлина и комфорт. Движенията на актьорите пред камерата са отмерени и синхронизирани, взаимодействията между тях се осъществяват некомфортно близко, на моменти буквално „си дишат във врата“ – несъмнено последствие от живота в изолация и пълната липса на интимност, но и от възможност за уединение. Музиката, дело на Техо Теардо, е използвана пестеливо, но и засилва атмосферата на ключовите моменти във филма, усещането за всепроникваща безнадеждност и пустота. Визията е монотонна и изчистена, а стилизацията ѝ ражда особен вид красота.

Режисьорката поставя действието в неопределена точка от бъдещето, когато светът е на ръба на унищожението. Това е внушено косвено, прокрадва се мимоходом в репликите на героите – водата е изключително оскъдна и жените почти са изчезнали, снабдяването с оръжия и провизии отдавна е секнало, а природата отвъд стените на крепостта е пуста – няма следа от животни, дървета или случайни минувачи. В тези условия на усамотение и изолираност обитателите на крепостта са изградили специфични правила и рутина на живота, най-вече за да запазят последните частици от своя разум. Основното, което крепи илюзията на ежедневието, е очакването на врага от Север. В самото име на крепостта личи ирония – на древногръцки „кайрос“ означава правилният, подходящият момент за действие, който така и не идва до края на филма.

Сред актьорския състав категорично се откроява изпълнението на Джералдин Чаплин като Генерала. Макар и изигран от жена, образът първоначално е бил замислен като мъжки, което се е запазило във визията и играта на Джералдин, лишена от каквато и да е женственост или

майчина топлина. Тя е силният и строг главнокомандващ, но при първото съмнение за вражеско нашествие в изпълнението ѝ проличават, по-скоро са само загатнати, страх и несигурност от нарушаването на дългогодишната рутина и монотонност.

Джералдин Чаплин беше в София за българската премиера на филма, заедно с Джесика Удуърд и двама от актьорите – Йонас Смулдерс (Лука) и Жанго Шревенс (Джеронимо). Тримата актьори в ролите на младежите, чието приятелство се заражда зад стените на крепостта – Йонас Смулдерс (Лука), Жанго Шревенс (Джеронимо) и Самвел Тагевосян (Константин), са убедителни като млади, наивни и чисти персонажи, първите носители на бунта в Кайрос. Това в най-голяма степен се отнася за Смулдерс, в чието изпълнение персонажът му Лука постепенно израства от наивен младеж, който няма търпение да се докаже в сражение с врага, в мъж, разделил се с илюзиите на младостта.

Лука е първият новобранец, който пристига в крепостта Кайрос от дълго време насам. Игването му става катализатор за изобличаването на безсмислието на правилата и на съществуването на укреплението като цяло. В последната реплика във филма е заложено и неговото послание за истината, която прозира от самото начало на повествованието – за опасността от прекомерното фокусиране върху истински или измислени врагове, от превръщането на чуждия в злодей, което отвлеча вниманието от същинските проблеми – урок, който човечеството още не е съумяло да научи. Врагът може да е реален, но със същия успех може да е проекция на нашите собствени страхове за света и посоката, по която е поел. Финалът все пак носи плаха надежда – Лука съумява да се спаси от омагьосания кръг на вечното очакване на врагове и избира да търси късмета си навън, отвъд привидно сигурните стени на Кайрос, където го очаква свободата.





КУЛТУРЕН АФИШ: ОКТОМВРИ 2023

АНАСТАС ПУНЕВ

До началото на октомври Френският институт продължава да представя интересни филми под надслова „Светът такъв, какъвто е“, а финалният избор от поредицата е „Любовите на Анаис“ на Шарлин Буржоа-Таке, който мнозина вече окачествиха като „втората най-лоша личност на света“ поради неизбежните паралели с филма на Йоахим Трир. Макар това да не е съвсем без основание, на френското кино винаги ще му отива малко повече да обсъжда обърканите човешки отношения.

Анаис (Анаис Дьомустие) прилича не само на Юлие от „Най-лошата личност на света“, но и на Франсис Ха от едноименния филм на Грета Гъруиг, както и на много други подобни момичета от филмите през последните десетина години: свободни и маниакално изпълнени с емоции и енергия. Така филмът се превръща в още едно свидетелство за окончателно триумфиращия либерализъм, в който абортите са досадна подробност между постоянните закъснения, нереализираните планове и разрушените връзки. Твърде трудно е да не обвиниш Анаис за бъркотията, която оставя след себе си, но е още по-трудно да не ѝ симпатизираш, защото всичко е толкова чисто, романтично и наивно, както само във френските филми.



ЛЮБОВИТЕ НА АНАИС (2022, РЕЖИСЬОР ШАРЛИН БУРЖОА-ТАКЕ)

Без да пресилва твърде много нито един елемент, Буржоа-Таке впечатлява с привидната непретенциозност на филма. Той изглежда банален, но всъщност перипетиите на Анаис с женен мъж и неговата жена не са толкова лесни за конструиране, така че да звучат реалистично. Същевременно „Любовите на Анаис“ съдържа в изобилие всички клиширани визуални и наративни маркери – морския бряг и френската провинция като идеален декор на пламващата любов, литературата като пътеводител на чувствата, или дори неустойчиво привлекателната гледка на бързането по парижките улици. Те обаче остават някак на заден план, сякаш се осъзнава, че има нещо твърде лесно във всичко това и едва ли не тази нереална представа е в основата на постоянните провали на любовта извън филмите.

Отношението към персонажа на Анаис действително отразява „светът такъв, какъвто е“ и две нейни реплики пронизват целия филм повече от всичко. В една сцена тя заявява на родителите си с лекотата на внезапно осъзнатите истини, че не иска да среща интересни хора, а тя самата да е интересна. В редица други диалози, пръснати из филма, я чуваме да пита настойчиво дали всъщност е способна да обича – рязко натъжаващо сред цялостния комичен тон. Дали наистина Анаис преживява любов или

обсесия и има ли разлика между двете, е ключовият въпрос, а в задаването му има дори нещо преднамерено старомодно, доста близко до усещането от филмите на Ерик Ромер, където героите стават жертви на собствените си грешни представи за света и в това няма нито упрек, нито съжаление. И все пак, през 2023 г. този изцяло женски поглед е донякъде необходим, за да се припомни, че търсенето на любов може да наранява и изтощава, но най-малкото оставя на заден план всички останали досадни житейски проблеми.

Друго вече традиционно октомврийско събитие е кино-литературният фестивал Cinelibri, който ще бъде открит със самия Златен лъв в лицето на „Клети създания“ на Йоргос Лантимос. Наред с гордостта от ексклузивната премиера на филма, фестивалът се разраства и увеличава тематичните си рубрики, а една от галавечерите е посветена на „Процесът“ на Орсън Уелс.



ПРОЦЕСЪТ (1962, РЕЖИСЬОР ОРСЪН УЕЛС)

Известен като най-любимия филм на самия Уелс, „Процесът“ представя извлечена есенция от класическия роман на Кафка по начин, който някои биха приели за твърде свободен, но може би причината е в техните собствени предразсъдъци. По-специално, Йозеф К. от „Процесът“ на Уелс

е в някакъв смисъл проекция на самия режисьор, което обяснява и изненадващия финал на филма, но не само – К. не е безнадежден и безпомощен аутсайдер, а част от същия бюрократичен абсурд, асоцииран с вселената на Кафка. Той всъщност иска да успее във враждебния свят, в чиито лапи е приклящен, и е далеч по-противоречив от традиционните представи. Противоречия са намекнати и относно неговата сексуалност, а провокатор като Орсън Уелс не се е поколебал да злоупотреби с Антъни Пъркинс и страха му от разкриване, докато във филма е ухажван упорито, но безуспешно от дами като Роми Шнайдер и Жана Моро.

Големият принос на „Процесът“ е във визуалното пиршество, отразяващо в детайли антиутопичния свят на романа. Деформираните ъгли, излезли от най-изстраданите кошмари, както и играта на сенки, близка до 20-тарския немски експресионизъм, показват, че техническото майсторство не само не пречи, а може да обогати литературния първообраз, особено предвид търпението на Уелс, изчакал да получи достатъчно адекватен бюджет, за да се разгърне за първи път изцяло в творческо отношение след „Гражданинът Кейн“.

Но техническите елементи не биха помогнали на филма да се превърне в класика, ако не беше преодолял най-голямото предизвикателство – да спазва темпоралността на романа. Пълноценна интерпретация на Кафка е невъзможна без съответно отношение към времето, което е също толкова абстрактно, както героите и преживяванията им. В това отношение К. на Антъни Пъркинс не научава нищо и не върви към сюжетната кулминация, която канонът му е обещал, напротив – времето е разтеглено до неузнаваемост. В една от най-важните реплики, възпроизведени в романа, той разбира, че процесът му само ще се проточва и ще се слее невидимо с очакваната присъда – факт, който придава допълнително значение и на заглавието, но освен това потвърждава, че тягостното при Кафка е най-вече в неразрешимостта на житейската ситуация.



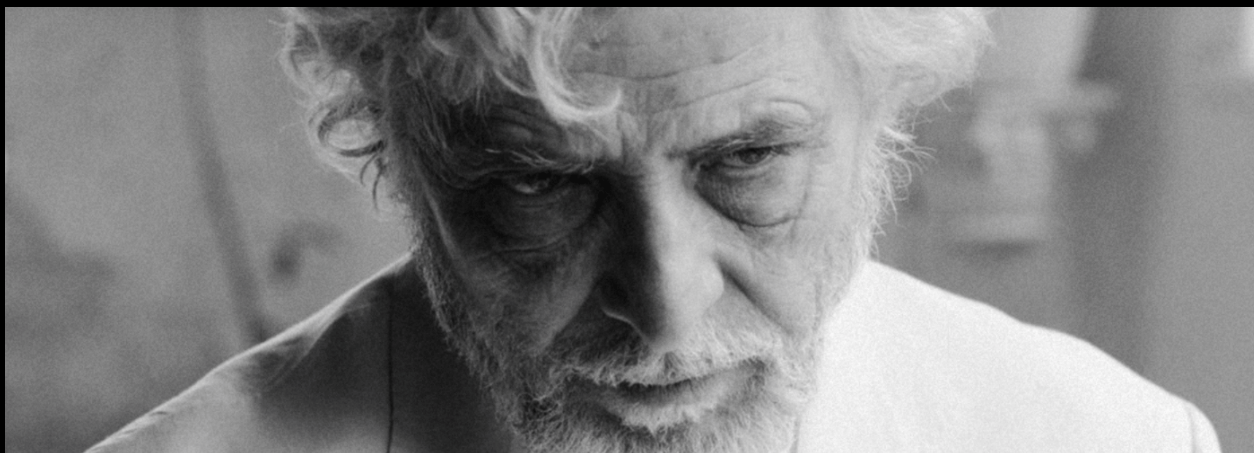
ПРОЦЕСЪТ (1962, РЕЖИСЬОР ОРСЪН УЕЛС)

Освен с времето, това е и игра на пространството – „Процесът“ е сниман отчасти на гара Орсе в междинния период, преди да се трансформира в музей, както и отчасти в Югославия – същото „никакво“ и периферно централноевропейско място, в което е живял самият Кафка. Сред задушаващи тавани дори най-неразбираемият диалог от романите му придобива смисъл.

„Любовите на Анаис“ може да бъде гледан на 6 октомври от 18:30 ч. във Френския институт.

„Процесът“ може да бъде гледан на 26 октомври от 18:45 ч. в Евросинема и на 29 октомври от 18:30 ч. в Одеон.





СЦЕНАРНИ ЕСКИЗИ: БУФЕРНА ЗОНА

Героят в „Буферна зона“ на Георги Дюлгеров е кинорежисьор. Той живее едновременно в реалността, но и в представите си за живота – такива, каквито ги вижда в своите сънища и в любимите си филми. Филм за търсеция, вечно питащ се човек, който с внимание и любопитство наблюдава другите хора и света около себе си, без да осъжда или поставя етикети. Той преди всичко се опитва да търси донякъде вина, донякъде причини за едно или друго в себе си и едва тогава да погледне към другите. Вина или по-точно крайна себевзискателност, видяна в нейния чист екзистенциален вид – пропуснати възможности, проявена нерешителност, разколебаност в определени моменти – все проблеми на интелигентния, чувствителен човек, който се стреми да бъде честен, без да наранява, да бъде искрен, без да се превръща в нравствен прокурор. Филмът е и елегантен реверанс към киното на 60-те години, когато филмите бяха университет, а не комерсиален луна-парк. Ако говорим за сънища (които според моя близка литераторка са видения от друг наш възможен живот) и за избор по отношение на, да кажем условно, вечния ни първороден грях, то героят го изкупва с решението си художничката да остане при живите, а той при мъртвите. В този момент на нейното спасение вече няма нерешителност и колебание, възможността не е пропусната. С думи, помисли или дела – както гласят молитвите.

Иво Драганов – списание „Кино“, брой 6, 2014 г.

* * *

Филмът на Дюлгеров е екстремно авторско занимание, интимно, но и някак херметично. Хубаво е, че има такъв филм, базиран на дълбоко лични усещания, вкусове и нещо повече – сънищата на своя автор. Те са шест и около тях се структурира разказът за режисьор с чувство за вина и отношенията с жена му. Филмът може да бъде наречен българският „Андалуското куче“, понеже в сюрреалистичния си период Бунюел твърди, че „Андалуското куче“ е роден от срещата на два съня – на Салвадор Дали и неговия. „Буферна зона“ е моето прощаване с киното, което обичам – изповядва режисьорът. И обяснява мотивите си така: „Отдавам почит на големите режисьори, които са ме създали“. Това са Фелини, Бергман, Антониони, Трюфо, Бунюел, Тарковски, Орсън Уелс, Рангел Вълчанов. Усещаш особено напрежение, докато отгатваш препратките към „Осем и половина“ (момченце с пелерина и свирка, предвождащо чудат хороход) или „Сталкер“ (навлизането в Зоната, докато разбереш, че си въввлечен в зоната на Тарковски – Дюлгеров), или „Авантаж“ (решените в бяло автоцитати, откъдето надничат Петела и младият Руси Чанев, свързващо звено и главен герой и тук), за да споменем само някои. Киноразказът в „Буферна зона“ по никой начин не може да бъде предаден словесно, защото киното е атмосфера за очите, а точно атмосферата и различният визуален строй на различни свои учители-режисьори, който Дюлгеров се е опитвал да пресъздаде, като ги репликира, тълкува и интегрира в своя си свят. Филмът е изискана духовна игра, в която „личното несъзнавано“ на автора се сблъсква, но и наслажда с митологията на киното. Големият въпрос, който остава, е има ли историята емоционални валенции да бъде съпреживяна извън киноманското братство, или ще остане монументален киноребус, натоварен с красиви интерпретации-цитати, със сложни референции, със секретни вътрешни намигания. Но киноманите също са публика, а и такава киноизповед се ражда за първи път в нашето кино. На сто години веднъж, ако трябва да уточним юбилейно...

Боряна Матеева – списание „Кино“, брой 6, 2014 г.

* * *

„Буферна зона“ е един самоироничен портрет на съвременния човек, обхванат от кошмара на миналото и предчувствия за бъдещето, хванат във вдетиненото си настояще. Едно „селфи“, но само на едното око, болното – между другото така започва и филмът. За здравето няма да стане дума.

Руси Чанев, както обикновено в главната роля и донякъде съавтор на Дюлгеров, използва брилянтно всеки възможен и невъзможен детайл, за да изложи и направи смешен героя си. Уникален е дори само начинът, по който мени походката си, докато се поклаща прелъстително или се преструва на немошен според случая. Изобщо авторите сякаш и за миг не търсят съчувствие и разбиране у зрителите, а напротив – с всеки жест, постъпка, непреодолян страх и извършена поглост от героя, нищо че насън, искат да отдалечат зрителя от него, гордо да не дирят прошка, разбиране, дори и лека симпатия, а да демонстрират комплекси и вини, сведени до смехотворност. И да ни сблъскат до потръпване с един реален до болка човек....

... Друг възможен прочит на „Буферна зона“ е, че отделните сънища всъщност пресъздават възможните пречки пред твореца. Изживяването на нормален живот и проявяването на любов, близост, човещина и съпричастност в този живот са по-скоро пречка творецът да се изяви и да остави нещо след себе си.

Затова буферната зона е не толкова тази между живота и смъртта, колкото тази между твореца и човека.

Така или иначе, в ироничната и абсурдна стихия на сънищата, по логиката на доказване на противното, филмът успява да създаде един значителен, богат и пределно истинен човешки образ...

... Целият този маскарад да се оцелее насън се превръща някак парадоксално в пледоария в защита на съвременния човек в неговата най-голяма уязвимост – самотата и претенциите към другите...

В този калейдоскоп от различни присмехулни и самоиронични хватки, клоунада и плезения срещу и за различни авторитети, сякаш виждаме комедия на нравите повече, отколкото където и да е в българското кино днес, пък и не само в българското.

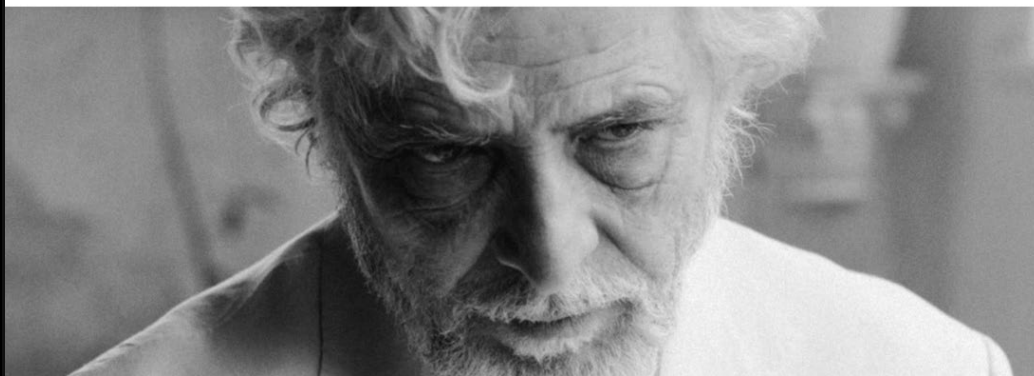
Тодор Ковачев – Filmsociety.bg, 2015 г.

За да прочетете сценария, кликнете върху заглавната страница. ↓

Б У Ф Е Р Н А

З О Н А

сценарий





ГАЛЕРИЯ: БУФЕРНА ЗОНА

ПРЕДСТАВЯМЕ ВИ РАБОТНИ МОМЕНТИ ОТ ФИЛМА БУФЕРНА ЗОНА НА РЕЖИСЬОРА ГЕОРГИ ДЮЛГЕРОВ.









списание
КИНО

излиза от 1946 г. без прекъсване