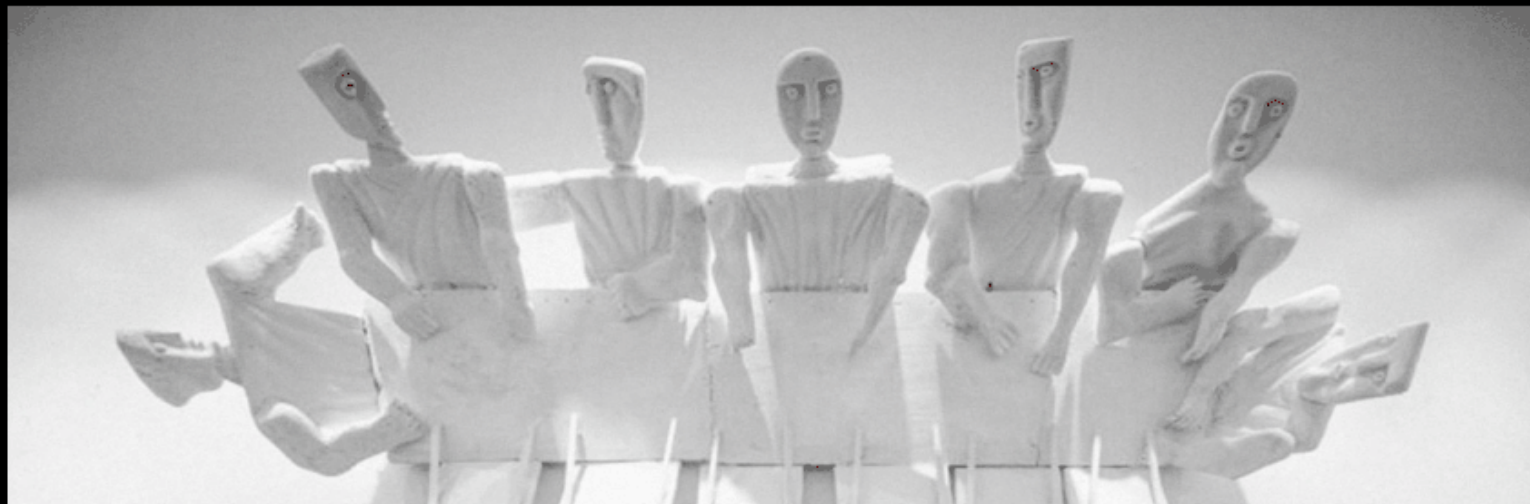


списание **КИНО**

излиза от 1946 г. без прекъсване

11/2023



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 / НОЕМВРИ 2023

СЪДЪРЖАНИЕ:

ПЪРВАТА СВЕТОВНА ВОЙНА И ЕМАНЦИПАЦИЯТА НА ФИЛМОВИЯ ЕЗИК. ПЪРВА ЧАСТ – КРИСТИНА СТОЯНОВА / 6 стр.

ЗЛАТНА РОЗА 2023 – ГЕРГАНА ДОНЧЕВА, БОРЯНА МАТЕЕВА, ГЕНОВЕВА ДИМИТРОВА, ИРИНА ИВАНОВА, МАРИАНА ХРИСТОВА, ОЛГА МАРКОВА, БОЖИДАР МАНОВ / 35 стр.

ЯНА ТИТОВА: ДА СЕ БОРИМ ОТ БЪЛГАРИЯ ЗА БЪЛГАРИЯ – ГАЛИНА ЖЕКОВА / 82 стр.

МЕГЛЕНА КАРАЛАМБОВА: ОБИЧАМ ДА ИГРАЯ, СЯКАШ ОЩЕ СЪМ ДЕТЕ – ИРИНА ИВАНОВА / 101 стр.

ВТОРИ МЕЖДУНАРОДЕН ФЕСТИВАЛ НА АРХИВНИЯ ФИЛМ В ТБИЛИСИ – РОСЕН СПАСОВ / 113 стр.

СИНЕЛИБРИ – ПРЕСЕЧНА ТОЧКА НА ДВЕ ИЗКУСТВА – БОЖИДАР АЛЕКСАНДРОВ / 117 стр.

РОМАН ПОЛАНСКИ НА 90. ИСКА ДА ПРАВИ ФИЛМИ, В КОИТО ДА УСЕЩА СТЕНИТЕ ОКОЛО СЕБЕ СИ – ЯНА СТЕФАНОВА / 129 стр.

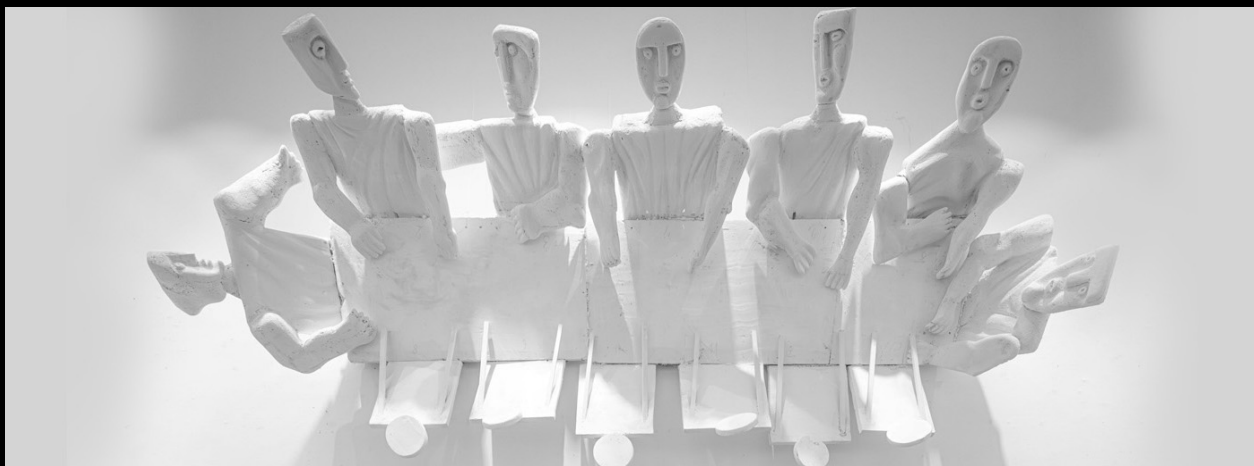
АГНЕСКА ХОЛАНД: „ЗЕЛЕНА ГРАНИЦА“ – САВИНА ПЕТКОВА / 140 стр.

МИСИРКОВ/БОГДАНОВ: СЪЗДАВАНЕТО НА ФИЛМИ Е ИГРА И ТВОРЧЕСТВО – БОРИС МИСИРКОВ И ГЕОРГИ БАГДАНОВ / 145 стр.

КУЛТУРЕН АФИШ: НОЕМВРИ 2023 – АНАСТАС ПУНЕВ / 152 стр.

СЦЕНАРНИ ЕСКИЗИ: ДОЗА ЩАСТИЕ / 158 стр.

ГАЛЕРИЯ: ДОЗА ЩАСТИЕ / 159 стр.



ПАВЕЛ КОЙЧЕВ / СНИМКА: © СТЕФАН Н. ЩЕРЕВ

ОТ ГЛАВНИЯ РЕДАКТОР

Както всяка година, централно място в брой ноември на списание КИНО заема фестивалът „Златна роза“. Колегите имаха време, без еуфория и екзалтация, да осмислят видяното на 41-^{мо} издание, да направят изводи и преценки, и да изложат своите анализи и наблюдения на страниците на списанието. В предложените от Гергана Дончева, Боряна Матеева, Геновева Димитрова, Ирина Иванова, Мариана Христова, Олга Маркова, Божидар Манов статии, се оглежда филмовият процес в изралното ни кино за последната година, правят се изводи, набелязват се тенденции, очертават се перспективи за развитие на киното ни в бъдеще. Тези текстове са и своеобразен документ за състоянието на киното ни от историческа гледна точка.

Поделената „Златна роза“ между „Уроците на Блага“ на Стефан Командарев и „Диада“ на Яна Титова не е прецедент в летописа на фестивала, още повече, че двата филма, заедно с „Добрият шофьор“ на Тонислав Христов, носител на наградата за дебют, очертават една тревожна и болезнена тенденция — пълна девалвация на моралните ценности в българското общество, тотален разпад и усещане за безизходица.

В миналия брой вниманието беше насочено към „Уроците на Блага“ и интервюта със създателите на филма. Междувременно той беше удостоен с още една голяма награда, тази на журито от кинофестивала в Рим.

В този брой вниманието е към другия носител на Розата – Яна Титова, която в разговор с Галина Жекова казва: „Да се борим от България за България“. Това ме кара да мисля, че колкото и да са песимистични филмите, има просветление и надежда. В рубриката Сценарни ескизи публикуваме „Доза щастие“ – пълнометражния дебют на Яна Титова.

Красивото лице на актрисата Меглена Караламбова от филма „Татул“ беше плакат на фестивала „Златна роза“, а почетен адрес ѝ бе връчен по повод нейната осемдесетгодишнина. Списание КИНО също отбелязва юбилея на актрисата с интервюто на Ирина Иванова „Обичам да играя, сякаш още съм дете“. А с 90-годишния Роман Полански, който заявява, че иска да прави филми, в които да усеща стените около себе си, ни среща Яна Стефанова.

Фестивалът „Синелибри“ е представен от Божидар Александров.

Може би не всички читатели на списание КИНО знаят, че нашият колега, кинокритикът проф. Божидар Манов, пише и художествена проза. Книгата му „Хора с прякори“ получи Наградата на Столична община, а Георги Цанков я отразява в рецензията „Джемсешън, какъвто досега не сте слушали“.

Значимо събитие на месеца в културния живот на София е изложбата на Павел Койчев „Ното sapiens – възпоменания“ в галерия „Райко Алексиев“, за която пишат Георги Лозанов и Диана Попова, а рисунката в началото на броя е фотография от творба на художника. По проекта „Съвременното документално кино като отражение на реалността и авторското отношение към света и човека“, подкрепен от НФК, операторите-режисьори Борис Мисирков и Георги Богданов споделят: „За нас създаването на филми е игра и творчество“.

На 11 ноември 1918 г. завършва Първата световна война – една от най-унищожителните – взела повече от петнайсет милиона жертви. На нея и на отразяващото я документално кино е посветена студията на

Кристина Стоянова „Първата световна война и еманципацията на филмовия език“ – първа част. В брой декември читателите ще се запознаят с втората част на студията, в която авторката насочва вниманието си към игралните филми, отразяващи тази война.

В размирното време, в което живеем, като че ли се случва най-лошото – съзнанието ни някак се притънява, да не кажа, примирява с военните конфликти. Войната в Украйна продължава, а ето че отново пламна Близкият изток и колко още локални войни се случват в едно, уж, мирно време. Струва си не само да мислим, а да се противопоставяме, да се съпротивляваме срещу това.

Любмила Дякова





ПЪРВАТА СВЕТОВНА ВОЙНА И ЕМАНЦИПАЦИЯТА НА ФИЛМОВИЯ ЕЗИК. ПЪРВА ЧАСТ

КРИСТИНА СТОЯНОВА

„ТАЗИ ВОЙНА ЩЕ СЛОЖИ КРАЙ НА ВСИЧКИ ВОЙНИ“^[2]

УИДРО УИЛСЪН, 1917

„ВОЙНАТА Е КИНО, И КИНОТО Е ВОЙНА“

ПОЛ ВИРИЛИО, 1989

ВЪВЕДЕНИЕ

Историята на сложната взаимозависимост между войната и киното – и пропагандата като средство за манипулация на общественото мнение – води началото си от Първата световна война или ПСВ (1914 – 1919), и представлява изключително интригуваща интердисциплинарна сфера за изследвания, богата с парадокси и противоречия. Философските, културологични, естетически, и идеологически граници на тази сфера са очертани още в 20-те години на миналия век от два непримирими подхода

към технологическия прогрес – дистопичен и дълбоко песимистичен, асоцииран с Немския Експресионизъм, и утопично-оптимистичен, лансиран от Съветския Авангард. На екрана първият е въплътен във филма на Фриц Ланг *Метрополис* (*Metropolis*, Германия, 1927). Според немския историк Филип Блом (Philipp Blom) филмът представлява „метафорична квинтесенция на екзистенциалната заплаха за света от развитието на бездушни технологии“, доведени до абсурд от сляпата вяра в техническия прогрес, доминираща общественото и културно съзнание благодарение на взривоопасната идеологическа смес от догматичен сциентизъм и рационализъм (Blom, 2015, 177). Утопичната и оптимистична – но не по-малко разрушителна – противоположност на тази версия е разработена виртуозно от Дзига Вертов в най-известния му филм, *Човекът с киноапарата* (*Человек с киноаппаратом*, СССР, 1929), където хората са ни повече, ни по-малко „перфектни елементи“ (Blom, 2015, 189), безупречно хармонизирани с другите, механичните части от огромната машина на социализма/комунизма.



ОРИГИНАЛНИ ПЛАКАТИ НА МЕТРОПОЛИС И ЧОВЕКЪТ С КИНОАПАРАТА

По-нататък, Блом убедително твърди, че чудовища като Мистър Хайд и Франкенщайн са само бledi подобия на сериозните опити – както на

изток, така и на запад – да се създадат по пътя на социално инженерство Нови Мъже и Нови Жени, свърх-производителни и не особено сложни емоционално и интелектуално, а нашумелият стил Баухаус отразява старанията на архитектите да построят за тях също така безлични, но функционални жилища. И независимо от факта, че този песимистичен възглед за естеството и перспективите на техническия прогрес постепенно заглъхва след края на Студената война, в началото на 90-те години от миналия век, социални мислители и философи от ранга на Джордж Стайнер (George Steiner), Славој Жижек (Slavoj Žižek), Зигмунт Бауман (Zygmunt Bauman), Джорджо Агамбен (Giorgio Agamben) – не спират да предупреждават за неизбежните и опасни последици от вездесъщите технологии и растящата в геометрична прогресия зависимост от тях. Бауман, например, открива в Първата световна война причините за нарастващата всеобща несигурност и творческа импотентност – според него, симптоми на дълбокото социално разстройство, обхванало западните общества в съвременния свят (когото той нарича „ликвидна“ модерност).



ФРЕНСКИ ОПЕРАТОРСКИ ЕКИП В ОКОПИТЕ НА ПЪРВАТА СВЕТОВНА ВОЙНА

Както и началото на все по-нарастващото всеобщо отчаяние, възникнало по това време от първия сблъсък с непознатата, тъмна страна на разума и прогреса, двете прехвалени ценности на Просвещението. Както ни учи историята на киното обаче, Първата

световна война се оказва не само една от най-големите трагедии на модерността, предизвикана от човека, но и първата, увековечена на филмова лента. По това време киното също се оформя като форма на т.нар. „казино култура“ (Стайнер), която няма нищо общо с добре познатата ни „култура на натрупване и познание“, а е култура на незабавното удовлетворение; „култура, белязана от неангажираност, липса на приемственост“, с една дума „култура на забвението“ (Бауман, 2012, 117). Наистина, твърдението на оригиналния френски теоретик на културата Пол Вирилио (Paul Virilio), че войната, технологията, и пропагандата за първи път се сливат в едно хармонично цяло по времето на Първата световна война, е пропито от социалния скептицизъм на Бауман.



ЗИГМУНД БАУМАН (1925 – 2017)

Без съмнение, интересът на управленските елити към огромния мобилизационен потенциал на движещи се изображения определено допринася за развитието на киното. И докато технологията и структурата на филмопроизводство се модернизират разбираемо бързо, много по-важна е промяната на социалния и културен статус на киното, което за няколко години успява да се превърне от евтина панаирна атракция в легитимно, „седмо“ изкуство! Затова можем без преувеличение да кажем, че и безпрецедентната артистична и философска изтънченост на киното (и авангардното, и популярното), от 20-те и началото на 30-те години, и огромната му сила да убеждава и пропагандира (изпробвана от всички значими европейски кинематографии

в периода между войните, и по време на Втората световна война), са пряк резултат от постиженията му като индустрия и изкуство през Първата световна война.



ПОЛ ВИРИЛИО (1932 – 2018)

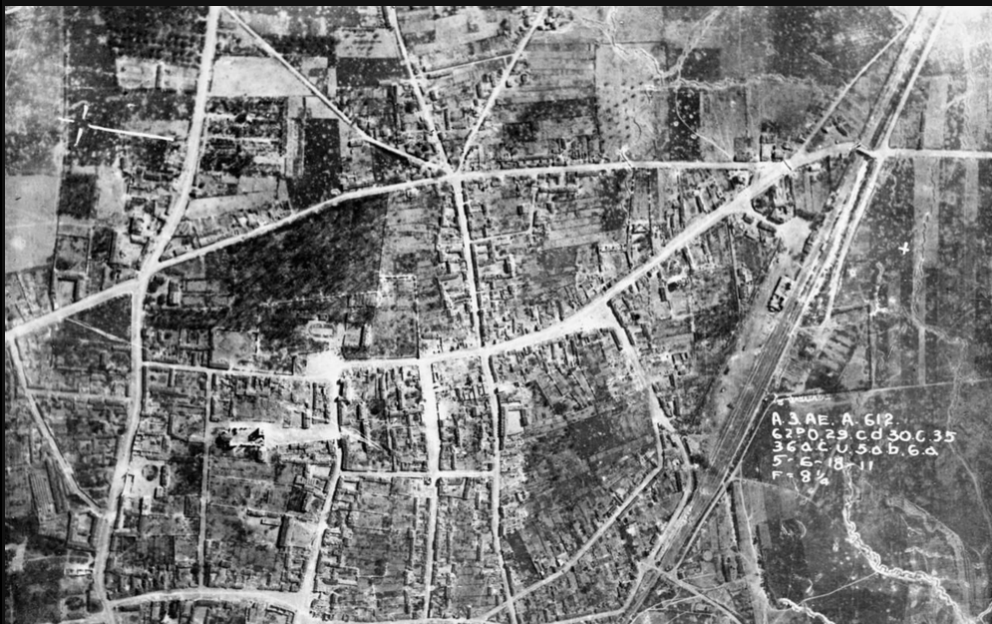
На базата на военната реторика и практика, Вирилио предлага медиен модел — резюмиран красноречиво в мотото на тази статия, „Войната е кино, и киното е война“ — и добавя, че и войната, и киното (заставката на 20th Century Fox) са представени символично от лъч на прожектор (1989, 26). Вирилио полага основите на обвинението си срещу „латентния тоталитаризъм на технологиите“ (цитат по Kellner, 1999, 104) в предишната си публикация, *Скорост и политика: Размисли по повод дромологията*^[9] (*Speed and Politics: An Essay on Dromology*, 1986), където анализира нарастващата роля на скоростта в съвременния свят, и особено иманентната ѝ връзка както с военните, така и с кинематографичните технологии, чието паралелно развитие и взаимозависимост той проследява в периода между 1904 г. и Първата световна война. Във фокуса на изследването му е „дромократическата революция“ — или как „изобретенията, допринасящи за всеобщото ускорение... влияят на социалния и политически живот“ (Kellner, 1999, 104). И тъй като скоростта според Вирилио е съотносителна преди всичко към военното дело и съвременните медиуми, и е възградена във фундамента на нашето технологическо общество, тя следователно предопределя и начина му на функциониране.

В центъра на есето му е Баумановата „социология на отстранението“ (1989, 19–23). Според Бауман най-ценното постижение на модерността – и нейната трагедия! – е инструменталната рационалност, чията най-зловеща изява е рационализирането на смъртта през двете световни войни, и особено по времето на Холокоста. Благодарение на изобретателни бюрократични тактики, изпълнителите са били нарочно „дистанцирани“ от жертвите си, представяни като бездушни „обекти... на контрол, манипулация, и унищожение“, което довежда до минимум опасността от случайни „изблици на съвест и морална отговорност“ у ексекUTORите (Bauman, 1989, 19–23). Следвайки тази аналогия, Вирилио твърди, че човешката перспектива и непосредствеността на възприятието към ставащото на бойното поле са се променили радикално след като по време на Първата световна война военно-полеовото разузнаване и бомбардиране от въздуха доказва своята ефективност. Улеснявайки и „рационализирайки“ убийствата, тази радикална промяна поставя началото на нарастващата „дереализация (или дематериализация) на военните действия“ (Virilio, 1989, 1), достигнала поредната си кулминация със съвременните високотехнологични методи на война, където „технологииите постепенно изместват човека“ и превръщат жертвата в анонимна точка, отдалечена на стотици километри по вертикала или хоризонтала (Kellner, 1999). Според Вирилио, това е главният етичен проблем, свързан с развитието на военните технологии, които наистина движат прогреса, но рядко в позитивна посока.

По аналогия, Вирилио твърди, че „дематериализацията на военните действия“ също така улеснява връзката между движещите се изображения и пропагандата, тъй като пропагандата разчита на промяна в перспективата и непосредствеността на възприятието. Кое то му позволява да посочи пораждането на връзката между „масовото производство на въздушни фотографии и кино-пропаганда“ по време на Първата световна война и „кинематографичните технологии“, тоест между Войната и Кино то (Stevenson, 2008, онлайн). В присъщия си асоциативен стил Вирилио заключава, че въздушната фотография позволява за първи път в историята на визуалната култура да бъдат регистрирани значителни отклонения „от познати форми и представи за

физическата реалност", което в наше време довежда до създаването на „сюрреалистични кинематографични територии, които са разрушили напълно старите полета на възприятие“ (Virilio, 1989, 27).

Следвайки Вирилио, тази статия цели да докаже, че Първата световна война е изиграла решителна роля при изливането на матрицата на киното, предопределяйки неговото технологично, идеологическо, и естетическо развитие, форматирайки го не само като модерно изкуство, прародител на всички аудио-визуалните медии, но най-вече като мощно средство за ненавратливо формиране на общественото мнение, както и на директната пропаганда, на чийто безпрецедентен разцвет ни е съдено да сме свидетели в наши дни. Особено внимание статията отделя на непредсказуемата роля на филмовата естетика в съдбата на пропагандното послание, което – както ще стане ясно по-долу – може да бъде усилено, отречено, или неутрализирано от степента на артистизъм и трудно уловимото въздействие на онова, което големият френски теоретик на киното Андре Базен нарича (André Bazin) „ефект на реалността“ (1971, 26).





НЕМСКИ ТАНК СЛЕД БИТКАТА ПРИ ВИЛЕР БРОТОНЬО, 1918

ПРОПАГАНДА И КИНО В ЕВРОПА ПРЕЗ ПЪРВАТА СВЕТОВНА ВОЙНА

В световен мащаб, ранните европейски кинематографии заемат своето почетно място в пантеона на традиционните изкуства сравнително рано, а Франция се утвърждава като безспорен лидер на европейското филмово производство и разпространение (Тоерплитц, 1995, 18). Най-значителните френски компании – Pathé Frères, Gaumont, Éclipse and Éclair – откриват студии в почти всички европейски държави още в първите години на двадесети век, и събират богата реколта от този „истински свободен интернационален филмов пазар“, все още нерегулиран от „квоти и протекционистки митнически бариери“ (Тоерплитц, 1995, 18). По популярност и диапазон на разпространение, сериозни конкуренти на френското кино са датските и италианските филми, и „в значително по-малка степен – филмите, произведени от IMP Филм във Америка“^[41] (Тоерплитц, 1995, 18).

Филмовият език и стил също се развиват бързо, благодарение на усъвършенстване на филмовия разказ, на все по-добро интегриране на обяснителните и диаложните титри, и на все по-нови решения в мизансцена и операторската работа – като например „изобретения от

шведски режисьори и оператори т.нар. „мизансцен в дълбочина“, и разбира се, „директното общуване“ със зрителите от екрана, оригинален принос на Нидерландското кино. (Dibbets & Hogenkamp, 1995, 11)^[6]. Между най-значимите еволюционни промени в европейските кинематографии към навечерието на Първата световна война, е преходът им от „фрагментарно занаятчийско производство“ към „индустриално развитие“ с държавна помощ (Тоерплитц, 1995, 18). Това сближаване с държавата има решаващо значение за киното като пропаганда, но и като изкуство.

Широко разпространено е мнението, че Първата световна война не би била „така разрушителна ако не беше пропагандата“, чиято интензивност „стряска“ хората (Bardi, 2014, онлайн), шокирани допълнително от безпрецедентната „намеса на държавата в манипулацията на общественото мнение“ (Messinger, 1993, 117). Възползвайки се от „високия процент на грамотност в индустриализираните страни“, печатната медия е впрегната в „демонизиране на врага“, заливайки читателите с „лавина от фалшива или изкривена информация“ (Bardi, 2014, онлайн). И въпреки че пропагандата е „част от живота ... отпреди 1914“, нейни главни пропоненти и източници до този момент са независими от държавата и правителството „обществени институти и структури, като например църквата, пресата, бизнесът, политически партии, и филантропични организации“ (Messinger, 1993, 117).

В допълнение, както бе споменато по-горе, Първата световна война е „първата война, водена пред кино-камери“ (Stevenson, 2008, онлайн). И тъй като вълната от силно-въздействащи образи на битки, смърт и разрушение сварва хората неподготвени, киното естествено многократно умножава ефекта на военната пропаганда. И независимо от Британската^[6] традиция за независима и нерегулирана пропаганда, обикновено разпространявана от низините към върха на социалната пирамида, държавните служители първи проявяват жив интерес и подкрепят с ентузиазъм тези „истински военни филми“ (Reeves, 1999, 28-9). Бързият политически рефлекс на властите поставя Британската пропагандна машина в много по-изгодна позиция от тази на другите три воюващи европейски империи; позиция, която се затвърждава след

създаването на първото финансирано от държавата (в световен мащаб!) Военно Пропагандно Бюро през август 1914 г., чийто първи филм, *Британия е готова* (*Britain Prepared*) излиза на екран на 29 декември 1915 г. (Reeves, 1999, 29)



БРОШУРА ЗА ФИЛМА БРИТАНИЯ Е ГОТОВА, 1915

ЧАСТ ПЪРВА: ВОЙНА, ПРОПАГАНДА И „ЕФЕКТА НА РЕАЛНОСТТА“ — КОЯ „БИТКА НА СОМА“?

Красноречива илюстрация на взаимозависимостта между война, пропаганда, и кино, са трите филма, посветени на историческата битка на реката Сом в Франция, чийто изход — все още оспорван от историците — се е смятал за решаващ в хода на войната. Въпросната битка, водена на двата бряга на Сом от 1-ви юли до 18-ти ноември 1916 г., е една от най-жестоките в историята, дала повече от милион жертви. Всяка от новосъздадените пропагандни служби на Британия, Франция и Германия прави свой документален филм, посветен на битката и претендиращ да отразява безспорната победа на съответната страна.^[7]

Филмопроизводство

Британският *Битка на Сом* (*Battle of the Somme*, 1916)^[81] е произведен строго секретно от филмовия отдел на Британското Военно Пропагандно Бюро (известно още като Уелингтън Хаус (Wellington House) по адреса на бюрото, оглавяно от Чарлз Мастерман (Charles Masterman). Филмите, произведени от Уелингтън Хаус, като правило избягват „истеричните хиперболи, характерни за повечето други форми на военна пропаганда“ и са направени от независими режисьори (Reeves, 1999, 33). В жанрово отношение, продукцията на Уелнигтън Хаус се състои най-вече от т.нар. „филми на факта“ или „актуалности“ (actualities). Официалните кинопропагандисти определено демонстрират нетърпимост към обичайните пропагандистки трикове, които открито изопачават истината (Reeves, 1999, 30), и проявяват „забележително идеологическо въздържание“, особено когато представят събития, случващи се в реално време пред камерата, стремейки се да се придържат към „умерен, сдържан, почти обективен начин на филмиране и монтаж“ (Reeves, 1999, 32).



КАДЪР ОТ ИНСЦЕНИРАНА АТАКА ЗА ФИЛМА БИТКАТА НА СОМА (THE BATTLE OF THE SOMME, 1916). ПРЕДПОЛАГА СЕ, ЧЕ Е ЗАСНЕТ НЕПОСРЕДСТВЕНО ПРЕДИ НАЧАЛОТО НА САМАТА БИТКА (1 ЮЛИ, 1916), НАЙ-ВЕРОЯТНО НА ТЕРИТОРИЯТА НА ФРЕНСКО АРТИЛЕРИЙСКО УЧИЛИЩЕ, НАМИРАЩО СЕ НЕПОСРЕДСТВЕНО ДО ЛИНИЯТА НА ФРОНТА.

Филмът — чиято премиера в Британия е насрочена за 25 август 1916 г., тоест два месеца преди официалния край на битката — прави неотразимо

впечатление на многобройната си публика^[9], а ежедневикут *Manchester Guardian* го оценява високо като „най-последно истинско“ (Reeves, 1999, 37).

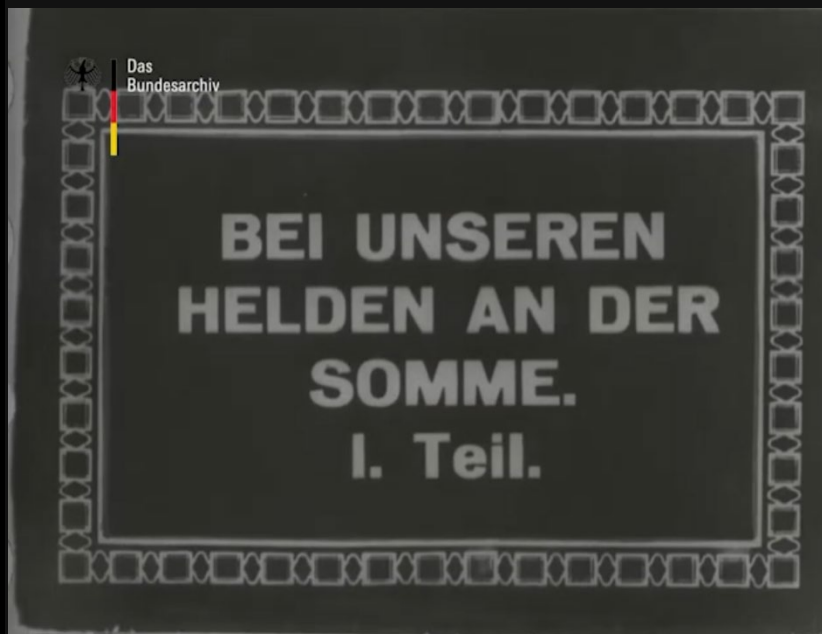
По същото време, оператори, работещи за четирите големи френски кинокомпани, осигуряват постоянен поток от пропаганден филмов материал както за вътрешната френска, така и за международната зрителска публика. (Dibbets & Grout, 2010, 443). И въпреки това, както пише Пиер Сорлен (Pierre Sorlin), „трудно е да се обясни защо през януари 1917 г. Министерството на Войната нарушава съществуващото споразумение с четирите филмови компании“ и създава автономната организация SPCA – *Service photographique et cinématographique de l'armée*^[10], която е „директно подчинена на правителството и има монопол върху правенето на снимки и филми, свързани с войната.“ (2004, 508.) Именно SPCA е продуцент на френския филм за битката на Сом, наречен *La Bataille de la Somme* (*Битката на Сом*, 1916, цитиран също на английски като *Offensive The French on the Somme, July 1916*, *Френската офанзива на Сом, Юли 1916*). Според Сорлин филмът е компилация от три части, монтирани от огромното налично количество отснет – но непоказван никъде – суров материал. Както пише Лоран Верей (Laurent Véray) „едва след 1-ви юли, 1916... филмови оператори се допускат до огневата линия на фронта, за да снимат началото на истинска атака. Филмовият материал, снет от Емил Пиер (Émile Pierre)“ – знаменития оператор на не по-малко знаменития *Убийството на Дук дьо Гиз* (*Assassinat du Duc de Guise*, Франция, 1908), поставил началото на модните „артистични филми“, произведени от прочутата международна компания Le Film d'Art – „показва как френски войници почистват байонетите си в окна, придвижват се по окопни пасажи, и изпълзват, вълна след вълна, на повърхността, за да се втурнат напред към ничията земя между двете враждуващи армии... Според мен едва ли има нещо по-въълнуващо от тези мъже, чиято съдба никога няма да узнаем“ (Veray, 2010, 413).



ВОЙНИЦИ НАПУСКАТ ОКОПИТЕ СИ В БИТКАТА ПРИ СОМА, 1916.

Както пишат холандските изследователи Дибетс и Грут (Dibbets & Grout) в изключително интересната си статия „Коя Битка на Соме? Война и неутралитет на холандските екрани, 1914 – 1918“ („Which Battle of the Somme? War and neutrality in Dutch cinemas, 1914 – 1918“), „французите... правят всичко, за да надминат своите съюзници на екрана.“ (2010, 444). SPCA се възползва от задръжката в разпространението на британския филм в чужбина, както и от щедростта на Pathé Frères, които им разрешават да разпространяват *La Bataille de la Somme* като „безплатен международен заем“, но въпреки това той не „оставя никаква следа в историята на киното“ (2010, пак там). И продължава да бъде обект на противоречия, основната причина за които, както пише Сорлин, е криворазбраната партизанщина на филмовия екип. Опитът им да

предават на екрана тази значителна френско-британска военна операция без каквато и да била алюзия към британското участие, фатално компрометира френската филмова версия за битката на Сом (Sorlin, 2004, 510).



НАЧАЛНИЯТ КАДЪР НА НЕМСКИЯ ПРОГАНДЕН ФИЛМ С НАШИТЕ ГЕРОИ НА СОМА

Около два месеца след края на битката, германците започват разпространението на своя официален пропаганден филм, наречен *Bei unseren Helden an der Somme* (*С нашите герои на Сом*), нарочно структуриран като отговор на британския филм. Дължината му е 33 мин. (с последната част – 52 мин.), което според Райнер Ротер (Rainer Rother), немски историк на военното кино, създава проблеми за разпространението му „извън Германия“ (1983, 538). Ротер подчертава ироничните обстоятелства, при които е създадена германската професионална филмова единица, известна като *Bild und Film-Amt*^[11], или *BUFA*. Според него, макар и със закъснение, бюрото се появява в резултат на „безбройните оплаквания от германски дипломати по повод ужасното качество на германската филмова пропаганда“ (1983, 525). Но най-вече – както се изразява Ротер – поради завист, породена от международния успех на „този английски филм“, с който *Нашите герои* влиза в имплицитен диалог, предназначен ако не да обори самопровъзгласената победа на Антантата, то поне да я оспори (1983,

пак там). Важността, която властите в Германия придават на *Нашите герои* обяснява решението на *Фотографското и филмово бюро* – изключително гордо от своя първи филм – да използва премиерата му като специална PR атракция на тържественото си откриване на 19 януари 1917 г. (Rother, 1983, 525)



КАДЪР С ВОЕННОПЛЕННИЦИ ОТ С НАШИТЕ ГЕРОИ НА СОМА (BEI UNSEREN HELDEN AN DER SOMME, 1917, ГЕРМАНИЯ)



КАДЪР С ГЕРМАНСКИ ВОЙНИЦИ, ПОМАГАЩИ В ЕВАКУАЦИЯТА НА МИРНОТО ФРЕНСКО НАСЕЛЕНИЕ, С НАШИТЕ ГЕРОИ НА СОМА (BEI UNSEREN HELDEN AN DER SOMME, 1917, ГЕРМАНИЯ)

Филмов артистизъм

Пропагандните филмови бюра, които създават филмите за битката на Сом, красноречиво илюстрират твърдението на Вирилио за интегралната взаимосвързаност между филм, пропаганда, и държавна военна машина. Независимо обаче от идентичната им тема и обект, филмите са коренно различни като естетика и внушение. Джон Ходжкинс (John Hodgkins) предлага подробен анализ на „филмовите техники и артистизъм“ в *Битка за Сом*, чийто „мощен филмов език“ според него е останал „сериозно недооценен и дори пренебрегнат“ (2008, 9). Ходжкинс твърди, че филмите от Първата световна война се разглеждат от историците преди всичко като свидетелства, и се обсъждат най-вече като източник на информация, свързана с производството и разпространението им. Докато автентичността на кадрите често е предмет на сериозни спорове, естетическите им достоинства рядко привличат нечие внимание (2008, 9). И ако все пак го привлекат, обикновено това е под формата на остри критически бележки по повод използването на „евтини кинематографични трикове“ и разни други „чудесии ... сътворени на монтажната маса“, които според авторите злоупотребяват (!) с „невежеството на зрителите“ (Sorlin, 2004, 514).

А. Реализъм и автентичност: „ефект на реалността“

И трите филма за битката на Сом са подложени на критика – включително и от цитираните тук автори – обвиняваща ги в липса на автентичност и объркана хронология. Подобни претенции са в най-добрия случай не на място, тъй като „ефектът на реалността“ в киното по определение е резултат на многопластова творческа намеса, докато филмовият реализъм – независимо от фотографската автентичност на изображението – е един от най-оспорваните въпроси в кинотеорията. Както казва Базен, „реализмът в изкуството може да бъде постигнат само с изобретателност и сръчност“ (1971, 26).



ДЖОФРИ МАЛИНС В ОКОПИТЕ НА ПЪРВАТА СВЕТОВНА ВОЙНА

От практическа гледна точка, „ефектът на реалността“ в късия жанр на актуалните филмови винетки, заснети на бойното поле — гореспоменатите *actualities* (англ.) или *actualités* (фр.), предназначени за кинопрегледите — обикновено е резултат от експромптни решения на оператора, който в този момент е зад камерата. Андрю Кели (Andrew Kelly) цитира веруюто на Джофри Малинс (Geoffrey Malins) — военен кинооператор и един от монтажистите на британския филм за Сом — което гласи, че „истинските военни филми трябва да покажат „страданието и агонията“ на стълкновението и да представят смъртта в цялата ѝ мрачна голота“ (1997, 48–9). И наистина, *Битка на Сом*, заснет от него и МакДауъл показва нагледно, че и двамата са рискували живота си едва ли не за всеки кадър¹²¹. И може би заради това филмът им изобилства с допълнителна информация, която „случайно“ улавя

безотговорното отношение на Главното командване както към стратегически военни тайни, така и към живота на сражаващите се.

В коментарите си по повод френския филм за Сомата, Сорлин също така напомня, че снимането на атаки с тежки и неподвижни камери от „доминираща централна гледна точка“ по това време е възможно само ако сцените са възпроизведени „по време на учение“, защото в противен случай оператора „би бил застрелян на място от германците“ (2004, 514). В своя анализ на германския филм, Ротер на свой ред отбелязва, че епизодите, отразяващи сражения, в които „войниците вървят директно срещу камерата“ и към „вражеската територия,“ най-вероятно са заснети „на учебен полигон“ (1989, 535–6). Затова, докато Дибетс и Грут обвиняват първите официални германски пропагандни филми, „че не следват британския пример“ — чиято сила според тях се крие в „автентичността като етика и естетика“ — не е съвсем ясно какво имат предвид, защото на друго място също така авторитетно твърдят, че и британският филм „включва сцени със доста съмнителна автентичност“ (2010, 449).

В крайна сметка, решението дали националистичният патос вреди или не на филмите за Сомата, остава за зрителя. И така, ако приемем, че британският филм „включва сцени с доста съмнителна автентичност,“ и даже чисто инсценирани кадри на войници „изпълзващи от окопите и втурващи се в атака“ (Reeves, 1999, 37), и въпреки това му вярваме и ни възмущава, означава да се съгласим с Базен, че в този случай „абстракцията и символизма... работят в полза на реализма“ (Bazin, 1971, 26). Ако пък се съгласим с прибързаното заключение на Ритер, че „филмовият материал от втората и третата части е инсцениран... и е заснет на тренировъчни полигони... които с нищо не напомнят на бойните полета при Сомата“ (1995, 2), значи да отречем прилагането на чисто кинематографични тактики от анонимните създатели на филм, и да приемем, че в случая с *Нашите герои* „абстракцията и символизма... работят във вреда на реализма“ (Bazin, 1971, пак там). Което доказва, че съотношението между автентични и инсценирани кадри¹³¹ не е достатъчно да промени субективното зрителско възприятие в една ли друга посока. Защото, както пише Базен, „в името на истината, изкуството може само да усили или неутрализира ефективността на елементите от реалността,

уловени от камерата“ (1971, 26). И тъй като тези филми са откровено пропагандистки, и съответно истината в тях е много относителна, успехът им се определя от степеня на артистизма, с който са направени.

В този ред на мисли е изключително любопитно да се разгледат филмите за битката на Сомма през призмата на неизбежните триения между изкуство и пропаганда. Или между това, което Регжин Робен (Regine Robin) в своя фундаментален труд, посветен на Социалистическия Реализъм^[14], нарича „текстов ефект“ – трудно уловимата сплав между кинематографична поетика, творческа изобретателност, и художествения „ефект на реалността“ – и неизбежния „тезисен ефект“ на пропагандното послание (1992, 248). Триения, в които растящото надмощие на „тезисния ефект“ довежда киното на Социалистическия Реализъм до естетически и идеен ступор в периода на съветското Малокартиние.^[15]



MOU&BASTIE 35 ММ Е ТИПА КАМЕРА ИЗПОЛЗВАНА ОТ БРИТАНСКИТЕ ОПЕРАТОРИ ПО ВРЕМЕ НА ПЪРВАТА СВЕТОВНА ВОЙНА, ВКЛЮЧИТЕЛНО И ОТ ЛЕЙТЕНАНТ ДЖОФРИ МАЛИНС ПРИ ЗАСНЕМАНЕТО НА БИТКАТА ПРИ СОМА.

Следвайки Робен, определено можем да твърдим, че британският филм за Сомма демонстрира надмощие на „текстовия ефект“, тоест триумф на

художествения реализъм на гудактиката. Красноречивият анализ на Ходжкинс е чудесна илюстрация на емоционалната победа на „текстовия ефект“ над „тезисния“: този „фронтви документален филм“, пише той, „успява да спечели сърцата, умовете, и даже телата на военновременните зрители по начин, непостижим за други подобни кинематографични произведения от това време, било то „фактически“ или измислени“ (2008, 12).

Б. Филмова структура

Ходжкинс също така отбелязва високото ниво на киноразказа в *Битка на Сом*, подчертавайки класическата му драматична структура, с добре оформени начало – подготовка за атаката; среда – хода на самата битка; и край – последствията от битката. Добре подобреният текст на титрите – и информационните, и поддържащите съспенс – допълнително засилва „текстовия ефект“.

Германският филм също е изграден от три части, но подреждането им като опровержения на британския филм ги превръща в серия от аморфни епизоди. И накрая, разделянето на френския филм на три части е направено единствено и само в името на ефективното му разпространение.



ТОМ ГЪНИНГ – ПРЕПОДАВАТЕЛ В ЧИКАГСКИЯ УНИВЕРСИТЕТ ПО ИСТОРИЯ НА ИЗКУСТВОТО, КИНО И СЪВРЕМЕННИ МЕДИИ

В. Камера и оптика

Ходжкинс обяснява уникалността на британския филм с вездесъщите му ракурси от субективна гледна точка и подчертава стилистичното му съзвучие с онова, което Том Гънинг (Tom Gunning) нарича „кино на атракциите“^[16] в знаменитата си едноименна статия, посветена на нямото кино. Според Гънинг „киното на атракциите“ е винаги готово „да разруши екранната илюзия за самоизолиран свят (т.е. „четвъртата стена“ – бел. а.), само и само за да привлече вниманието на зрителя“ (1990, 57).

Промяната на зрителската перспектива, наложена от субективната гледна точка, става възможно благодарение на безпрецедентното развитие на оптиката по време на Първата световна война. При това, пише Ходжкинс, усещането за непосредственост в британския филм допълнително мутира в „телесна визия“, която конструира ползрението като тактилен, и поради това емоционален процес,“ предизвикващ соматична реакция у зрителите (2002, 21). Бидейки отчуждени наблюдатели, зрителите – според думите на един съвременник – „са и в битката, и част от нея“ (Reeves, 1997, 11). При това „сцените с нестабилно и дезориентиращо изображение“, създадени чрез находчиви за времето си монтажни техники, също могат да се тълкуват в светлината на „емоционално съпреживяване с начина на водене на модерната, индустриализирана война“, за което пише Вирилио (Hodgkins, 2008, 17). Подчертавайки за сетен път органичната взаимосвързаност между война, технология и кино, Вирилио тълкува добре познатата и многократно описвана сетивната дезориентация на войниците по време на артилерийски обстрел не като „панически ужас, а (като) техногенен световъртеж или чисто кинематографична дереализация... засягаща чувството за пространствена ориентация“ (Virilio, 1989, 84–5).



КАДЪР ОТ НЕМСКИЯ ПРОПАГАНДЕН ФИЛМ С НАШИТЕ ГЕРОИ НА СОМА (BEI UNSEREN HELDEN AN DER SOMME, 1917, ГЕРМАНИЯ)

За сравнение, германският филм използва материал, снет от предимно статична камера, демонстриращ безкрайни колони от военен персонал, маршируващи към предстоящата атака по неизменния диагонал от горния ляв ъгъл към долния десен ъгъл на кадъра. Както бе споменато, предпочитаният ракурс в германския филм е от фронтално разположена камера – статична или панорамираща – което позволява на зрителя спокойно да чете титрите, обясняващи повсеместната разруха с варварството на Антантата, изоставила страдащото население на милостта на германците, единствените им спасители. Може би е излишно да се подчертава, но средните и далечни планове – неизбежен резултат от снимки със статична или панорамираща камера – правят невъзможна интимността, постигната в британския филм, благодарение на сцени, заснети от субективна гледна точка. Или пък изразителността на току-що открития драматичен нисък ракурс, използван обилно от британците в инсценировките.

Г. Кино на атракциите

Към вече обсъдените от Ходжкинс „елементи на изненада и спектакъл“ – включващи „най-новите технологични (военни) чудеса“ и „шокиращи примери на насилие и жестокост“ (2008, 15), военният историк С. Д. Бадси (S. D. Badsey) добавя своите поетични медитации върху ужасите на войната в *Битка на Сом*, където наред с шокиращите си впечатления от повтарящи се сцени на смърт и разруха, на „зловещо, празно бойно поле“ като символ на XX век, Бадси споменава „призрачни войници и чудовищни оръдия“ (1983, 113), мерзелеещи се всред „странни пейзажи“ (1983, 105).

На фона на тази мрачно-мистична изразност, вдъхновена от артистизма и „атракциите“ на британския филм, френския и германския филми – състоящи са най-вече от пропагандни демонстрации на тежко артилерийско оборудване, на различни родове войски и на разрушения – остават далеч отвъд линията, която отделя изкуство от пропаганда.

Особено важен елемент в „киното на атракциите“ според Гънинг е „емблематичният... директен поглед към камерата“, поради интимността, която се създава между изображение и зрител, и която е ненадмината форма на „текстов ефект“ (Gunning, 1990, 57). В *Битка на Сом*, тази интимност е породена от многобройните усмивки, погледи, и махания специално за камерата. Странно, но интимността всъщност разрушава „тезисния ефект“ и вместо патриотична приповдигнатост, предизвиква у зрителя „страх и състрадание“ за живота на войниците, които „ще влязат в сражение след 20 минути“ както ни информират титрите. Погледите към камерата в германския филм обаче имат точно противоположно въздействие, защото там британските и френските военнопленници – дефилиращи в редици – са тези, които гледат към камерата – някои с усмивка, а други с неподправено чувство на облекчение. Спонтанното нарушение на „четвъртата стена“ между тях и зрителя, е всъщност уникален момент на кинематографична автентичност, който в германския филм засилва не „текстовия“, а „тезисния ефект“ на пропагандното послание, тоест подчертава „имиджа“ на германците като галантни защитници както на мирното население, така и на военнопленниците. И ако такива редки моменти на художествено откровение не бяха удавени в излишни подробности и

повторения – като например благородните мотиви зад показаната с отегчителен педантизъм евакуация на вражеското цивилно френско население, са подробно обяснени в дългия текст на титрите – германският филм може би щеше да успее да неутрализира убедително британската пропаганда.



КАДЪР ОТ БИТКАТА НА СОМА (THE BATTLE OF THE SOMME). ЕДИН ОТ НАЙ-СИЛНИТЕ АВТЕНТИЧНИ МОМЕНТИ ВЪВ ФИЛМА, ПОКАЗВАЩ ПРЕНАСЯНЕТО НА РАНЕН ВОЙНИК, И ДЕМОНИСТРИРАЩ СИЛАТА НА ПОГЛЕДА КЪМ КАМЕРАТА. СПОРЕД ТЕКСТА В ТИТРИТЕ „БРИТАНСКИ ПЕХОТИНЕЦ СПАСЯВА СВОЯ ДРУГАР ОТ ВРАЖЕСКИ ОГЪН (ВОЙНИКЪТ УМИРА 30 МИН. СЛЕД КАТО Е ПРЕНЕСЕН В ОКОПА)“.

Избягвайки старателно бойни сцени и особено граматични едри планове на „странни пейзажи“ и „разкривени трунове“ (Hodgkins, 2008, 17) – тоест всичко онова, което прави британския филм уникално преживяване – германският филм се стреми, както би казал Вирилио, „да се отстрани и дематериализира военното стълкновение“. Използвайки визуални евфемизми – добре покрити вражески трунове на носилки, старателно маркирани гробове с дървени кръстове и прочее – филмът санира вездесъщото присъствие на смъртта в своя собствена вреда.

ФИЛМИТЕ ЗА СОМА – „ТЕКСТОВ ЕФЕКТ“ СРЕЩУ „ТЕЗИСЕН ЕФЕКТ“

Премиерата на *Битка на Сом* дава повод за „огромно количество интервюта и вестникарски бележки, описващи рефлекторните, соматични реакции на зрителите, предизвикани от това „ужасяващо, но при това дълбоко интелектуално, дори духовно преживяване“ (Hodgkins, 2008, 11). Спокойно би могло да се каже, че емоционалността, стимулирана от „текстовия ефект“ в британския филм – най-артистичния от трите филма за Сом – почти успява да унищожи пропагандното му послание. И, съдейки по мненията на някои зрители, не само да предизвиква описаните по-горе от Бауман нежелани „изблици на съвест и морална отговорност“, но и се тълкува „като призив към пацифизъм... в пълно противоречие с намеренията на Военното Министерство“ (по това време War Office) (Badsey, 1983, 109).

От друга страна, изследванията на военния историк Никълъс Ривъз (Nicholas Reeves, 1996) водят до заключение, според което излиза, че „текстовият ефект“ всъщност засилва „тезисния“, тъй като много британски зрители, развълнувани от филма, изразяват едновременно съчувствие към войниците, и подкрепят войната. И въпреки това, в своя коментар за обложката на дигиталното DVD издание на *Битка на Сом* през 2009 г., Доналд МакУилиямс (Donald McWilliams), известен канадски документалист и есеист, твърди, че „както вече знаем“, пропагандният ефект на документалните филми е невъзможно да се оцени, тъй като „зрителите са склонни да намират потвърждение на убежденията си в онова, което виждат на екрана. Много е трудно за който и да било филм да промени общественото мнение. Ако например видя на екрана ранен войник на носилка в лазарета, но съм убеден, че войната е нещо добро, най-вероятно е да приема раненият млад мъж за герой, който споделя моето мнение. Така или иначе, през 1916 г., недоволството от войната нараства. И въпреки това правителството решава, че рискът си заслужава, и е време да покажат филма на хората“ (2009, 130).



АФИШ ЗА ПРОЖЕКЦИЯ НА ФИЛМА БИТКА НА СОМА

Емоциите, които филмът събужда – както в родината си, така и в чужбина – поставят под въпрос твърдението на Вирилио за ролята на киното в „дереализацията (или дематериализацията) на военните действия“, тъй като изнасят на преден план филмовата естетика като катализатор на емоционалното съпреживяване на филма. И за разлика от произведения с еднозначно пропагандно послание, британският филм го прави открит за разнообразни, даже диаметрално противоположни тълкувания. И независимо дали е резултат от „високо-професионалното разбиране, че изображенията говорят сами за себе си“ (Reeves, 1999, 33), от лекомислено отношение към съображенията за сигурност, или просто поради чист късмет, необикновено оригиналната и изискана естетика на британския филм демонстрира отдавна забравено уважение към визията.

Създателите на *La Bataille de la Somme* (Битката на Сом) и *Bei unseren Helden an der Somme* (С нашите герои на Сом) дори не се и опитват да придадат емоционална експресия на дидактичните си послания. Преднамерено безпристрастен в методическите си старания да парира баража от преувеличени обвинения във варварство, германският филм принася в жертва оригиналността на кораво-

реалистичната си естетика, и дава път на отегчително повтарящи се кадри и обяснителни титри, които задушават още в зародиш споменатите редки примери на „тезисен ефект“, превръщайки филма в „илюстрирана пропагандна лекция“ (Robin, 1992, 298).

Френският филм, от друга страна, е предназначен да възбуди, посредством „шок и трепет“, по-скоро гняв, отколкото съчувствие. И може би заради това не се фокусира на човешката страна на битката – както германският и британският – а на „представянето ѝ (на битката) като „обективна“ – тоест без коментари) поредица от снимки, демонстриращи небивала разруха; кадри на изгорени къщи и трупове ... подчертаващи ужасната цена на войната в човешки и материални загуби“ (Sorlin, 2004, 515). Според Сорлин френските военновременни *actualités* „допринасят за формиране на общественото мнение по въпроса какви репарации се очаква да платят Хуните (тоест германците)^[17] (2004, 515), когато Германия най-после капитулира. В този ред на мисли, „тезисният ефект“ на *La Bataille de la Somme* неприкрито манипулира емоциите на зрителя в желаната от властите посока, и така – подобно на германския филм – ги отчуждава от съпреживяването на военните действия.



КАДЪР ОТ БИТКАТА НА СОМА (LA BATAILLE DE LA SOMME, 1916, ФРАНЦИЯ)

Бележки по линия:

[1] Англоезичният оригинал на статията под заглавие „The Great War, Cinema, and Propaganda: The Emancipation of Film Language“ е публикуван в Acta Univ. Sapientiae, Film and Media Studies, 14 (2017), 133 – 158, DOI: <https://doi.org/10.2478/ausfm-2022-0011>.

[2] Тази статия е посветена на едно от най-огарените и вдъхновени поколения българи, пожелтвали живота си по фронтовете на Първата световна война (1914 – 1918).

[3] Дромология на гръцки означава наука за скоростта (или нагпреварата) [1] IMP Film of America (Independent Moving Pictures Company) – Независима Американска Кинокомпания е създадена през 1909 г. от Карл Ламел.

[4] През 1912 г. заедно със няколко други компании, е трансформирана в Universal Film Manufacturing Company, по-късно известна като Universal Pictures Company или Юнивърсал.

[5] Според Томас Гънинг (виж по-долу), т.нар. „четвърта стена“ се появява първо в игралното кино, докато документално-информационните филми продължават до много късно да показват открито общуване на своите субекти с камерата.

[6] Следвайки оригиналните цитати, в статията се използват понятията „Британия“, „британски“ и прочее, което отговаря на историческите реалности от времето на Първата световна война.

[7] Докато британският и немският филм са добре запазени, достъпни, и подробно анализирани, френският филм е изчезнал, което е много жалко, защото – съдейки по съществуващите публикации, и особено по откъсите, които все още се намират на YouTube – филмът изглежда доста интересен.

[8] Заглавието на филма според архивите на Британския Военен Музей, е *Битка на Сомма* (*Battle of the Somme*), а не е *Битката на Сомма*, както понякога е цитиран, и е каталогизиран като I [mperial], W [ar], M [useum], F [ilm], A [rchive Catalogue Number], IWMFA 191, *Battle of the Somme* (War Office, 1916, prod. William F. Jury), и не е *Битката на Сомма* (*The Battle of the Somme*), както е погрешно цитиран в много публикации, включително и много от тези, цитирани тук.

[9] Само за първите 6 седмици от екранния си живот, филмът продава 20 милиона билети в Обединеното Кралство, което означава, че е гледан от половината население на острова – истински рекорд за британски филм на родна земя, ненадминат през следващите 50 години.

[10] Армейска фотографска и кинематографична служба.

[11] Фотографско и филмово бюро.

[12] Повече подробности за самопожертвователната роля на кинооператорите от Първата световна война виж Morrissey (2010), както и *Призраци на Сомма: снимане на битката – Юни-Юли 1916* (*Ghosts on the Somme: Filming the Battle – June-July 1916*) от Alastair Fraser и Andrew Robertshaw (Pen & Sword Military; Reprint edition, 2009 – 2016), посветена на Малинс и МакДауъл.

[13] В изключително подробното си изследване на тази проблем в *Битка на Сомма*, Роджър Смитърс (Roger Smithers) стига до извода, че съотношението на инсценирани към автентични кадри е „всъщност много ниско“ (1993, 160).

[14] Социалистически Реализъм: Невъзможна естетика [Socialist Realism: An Impossible Aesthetics]. Stanford University Press, 1992.

[15] Периода от 1946 до 1953, когато филмопроизводството в СССР драстично спада поради финансови и политически причини, и е увековечено от знаменитата забележка на Сталин „Малко филми, но затова пък ще дойват“.

[16] Гънинг твърди, че „киното на атракциите“ е доминиращ принцип във филмовата естетика до към 1906–7 година, след което „минава в нелегалност“, за да се появи отново като „водеща естетика не само на авангарда, но и на популярното кино“ (1990, 57 – 60).

[17] Презрително наименование на германците през Първата световна война.





ЗЛАТНА РОЗА 2023

ЗА СПОДЕЛЕНАТА „ЗЛАТНА РОЗА“ И ДРУГИ ФЕСТИВАЛНИ АКЦЕНТИ

ГЕРГАНА ДОНЧЕВА

Всеки национален фестивал, освен че е повод за анализ на актуалните художествени тенденции и цялостното състояние на конкретна национална кинематография, представя прекрасна възможност в общ контекст да се открият ключовите теми, които към момента вълнуват творците. 41-вото издание на „Златна роза“ еднозначно показва, че проблемът, провокирал най-силен интерес, е тоталният разпадна на българското общество, изобразен особено ярко чрез съдбите на героите от три поколения: възрастното – „Уроците на Блага“, средното – „Добрият шофьор“ и младото – „Диада“. Трагичната развръзка и усещането за безизходица, независимо на какъв етап от живота си се намиращ, е тъжното заключение в споменатите произведения.

Безспорно двата филма, които се откروه на фона на всички останали със своята кауза, състрадание и артистично въздействие са „Уроците на Блага“ и „Диада“. Не е случайно, че споделиха голямата награда „Златна роза“ (това се случва за трети път в историята на фестивала в конкурса за пълнометражен игрален филм)^[1] и симптоматично изборът на журито

съвпадна с отличията, присъдени от гилдия „Критика“ („Диада“) и Съюзът на българските филмови дейци („Уроците на Блага“).



УРОЦИТЕ НА БЛАГА (2023, РЕЖИСЬОР СТЕФАН КОМАНДАРЕВ)

Творбата на Стефан Командарев беше показана във Варна след своя заслужен триумфален успех в Карлови Вари, където получи „Кристален глобус“ за най-добър филм и за най-добра актриса. Разтърсващият разказ за овдовяла учителка от провинциален град, която попада в капана на телефонни измамници и постепенно от пасивна жертва се превръща в хладнокръвна съучастница, е пресъздаден на екрана убедително и с изключително майсторство, а решението за главната роля да бъде поканена Ели Скорчева, която след три десетилетия извън света на киното, демонстрира своята висока класа и професионализъм, характерни за нея още от дебюта ѝ в „Адаптация“ (1981) на Вълко Радев. Колко жалко, че българското кино така и не се възползва от нейното дарование и екранна автентичност, а се наложи актрисата да изчака своя звезден миг, за да избухне с нова сила — впечатляваща и виртуозна в интерпретацията си на един сложен образ, изискващ богата емоционална нюансировка и многостранен прочит. Като цяло, „Уроците на Блага“ свидетелства, че за българското кино не е непосилно да заговори на универсален език и да се докосне до общочовешки проблеми, макар привидно сюжетът да е потопен в спецификите на локалното. Добрата сценарна основа, прецизната режисура, чудесната визия, създадена от Веселин Христов,

както и умелата актьорска игра са компонентите, които, взети заедно, определят синтетичното единство на филма и неговото ясно послание.



ДИАДА (2023, РЕЖИСЬОР ЯНА ТИТОВА)

От друга страна, „Диада“ се фокусира върху живота на подрастващите някъде в дълбоката провинция, разкъсвани между скритите си стремежи за социална реализация и тъжната реалност на бедност, липса на подкрепяща семейна и училищна среда, на елементарна съпричастност и разбиране. В крайна сметка картината, която се оформя пред погледа на зрителите е дори по-ужасяваща от тази в „Уроците на Блага“, тъй като става въпрос за един групов портрет на най-младото поколение в България, чиито представители не виждат никаква перспектива за развитие, нито смисъл, който да изпълни със съдържание тяхното съществуване. Яна Титова заяви своята ангажираност с темата за младите хора още в „Доза щастие“ (2019), но докато в режисьорския ѝ дебют след тежките изпитания главната героиня намира сили да се справи със своята наркотична зависимост, то финалът за Дида е отчайващо трагичен. Въпреки тъжният си привкус „Диада“ е ключов филм, който се надявам да достигне до онези, към които е адресиран, както и да провокира комуникация, а защо не и истински разговор: ще се примирим ли с поредното „изгубено“ поколение.



ДОБРИЯТ ШОФЬОР (2023, РЕЖИСЬОР ТОНИСЛАВ ХРИСТОВ)

„Добрият шофьор“ допълва липсващото звено между старите и младите чрез историята за персонаж „на попрището жизнено в средата“, чиято равностойност и изминал път също не са повод за радост. Малин Кръстев (дано повече кинорежисьори в бъдеще да го включат в свои проекти) великолепно се превъплъщава в ролята на класически неудачник, който е пропилял шансовете си и в професионален, и в личен аспект, неспособен да се изтръгне от желязната хватка на подземния свят. Творбата на Тонислав Христов се вписва и в една друга любопитна тенденция: настойчивото изобразяване на българските емигранти в чужбина в един техен характерен ракурс: *unsuccessful stories*. Финландия („Добрият шофьор“), Испания („Васил“), САЩ („Аромат на липа“, „Диада“) съвсем не се оказват мечтаната обетована земя за новодошлите, търсещи по-добри възможности, а свят на бюрокрация, безразличие, недостъпност и финансови провали. „Васил“ на испанката Авелина Прат и „Аромат на липа“ на американката с български произход Цветана (Сиси) Денкова са изцяло посветени на митарствата на българи зад граница, като друга пресечна точка в тяхната работа е участието на Иван Бърнев: в първия случай талантлив шахматист и бриджър, търсещ късмета си в Испания, а във втория – неуверен мъж, запленил от американската мечта, който

не просто попада сред българската общност в Мемфис (щата Тенеси), а в епицентъра на недоразумения, интриги и смешни ситуации. Филмът на Авелина Прат е деликатно, изящо повествование за смелостта да допуснеш Другия, да му се довериш и даже да се сприятелиш с него. Да захвърлиш националните и културните си предразсъдъци и да откриеш човешкото в един непознат балкански авантюрист. Превъзходното партньорство между Иван Бърнев и Кара Елехалде, въпреки очевидната езикова бариера, е част от голямото удоволствие при срещата с тази творба. В сравнение с „Васил“, „Аромат на липа“ е симпатичен, но далеч по-несръчен опит, който оглежда личните спомени на режисьорката от средата, в която е израснала, нелепите случки, карикатурните прояви на национализъм — напълно неадекватни в американската действителност. Заснета с много топлина и чувство за хумор, продукцията няма претенция, че е художествено обобщение на българския емигрант по принцип.



ЗАПИСКИ ПО ЕДНО ПРЕДАТЕЛСТВО (2023, РЕЖИСЬОР ГЕОРГИ ДЮЛГЕРОВ)

Съвсем различен в тематично и стилово отношение е новият филм на Георги Дюлгерев — „Записки по едно предателство“. Дефинирайки себе си като „човек на ХХ-ия век“, който предпочита да разказва за неща, които

познава, режисьорът се завръща към една своя идея отпреди петдесет години: да създаде произведение по мотиви от „Записки по едно предателство“ на Захари Стоянов. Още като студент Дюлгеров обмисля този проект и работи съвместно с Боян Папазов над сценария „Да отвориш рана“, подчертавайки, че проблемът за предателството в българската история е тема, която винаги го е изкушавала.

Осъщественията към днешна дата версия на „Записки...“ притежава характеристиките, типични за индивидуалния артистичен почерк на своя автор: умозрителност, дълбок интелектуален анализ на събитията от 70-те и 80-те години на XIX в., проникновено разбиране на героите, умение да се задават важни въпроси, отнасящи се към съвременната ситуация, пред която е изправено българското общество. Особено успешен е изборът на Иван Николов за ролята на прочутия мемоарист, чиято интерпретация драстично се различава от интерпретацията на Стоян Стоев в едноименната творба от 1976 г. Захари Стоянов на Иван Николов е чувствителен, наблюдателен и ерудиран, човек със силна интуиция, която бързо му подсказва, че дядо Вълчо ще предаде бунтовниците в ръцете на османската власт. В рамките на пресконференцията актьорът сподели, че по време на подготовката си за тази роля умишлено не е гледал предишната адаптация въз основа на „Записки по едно предателство“, както и документалния филм на Юлий Стоянов, посветен на изтъкнатия възрожденец. Това му е предоставило възможност да си изгради алтернативен образ, който е доста по-многопластов и интересен.

Бележка под линия:

^[1] През 1980 голямата награда „Златна роза“ получават „Барьерата“ (реж. Христо Христов, сц. Павел Вежинов, оп. Атанас Тасев) и телевизионният сериал „Сами сред вълци“ (реж. Зако Хеския, сц. Павел Вежинов, оп. Крум Крумов), а през 2004 г. призьт е връчен на „Мила от Марс“ (реж. и сц. Зорница-София Попганчева, оп. Александър Крумов и Румен Василев) и „Изпепеляване“ (реж. Станимир Трифонов, сц. Йордан Де Мео, оп. Емил Христов) – виж: Каталог „41-ва Златна роза“, Национален филмов център, София, 2023, с. 80–81.

* * *

ЗАГУБА НА СМИСЪЛА

БОРЯНА МАТЕЕВА

„Златна роза“, фестивалът на българския игрален филм, най-големият национален форум, се разгърна за 41^{-ви} път от 20 до 28 септември 2023 г. Безупречна организация, богата конкурсна и извънконкурсна програма с множество съпътстващи събития, ежедневни дискусии (пресконференции), чествания на годишнини, премиери на книги, кръгли маси... Нов момент беше включването на още една конкурсна секция – освен пълнометражни и късометражни игрални филми, във Варна вече се състезават и филмови телевизионни сериали. Но основният стълб на тази мегаконструкция си остава голямото игрално кино. Наградите открояват тенденции както в темите, така и в стилистиката. След опиянението от самото събитие, от неформалното общуване с колеги, от близостта на морето, неизбежно идва равносметката. Какви бяха филмите, какво ни казаха за нас самите, за времето, за бъдещето. Равносметката тази година е доста плашеща.

Журието подели „розата“ между два филма – безспорният „Уроците на Блага“ на Стефан Командарев (за когото това е второ такова отличие) и спорният „Диада“, втори филм на Яна Титова. По този повод искам да сподея една тревога.



УРОЦИТЕ НА БЛАГА (2023, РЕЖИСЬОР СТЕФАН КОМАНДАРЕВ)

„Уроците на Блага“ проследява много внимателно и психологически детайлно моралното падение на една жена, пенсионирана учителка и отскоро вдовица. Тя е въввлечена в престъпна схема, на която първо става лековерна жертва, но неусетно се превръща в хладнокръвен престъпник. Познатите от новините „ало, измамници“ тук са разкрити в цялата им битова бруталност. Бившата учителка, представител на българската интелигенция, затъва все по-дълбоко в блатото на измамите, постепенно губейки всякакви морални ориентири. Напрежението във филма се гради на очакванията на зрителите, че тази, уж нормална, жена, посветила се на възпитанието на младите, ще реагира адекватно, ще осъди престъпниците или поне ще се опита да ги изобличи по някакъв начин. Драматургията ѝ дава последен шанс за изкупление — да понесе жестоко наказание за делата си, но да се реабилитира в собствените си очи. Тя обаче реагира първосигнално, егоистично и натопява своя прелестна и нищо неподозираща частна ученичка-имигрантка... В този

неочакван финален обрат е съсредоточен целият смисъл на филма. И не, няма морал, няма поука, има голата озъбена реалност на живота. Времето, в което живеем, е лишено от илюзии — за интелигентност, почтеност, достойнство, състрадание. Ели Скорчева успява да внуши мрачната картина на един тотален душевен разпад с минимални изразни средства, което е голяма победа за нея и режисурата. Неслучайно пределно сдържаната ѝ игра и автентично присъствие бяха отличени и в Карлови Вари, и във Варна. Дори е някак конфузно да говорим за „игра“, по отива да кажем тотално потапяне в образа и преобразяване. Глъбинна метаморфоза — в пестеливата мимика, точни жестове, празни погледи, поведение, напомнящо психологическата сгъстеност на бергманови герои. Забравена в самотата си, с наскоро починал съпруг и син — далеч на гурбет в чужбина, тя е замръзнала във вътрешната си самота, а някогашните ѝ морални устои се топят пред очите ни. И този постепенен разпад е показан реалистично, без патос. Именно затова е така убедителен. Душевната картина е тъжна и безнадеждна. Ако дотам е докарана една интелигентна учителка, какво остава за по-простите и обикновени жени... Но „Уроците на Блага“ съвсем не е публицистичен филм за телефонните измамници, а мрачна психологическа драма за състоянието на нещата в психиката на съвременния човек. Авторите не дават отговор „защо“, а прехвърлят върху зрителя възможните отговори. На финала всеки е застава да си отговори как би постъпил лично той, ако се докара до положението на Блага. Без да е назидателен, филмът е морално честен. Авторите не съдят. Но и не предлагат катарзис. В острия, изопнат до краен предел морален казус, зрителят трябва да вземе страна и да направи рекапитулация на своите ценности. Кои сме, откъде идваме и накъде отиваме — философският подтекст се налага от самосебе си, извира от историята, без да е привнесен отвън. Така филмът се издига до вътрешен отпечатък на времето, в което живеем. И той е безрадостен, тъмен и тревожен.



ДИАДА (2023, РЕЖИСЬОР ЯНА ТИТОВА)

Тазгодишната „Роза“ не е просто мрачна. Тя е безпросветна. И това гоиде от другия филм, удостоен ех аедео с най-голямото отличие – „Диада“. Ако в „Уроците на Блага“ имаме крах на ценностната система на една бивша учителка в сблъсък с престъпни дейности, в „Диада“ въобще няма изградена система, няма емоционална интелигентност. Героинята Дига, 16-годишното момиче от малък провинциален град, е изначално лишена от ориентири. Оставена е на самотек от семейството – майката е на гурбет в Америка, бащата е пияница. Училището е представено като зловещ зверилник – учителите са уродливи кретени, идиоти или похотливци, без никакъв контакт с учениците, те са презреният от младежите враг. Единствена опора на момичето е приятелката Ива, гъщеря на провинциална мутреса, глезена и задоволена във всичко девойка, нейна почти близначка (в съзнателно търсена физическа прилика). Дига рисува и мечтае да отиде при майка си в Америка, за да се спаси от тъпия си живот и да учи за художник. За да събере пари за път, проституира (прави „свирки“ на съучениците си край оградата), изявява се като „мадам“, организирайки за пари голи фотосесии на съученичките си. И всичко това прави като нещо най-естествено, без нито за миг да си

дава сметка за същността му. Именно това е най-стряскащото и най-ужасното. Когато разбира истината за положението на майка си – че тя съвсем не е прокопсала, мечтата ѝ се сгромолясва и момчето в пристъп на неистов гняв убива приятелката си. В умопомрачение облича грехите ѝ, отива и се гушва в леглото при майка ѝ...

Гледали сме много филми на младежка тема и в българското, и в чуждото кино. Достатъчно е да споменем само „Всичко е любов“, „Сбогом, приятели“ или „Вчера“, от по-ново време „Номер 1“, „Сладките шестнадесет“ на Кен Лоуч или „Розета“ на братя Дарген, „Без покрив и закон“ на Варда, но има и толкова други. Като правило авторите изследват бунта на тийнейджърите в схватка с конформизма и лицемерието на възрастните и несправедливостите в обществото, като застават на страната на младите бунтари. И в „Дида“ е така, но проблемът, според мен, идва от факта, че в режисурата се усеща разностилие. Училището е показано еднопланово и тенденциозно, като клоака, в която последното нещо е учението, а основното е да се противопоставиш всячески и на инат на тъпите гаскали, които до един са олигофрени (с едно плахо изключение – ролята на Ирмена Чичикова). Изсипването върху главата на учителите на целия необуздан гняв на младите е твърде елементарен ход. В подобен подход липсва диалектиката на живота и се усеща гразнещо изкривяване на реалността. Ако тази неовладяна гротесковост беше прокарана като цялостен подход, би било съвсем друго, но тук се бият натурализъм и сарказъм. „Дида“ въздейства с градус на неконтролирания младежки гняв. Това е един неистов вик, крясък, писък за любов на младо момиче, лишено от всичко – от майчина ласка, от бащина грижа, от предпазната мрежа на възпитанието, от ценностите на училището, от приятелското съпричастие. Тогава изходът е един – безизходица и пречупване, тотален крах и трагедия. Поради ексесивната емоционалност на финала зрителят е повече шокиран, отколкото застава да размишлява, както при „Уроците на Блага“. Трагичната постъпка на Дида не ни кара да ѝ съчувстваме, а по-скоро да я съжалим. Тя ни показва докъде стига едно неукрепнало съзнание, оставено на вихрите на живота. Гневът е огромен, но безагресен. Маргарита Стойкова не просто представя, а живее в образа на Дида, като буквално се е превърнала в героинята си. Финалната

сцена с транс, довел до убийство на приятелката ѝ, на моменти достига опасно истерично кресчендо. Във всеки случай нагнетеността на чувствата събужда подобно състояние и сред зрителите, на които не е предложен катарзис. Заслужено младата непрофесионалната актриса също беше отличена с Наградата на град Варна за „енергията и страстта“, вложени в образа.

И Блага, и Дига, героини на нашето време, едната извървяла своя път, другата в началото на живота, едната учителка, другата ученичка, са всъщност антигероини. Както беше казал Унамуну: „Всяка епоха ражда героя, който ѝ е нужен... Героят не е нищо друго, освен индивидуализирана колективна душа... героят е първообраз и продукт, духовният средец на народа... Героят е негова съвест и израз на неговите възжеления“. Ако се отправим в тази посока, ще стигнем далече в тъжните размисли. Има упадък на ценностите, няма на какво да се опрем. Киното ни показва печалния резултат от нравствения разлом през прехода. Не ни сочи образци за поведение, не ни утешава по никакъв начин. Погледът му е суров и безмилостен. Смята ни за достатъчно зрели да откриваме отговора в собствения си опит и ценностен щит. Но дали е така?

Още два филма от програмата на фестивала ми се струват важни в този тежък нравствен дебат за героя и йерархията от ценности, която крепи обществото. В „Записки по едно предателство“ на Георги Дюлгеров този дебат е кристално изчистен. Филмът следва вярно написаното от Захари Стоянов, а визуалният минимализъм на постановката е израз на преклонението на режисьора към текста. Няма нищо измислено, домислено, добавено. Както съобщи Георги Дюлгеров, занимавали са го три неща – робското съзнание, предателството и прошката. Това са все фундаментални нравствени категории, които не избледняват с времето, само добиват релеф и нова плътност в различните контексти на времето. Дюлгеров се интересува от значението на филма за днешния ген и ето как, неочаквано, историческата му драма пряко кореспондира с моралния крах на съвременните герои. Когато нямаме усещане, че сме свободни хора, сме способни на предателство – такъв е дядо Вълчо от „Записките“, такава е и учителката Блага, такава е и малолетната Дига. Когато не сме научени да прощаваме, можем да извършим най-тежък грях. И обратно – Захари Стоянов, вече като държавник, не нарежда екзекуция

на дядо Вълбо, а му прощава. Така показва духовна извисеност и дава възможност за покаяние на предателя. Чуха се мнения, че филмът бил „постен“, муген, старомоден и т.н. Всички знаем от „Мерата“ на какво е способен Дюлгеров като творчески размах и артистизъм. С този и други свои филми той е класик, влязъл във филмовия канон. Знаем и какво може да направи от изображението Веско Христов, да не говорим пък за художника Георги Тодоров – Жози, стар и вечен сътрудник на Дюлгеров от първите му филми. Тук всички са се ограничи съзнателно, максимално, преклонили са глава пред моралните измерения на станалото. Няма демонстрация на „майсторство“, защото има благоговение пред паметта на народа и най-важните въпроси – битката за свобода и препятствията пред нея. Красиво е, че Дюлгеров е успял да реализира този дълго лелеян проект в такава строга и стегната форма, без никакви излишни „красивости“ и авторско самолюбование. Този подход се усеща много ясно и в актьорската игра – сдържана, точна, психологически прецизна. Да възкресиш национални герои без патетика, да жертваш бляскавия ореол за сметка на епичната суровост и реализъм е рискована художествена операция, изпълнена с професионално достойнство. Затова и този телевизионен филм беше отличен със Специалната награда на журито в лицето на Георги Дюлгеров. Поздравление заслужават младите Иван Николов и Пламен Димов, пресъздали съответно Захари Стоянов и Бенковски. Не може да не споменем и дядо Вълбо в потресаващото изпълнение на Ивайло Христов – покъртителен и сублимен в закъснялото си покаяние.

И още един филм ме спечели с посланието си, минимализма и изчистения си стил – „Добрият шофьор“, дебют в игралното кино на документалиста Тонислав Христов. Една позната житейска история за човешки провал, но и изправяне, разказана с топлота и реализъм, където покаянието и прошката имат съвсем земни измерения. Филмът е моментална снимка на днешното битие на малките хора, но не навява униние, а внушава, че животът е по-силен от всичко и когато сбъркаме, винаги има ходове, които могат да ни спасят. В случая това е приятелството между двама мъже от едно село, попадащи в драматични и опасни ситуации, но успяващи винаги да запазят близостта си. А когато това са Малин Кръстев и Герасим Георгиев – Геро, действието сякаш се движи само. Своеобразна кулминация е участието на финландската звезда Алма

Пъойсти, която в няколко кадъра успява магически да вкара многогодишната история на едно разбито семейство. Постигане на режисурата е симбиозата между високия професионализъм на двамата главни актьори-звезди и автентичното присъствие на непрофесионални актьори. Работата с натуршчици – този специалитет на режисьора, тук е напълно овладян и дава своите плодове. Заслужено филмът получи Наградата за дебют.

„Златна роза“ 2023 е сложната и нееднозначна равностметка на една киногодина. Кинотворците бият неустова тревога за разпада на връзките, за свободното падане, за липсата на смисъл. В социологията терминът „диада“ се дефинира като група от двама души, най-малката възможна група в социума. Когато и тази най-основна частица се разпада, трябва да спрем да търсим някъде навън, а да погледнем навътре в себе си и да активираме въградения нравствен механизъм, който ни пази. Дали това са Десетте божии заповеди? В едно доскоро атеистично общество това не е толкова сигурно. Едно е сигурно – режисьорите отказват ролята на гуру. Задоволяват се да бъдат добросъвестни и безстрашни свидетели. А това на този етап никак не е малко.

* * *

ДЕБЮТИ И МИГРАНТИ

ГЕНОВЕВА ДИМИТРОВА

Дебютите са едно от най-важните и симпатични неща, случили се от началото на XXI век в българското игрално кино. Те са различни от онези, непослушните и нестандартните от 1989 г. на Иван Черкелов, Красимир Крумов – Грец, светла им памет, Людмил Тодоров и Петър Попзлатев. Но повечето са несъгласни, борбени и търсачески като тях. Независимо дали се занимават с настоящето или с миналото, дали са микс от игрално и

документално кино или експериментални като форма, те изразяват дишането на времето ни. Неслучайно от 2002 г., с „Емигранти“ на Ивайло Христов и Людмил Тодоров до 2012 с „Цветът на хамелеона“ на Емил Христов, „Златна роза“ неизменно получават дебюти.

На тазгодишното издание на фестивала от 12-те филма в пълнометражния конкурс пет бяха дебюти („Добрият шофьор“ на Тонислав Христов, „ф1.618“ на Теодор Ушев, „Апостол: един нежен рицар в Бруталия“ на Петър Русев, „Аромат на липа“ на Сиси Денкова и „Васил“ на Авелина Прат). Четири са копродукции, както напоследък е съвсем резонно да се прави. Два от дебютите са независими: „Апостол...“ и „Аромат на липа“. В размишленията си ще елиминирам прекрасния „Васил“ (2022) с великолепия Иван Бърнев, защото режисьорката му е испанка и е извън нашия контекст. И все пак – за първи път на екрана срещаме просветен и чуден български имигрант. Прекрасно е, че Весела Казакова и Мина Милева са застанали зад този проект. Общо взето, всичките дебюти се занимават с миграцията – външна или вътрешна.



ДОБРИЯТ ШОФЬОР (2023, РЕЖИСЬОР ТОНИСЛАВ ХРИСТОВ)

Най-компактен и силен се оказа „Добрият шофьор“ (България/Финландия/Швеция) на забележителния документалист

Тонислав Христов. Подобно на „Уроци по немски“ (2021) на Павел Веснаков, той е фокусиран върху невървежа на мъж на средна възраст, но в друга житейска ситуация. Иван (Малин Кръстев) отива в родното си село за погребението на майка си. Той е шофьор на такси в луксозен морски курорт, но иска да изкара лесни пари и превозва бежанци. В един момент му писва и всичко пропада. Настоятелно звъни на жена си във Финландия (Алма Пойсти), но... Парите му трябват, за да се върне при нея и сина им. Когато е напълно отчаян, приятелят му от детинство (Герасим Георгиев – Геро) открадва оборота от дискотека, където е бодигард. С пълния сак заминават за Финландия, където не ги чака просветление. Връщат се. Дават парите на приятелка на Иван (Слава Дойчева), потъват в нищото. Няма перспектива. Филмът е стройно и вълнуващо продължение на заниманията на Тонислав Христов с хибрида от игрално и документално кино, както беше в „Правилата на ергенския живот“ (2011). Но тук вилнее разпадът. И играят актьори. Малин Кръстев е вълшебно събран, темпераментно му партнира Герасим Георгиев–Геро (диплом за актьорско постижение). Алма Пойсти е чудесна. Родната къща на Иван със стълбището в Голям Дервент е позната от документалните филми на Тонислав Христов „Пощалонът“ (2016) и „Последният гларус“ (2023). „Добрят шофьор“ получи Наградата за дебют и бе отличен от младежкото жури.



ф1.618 (2022, РЕЖИСЬОР ТЕОДОР УШЕВ)

Първата копродукция между България и Канада „ф1.618“ (2022, диплом за сценографа Сабина Христова) по романа „Пумпал“ на Владислав Тодоров е и пълнометражен изграден дебют на световния аниматор Теодор Ушев. Той представя нов жанр в киното ни – антиутопична road movie-приказка. Доста по-проходима е от литературния първоизточник. Заглавието със златното сечение е иронично, но недостатъчно ефектно.

В екранизациите на постмодерния концептуалист Владислав Тодоров му върви на дебютанти: яркият театрал Явор Гърдев с черно-белия предизвикателен неонар „Дзифт“ (2008, „Златна роза“), мощният визионер Емил Христов със сардоничния политически трилър „Цветът на хамелеона“ (2012, по романа „Цинкограф“, „Златна роза“).

Ударно е началото на „ф1.618“ – черно-бяло, решено като нямо кино с високопарна музика. Ироничното разчистване на сметките с тоталитаризма ме препраща към извисяващото начало на „Дзифт“ – само смислово, в мой си контекст, а иначе и двата филма са заснети от виртуоза Емил Христов.

После филмът става цветен, с плътна тоналност. Почти всеки кадър въздейства като живописно платно. Безсмъртният био-титан Криптон (Деян Донков), който е на вечните 33 години, е обречен да преписва книги на бели страници и се готви да напусне земята с Пумпала. Към него се присъединява храбрата и съобразителна Гаргара (Мартина Апостолова) с чудата опашчица – последната и забранена книга. Виждаме и спяща красавица (Ирмена Чичикова). Криптон и Гаргара тръгват на пътешествие с определена цел. Срещат разни урунгели и уроди. Попадат на разюздан гуляй. В действието е намесена и тенджерата под налягане от социналото. При това не кога да е, а по време на ефектното секси изпълнение на Иво Димчев... На места е решително фантазно, дори забавно, на места – скучно. Абсурдът се вихри. Видими са препратките към „Метрополис“ на Фриц Ланг, „Бразилия“ на Тери Гилиъм, „Дискретният чар на буржоазията“ на Луис Бунюел, съветския авангард... Криптон и Гаргара повечето време разговарят задкадрово – иначе на екрана, когато са двамата, мълчат. Обсъждат актуалната ситуация, властта, безвремието, съдбата на книгите, безсмъртието, любовта, свободата...

Интересно е да ги слушаш, но често в диалозите им се намесва патетика. Затова пък анимацията е въодушевяващо класна, както и музиката.

Актьорите са неравни. Деян Донков изглежда по-възрастен, какъвто си е. Но е съсредоточен и сугестивен. Мартина Апостолова огрява кадрите с интелигентното си излъчване и категорични жестове. Повечето от останалите изглеждат клишета.

Колкото и да е неравен и несъвършен, „ф1.618“ обогатява пейзажа на българското кино.



АПОСТОЛ: ЕДИН НЕЖЕН РИЦАР В БРУТАЛИЯ (2023, РЕЖИСЬОР ПЕТЪР РУСЕВ)

Черно-белият „Апостол: един нежен рицар в Бруталия“ е дългоочакваният дебют на Петър Русев, завършил кинорежисура в Дания. И, като дългоочакван, а и независим, е доста изнервен филм. Прелива от теми и проблеми. И е с тромаво-обяснително заглавие. Младият Апостол (Георги Гоцин) е талантлив поет с главоболие и безпаричие. Съмнява се, че има тумор в мозъка. Представа си кумирите Аполинер и Димчо Дебелянов. Майка му (Станка Калчева) споделя, че е болна от рак. Сестра му (Каталин Старейшинска) се налива с водка. Малкият син на брат му непрестанно изрязва рицари с ножица... Апостол обикаля София с колело, ходи по лекари, навещава момиче в книжарница, напива се с приятел на купон, върши глупости... И, когато най-сетне му просветва, фатален полет на ножицата прерязва живота му. Праща го директно при Аполинер и Дебелянов. Въпреки че захваща и изпуска теми и сюжетни ходове, пък и е малко наивен, „Апостол...“ е въздействащ филм. Актьорите са чудесни.

Открояват се Станка Калчева и младият Георги Гоцин, който е и продуцент. И самият режисьор играе във филма – луг. Операторите Елена Николаева и Георги Ставрев са заснели изумително нощния център на София – сякаш попадаме в непознат и магичен град. За съжаление, визионите с Аполинер и Дебелянов са досадни. „Апостол...” е поредният дебют в киното ни, където човекът на изкуството е представен като обречен маргинал.



АРОМАТ НА ЛИПА (2023, РЕЖИСЬОР СИСИ ДЕНКОВА)

Комедията „Аромат на липа“ (2023, САЩ/България) е първият български изграден филм, изцяло продуциран в САЩ. Стефан (Иван Бърнев) пристига от България в Мемфис подир своята американска мечта. Посреща го тамагата на тамошната нашенска диаспора Георги (Тончо Токмакчиев) – добронамерен простак. Настанява го в къщата си. Там се събират разни българи – успели и неуспели. Пият и купонясват, както могат. Съпругата на Георги Дима (Албена Колева) е гостоприемна, сърдечна кулинарка и домакиня, вечно пренебрегвана. Стефан трудно си намира място. Заминава за Чикаго. И набързо се връща при своите. Отделните епизоди може и да са автентични наблюдения върху поведението на българските имигранти в САЩ, но на екрана стоят фалшиво. Повечето актьори играят клишета – или на представата за нашенеца в Америка, или на

собствените си телевизионни превъплъщения. Други, като иначе класните актриси Рени Врангова и Йоана Буковска-Давидова, просто не знаят какво да правят с енигматичните си герои. Иван Бърнев отново е прекрасен. Албена Колева е чудна – това е най-добрата ѝ роля в киното. На моменти филмът е смешен, но най-често е пошъл.

В различни стилистики, но с камерни сюжети, ситуирани предимно в днешния ден, и тазгодишните дебюти разказват българското живеене – у нас и в чужбина – през шокови или интимни кинематографични проекции на градските топоси и универсалните парадигми агресия-апатия, бягане-завръщане, праведност-грех... Всмукването на фикцията от документалността е характерна тенденция за днешното младо кино в световен мащаб и повечето от нашите автори съвсем адекватно се включват в нея. Чрез обиграването на извечните мотиви за идентичността, мигранцията, престъплението, корупцията, вините, отчаянието, призраците, отчуждението, манипулацията, безотговорността, смъртта, те изграждат микрокосмос на депресията... Визията – съзерцателна или активна – се явява особеният код, през който на екрана се моделира конфликтът между социум и екзистенция.

Не е лесно да дебютираш в българското кино. Особено с новия Правилник на НФЦ. Изобщо не е лесно да правиш кино в България. Вероятно същото ще каже и Сиси Денкова, която от 10-годишна живее в САЩ.

* * *

САМО КОНЕТЕ, НЕ И СЮЖЕТИТЕ

ИРИНА ИВАНОВА

Една игра като за начало. Открийте разликите.

„Урок“ (2014), реж. Петър Вълчанов, Кристина Грозева

Учителка в провинциален град, която спешно трябва да намери пари, за да запази жилището си, което е заложила в заложната къща на героя на Стефан Денолюбов, извършва престъпление от отчаяние и безпомощност – абсурден и обречен опит за обир на банка.

„Уроците на Блага“ (2023), реж. Стефан Командарев

Бивша учителка в провинциален град, която спешно трябва да намери пари, за да закупи гробните парцели за себе си и наскоро починалия си съпруг от героя на Стефан Денолюбов, управител на погребална агенция или нещо подобно, извършва престъпление от отчаяние и безпомощност – става част от банда за телефонни измами и причинява смъртта на невинен човек.

Да кажем, че изводът е, че за почти десет години в България нищо не се е променило. И все пак – не предвкваме ли едно и също, не тъпчем ли на едно място, не се ли въртим в един кръг от теми, проблеми, сюжети и персонажи? Нищо ли отвъд тези истории и тези герои не се случва в България? Наистина ли нищо друго? Няма ли и други конфликти, които също да заслужават вниманието на нашите режисьори, пък и нашето внимание? Задавам си тези въпроси, откакто приключи тазгодишното издание на фестивала на българския игрален филм „Златна Роза“ и наградите бяха раздадени, и еуфорията започна бавно да позаглъхва. Понеже трудно се мисли, когато си в центъра на еуфорично торнаго и всичко и всички около теб възторжено се вихрят, а пък ти си в състояние на вътрешен ступор.

И трите филма, получили най-много награди на „Златна Роза“ 2023 г. – „Уроците на Блага“ на Стефан Командарев със 7 отличия, „Диада“ на Яна

Титова с 4, (двата филма си поделиха и голямата награда „Златна роза“ за най-добър филм), „Добрият шофьор“ на Тонислав Христов с 3 награди – са добри филми. Някак точно каквито трябва са. Поем риск? 0,5. Ако не беше „Диада“, щеше да е чиста нула. Изненада? Отново 0,5. Отново заради „Диада“.



ДИАДА (2023, РЕЖИСЬОР ЯНА ТИТОВА)

От години, когато гледам нови български филми (с някои изключения) имам чувството, че гледам един и същ филм, в който се сменят имена, лица, екипи зад камерата, актьори пред камерата (макар че що се отнася до актьорите, понякога и те се повтарят, потрелят, почетвъртят), но всичко друго е същото, абсолютно същото. Чували сте сигурно онзи лаф на Джон Уейн, ще го цитирам по памет. Когато го попитали в интервю коя е любимата му роля, старият кинокаубой отговорил: „Не знам. Ние сменяхме само конете, не и сюжетите“. Ето за това става въпрос.



УРОЦИТЕ НА БЛАГА (2023, РЕЖИСЬОР СТЕФАН КОМАНДАРЕВ)

Провинциален град или село. Главният персонаж е човек, който принадлежи към някоя уязвима група (пенсионер, безработен, тийнейджър) или пък професията му е с голяма обществена значимост (учител, лекар, полицаи), но в нашата нещастна държава той е поставен на колена. Човекът е свестен, но ситуацията, в която изпада, го принуждава да пристъпи своите собствени принципи и убеждения, за да оцелее. Притиснат от обстоятелствата и/или от мечтите си, той трябва спешно да събере определена сума пари. Случват се поредица от събития, при които на нас ни се показва колко бездушни към драмата на малкия човек са институциите, обществото, семейството дори или пък колко корумпирани, безпардонни и алчни са някои представители на държавата и политическата власт. Появяват се и мутрите – почти задължително. Накрая човекът намира парите, но с цената на пълно морално падение, личностен разпад или някакъв тип тотална катастрофа. Това е историята, която разказват и трите най-награждавани филма от тазгодишното издание на фестивала „Златна Роза“. Честно казано, това си е направо схема. Хиляди пъти сме чувала думата „схема“ по повод холивудските продукции с банални сюжети – романтични комедии, екшъни и прочие. Напоследък обаче си мисля, че и киното, субсидирано от различните институции на национално и европейско ниво, също генерира схеми, които биват подкрепяни и насърчавани убедено и последователно.

Не става въпрос само за умора (е, добре – моя лична) от току-що описаните сюжети и персонажи, а за липсата на награждане, на разгръщане, на позиция. Всичко остава на ниво констатации. Добре, ясно – България е затвор, от който искаш да избягаш. Или дупка, дъно – нито можеш да изпълзиш, нито да се отлениш. Можеш само да затъваш все по-дълбоко и по-дълбоко в калта. Крайният квартал на Европа. Гетото. Всички ние, които живеем тук, сме обречени. Добре, разбрахме. Кажете ни най-после нещо, което не знаем. Това вече го знаем. Гледали сме „Посоки“ и „В кръг“ на Командарев, гледали сме „Уроци по немски“ на Павел Веснаков, гледали сме „Безбог“ на Ралица Петрова, гледали сме още поне 20-30 филма от последните 20-30 години, които са все за персонаж в безизходица, който събира пари и накрая губи душата си. За Бога, братя, не сменяйте само конете, сменете и сюжетите най-после. Или поне ни дайте друга гледна точка към тях. И не защото искам българските режисьори да правят фалшиво-напудрени филми наред с тъжната ни действителност, а защото за поредна година ни предлагат просто констатации, направени вече, при това преди немалко време, без никаква добавена стойност. Никаква.

Години наред критици и журналисти пишат за филмите на Стефан Командарев, че поставят диагноза на обществото. Четем го и по повод на други филми. Диагнозата вече я чухме. Чухме я и я видяхме много пъти в много филми. Няма нужда да ни я повтаряте още и още, мерси!

Игва ми наум едно понятие – критически реализъм. Ето как бих определила тези три нови български филма, тази киноприада, чийто профил се опитвам да очертая тук. Определението важи и за някои от другите нови български филми, споменати по-горе в текста. Дисекции на действителността и то задължително на действителността „на дъното“ – критически реализъм, какво друго! И макар филмите да са добри, натрапчивите сходства между тях ме карат да се съмнявам дали пък просто точно тези теми и проблеми в стил критически реализъм не се харесват там, където се кандидатства за финансиране? Може би това е по-сигурният начин проектите да получат субсидия, а после – награди и благодарение на тези награди – отново финансиране за следващия филм, който ще е почти същият и така нататък, и така нататък? И това ако не е схема! Задавам си въпроси, не друго. Отдавна, при това.

„Не виждаш ли какво се случва около нас? Можем ли да се хилим като идиоти?“ — каза ми някой, когато повдигнах тази тема при личен разговор с колеги след един от филмите на „Златна Роза“. Колко оригинално, не се бях сетила за този довод! Виждам, и още как! Макар че, честно казано, би ми се искало да се похия като идиот. За целта обаче някой трябва да ме разсмее.

Като член на гилдия „Критика“ към СБФД на тазгодишния фестивал „Златна Роза“ лично аз гласувах за „Диада“ на Яна Титова. Поставих го на второ място обаче. На трето — „Уроците на Блага“. Първо място не дадох — по изброените по-горе причини. Нелеп опит да кажа каквото мисля и да съм честна в оценката си.



ЯНА ТИТОВА (РЕЖИСЬОР НА ФИЛМА ДИАДА), СНИМКА: © АДРИАНА ЯНКУЛОВА

Гласувах за „Диада“, защото в него все пак видях извървения от режисьорката Яна Титова път от предишния ѝ дебютен полнометражен филм „Доза щастие“. Видях фантастичната ѝ работа с актьорите, която дори на моменти така я опиянява, че забравя добрата мяра — например в сцената със Светлана, майката на Ива, изиграна самоотвержено от

актрисата Жаклин Дочева. Нарзилето, идиотската ѝ вманиаченост по кученцето, вечно сякаш замаяните от незнаене какво да прави със себе си очи, диалектът. Ами ето, хилих се като идиот. Просто отива твърде далеч тази сцена, продължава прекалено дълго, прекалено пишна е някак и, струва ми се, нарушава ритъма на филма. В тази предълга сцена, можеше да бъде проявена по-здрава дисциплина при монтажа. Жаклин Дочева обаче със сигурност е моето лично откритие на този фестивал. Иван Бърнев (който участва в 50% от филмите, показани на фестивала) тук е различен от обичайното си амплоа (в киното) на леко безхарактерен, но честен и свестен човек, а е неподозирано брутален „гадляр“, ако използваме ретро ученически жаргон, който познаваме. Ще спомена и малката роля на Васил Бинев като директора на училището, в което учат двата главни персонажа — Дига (Маргарита Стойкова) и Ива (Петра Църноречка). Точно след като си започнал здравата да се гразниш на Дига заради нетърпимо нахалното ѝ поведение, Бинев успява така да обърне нещата, че да започнеш да ѝ симпатизираш и да виждаш колко е сама и безпомощна сред всички възрастни, които на практика могат да правят каквото искат с нея. И го правят. Разбира се, не може да не бъде отбелязана работата на Яна Титова с диадата, възпътена от непрофесионалните актриси в двете главни роли Маргарита Стойкова и Петра Църноречка, които успяват да предадат цялата сложна сплав от привързаност, ревност, завист, зависимост, отблъскване и привличане едновременно, така характерна за пубертетското приятелство. Заради това много зряло, много майсторско и много смело водене на целия актьорски отбор гласувах за „Диада“ на Яна Титова, макар че на сюжетно ниво този филм също е част от „схемата“, за която вече стана въпрос. И все пак има една първична енергия в него, един порив — и кинематографичен, и драматургичен — който го отделя от другите два добре премерени, добре обмислени, рационално, прагматично конфигурирани и с конкретно заложили цели филма. Дано и в бъдеще Яна Титова успее да устои и да не се поддаде на инерцията, предопределена от зависимостта между фестивалните награди и успеха в сесиите за финансиране у нас и по света.

Дано пък и още на следващия национален кинофестивал „Златна Роза“ се появи онзи български филм, който ще ме накара да се хия като идиот. Ама истински! Пожелавам си го от сърце!

* * *

КИНО ЗА ФЕСТИВАЛЕН САЛОН ОТ ШЕСТИМА ИМПРОВИЗАТОРИ^{III}

МАРИАНА ХРИСТОВА

Преди това 41-^{во} издание на „Златна роза“ нова българска късометражна продукция накуп не бях гледала от изданието на Международния фестивал за късометражно кино „В Двореца“ в Балчик през 2010 г., който поне тогава беше платформата с най-изчерпателна българска селекция. Тази дълга почивка явно е отмила натрупания дотогава скептицизъм и го е заменила с оптимизма на наивна чужденка, защото намирам общото средно ниво на показаното за добро, за разлика от много колеги, които следят всичко през годините. Разбира се, голяма част от конкурсните филми бяха вторични като идеи, което е разбираемо за началото на всеки артистичен път, предвид че доста участници са все още студенти или начинаещи в киното. Но пък залутаното любителство, поне във визията, е сведено до минимум – техническото ниво определено е по-високо, отколкото в периода, когато моето поколение, тоест родените в последните години на социализма, навлизаше в киното. Дължим го в голяма степен на дигиталната революция – не само на по-достъпната и гъвкава техника, която могат да си позволят нискобюджетните продукции днес, но и на по-непосредствения досег със старо и ново кино от цял свят в легални, и недотам, онлайн източници, където кандидат-режисьорите да намират база за сравнение, вдъхновение и да правят самостоятелни открития на авторитети, които евентуално да следват, при все девалвацията на понятието „авторитет“. Да имаш голяма част от

филмовото наследство на една ръка разстояние може да е невротизиращо и блокиращо, но и помага за ранното осъзнаване, че всички истории вече са разказани и че много по-важно от това какво ще разкажеш е как точно ще го направиш; тоест че изборът на оригинален наративен подход и образност са ключови.

В това отношение забелязвам много по-голямо разнообразие, отколкото в първото десетилетие на XXI век, когато късометражното кино в България все още се възприемаше предимно като учебна тетрадка за упражнения по извеждане на конфликт, по изплитане на причинно-следствени връзки или по ефектно градиране на напрежение, да речем – базисни драматургични похвати, които се разгръщат по-добре в пълнометражното кино, поради което и много късометражни филми от онези години напомнят неслучили се пълнометражни. В този смисъл днес, вероятно заради възможността да се следят отблизо световните тенденции, авторите своевременно и по-ясно си дават сметка, че кратката форма е напълно самостоятелен вид кино с интересни възможности за експеримент, най-вече заради артистичната свобода, която предоставя.

По-скоро като наблюдател, отколкото като „оценител“ от журито на Късометражния конкурс, избирам да коментирам шест филма, в които по-интересни от самите истории са изразните средства, чрез които те са изведени на екран. Независимо дали успяват да напишат златното сечение между форма и съдържание, всички те са самобитни естетически импровизации по важни и вечни теми от автори с разнородни биографии и различен опит в киното, които до един демонстрират висока визуална култура. А тя по принцип е слабото място на българското кино от самото му начало, с малко щастливи изключения.



ПРОКЛЯТИЕТО НА ХОЛАНДЕЦА (2023, РЕЖИСЬОР АНГЕЛ РАДЕВ)

Проклятието на холандеца (реж. Ангел Радев) не прилича на нито един друг филм в програмата, както предупреди авторът му преди прожекцията. Защото е реверанс към нямото кино, пунтиращ началата на филмовото изкуство с маниашката прецизност на филмов архивист, какъвто е Ангел Радев. Макабреният визуален стил с елементи на готика и разказът за сблъсъка между отделния човек и неназованото зло — фабула, която прескача между епохи и пространства и жонглира с измеренията на една изкривена реалност — са очевидно намигване към Немския експресионизъм. Времевите пластове са разграничени цвеново на минало (без филтър) и настояще (в тоналност сепия), а един кадър дори имитира поражения върху лентата, причинени от разградена във времето филмова емулсия, което е характерно за старите аналогови копия. Предвид, че целите запазени български филми от немия период са твърде малко, *Проклятието на холандеца* стои като опит за компенсация на тази липса век по-късно, макар в него да няма никаква отправка към българската реалност, освен познатите лица на Меглена Караламбова и Велизар Бинев. Всъщност, всичко в този филм е откровено условно — от избора на стил и сюжет, през филмовия декор, който се разпада пред очите ни, до последния кадър, в който се запазва и самата филмова лента. Да създадеш филм-машина на времето, потопен в естетическа игра и нехаещ за моги и тенденции, си е аристократично занимание.



ТЕАТРАЛЕН РОМАН(С) (2023, РЕЖИСЬОР ТЕОДОРА-КОСАРА ПОПОВА)

Не по-малко условен е *Театрален роман(с)* (реж. Теодора-Косара Попова), който като *Догвил* на датчанина Ларс Фон Триер започва с кадър-разграфена схема на мястото на действието – едно ограничено и контролирано пространство, из което ще се движат и взаимодействат героите. Градско пространство като театрален декор, чийто център е театърът – в него се срещат, но повече разминават самоти и копнежи, докато любовта все се изплъзва, дори и във версията за щастлив финал. Градът пак се нарича Енск – популярно означаемо в руската литература за измислен провинциален град, докато атмосферата с акордеон за музикален фон е по-скоро с френски оттенък, а единият от избираемите варианти за край завършва пред количка за хот-дог в американски стил. Тези ярки културни кодове, които не кодират нищо конкретно освен може би универсалността на историята, са в естетически синхрон с ярките контрастни червено и синьо и производните им розово и виолетово,

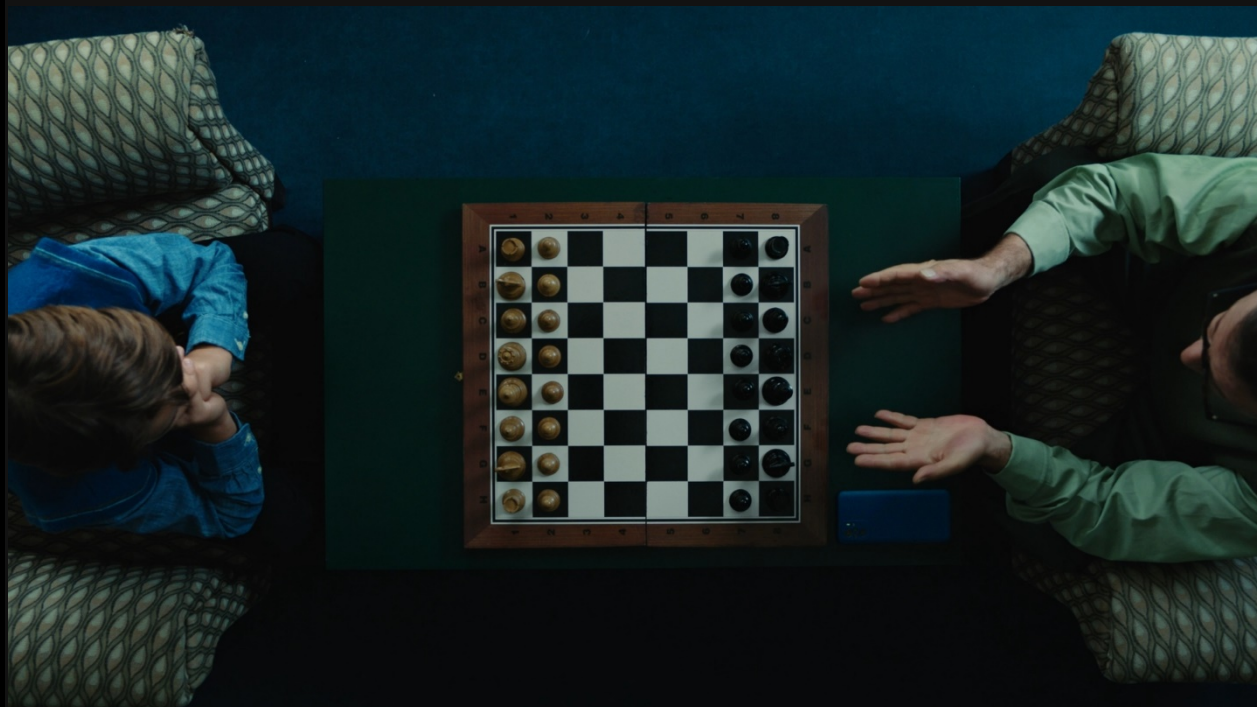
които преливат на вълни върху екрана, без непременно да кодират емоциите на героите. Формата властно доминира над разказа, на моменти го задушават и препъват чувството му за хумор, което би изпъкнало повече в диалог, отколкото в глас зад кадър, но дори при тези обстоятелства, интелигентно надиплената фабула, изградена върху низ от случайности, е увлекателна. Писан съвместно от Теодора-Косара Попова, Павла Котова и Тончо Краевски по изгубен и възстановен по памет разказ на Краевски с герой, който ходи на театър, за да спи на „Вишнева градина“, сценарият е пълен с ексцентрична ирония, и ако не беше претрупан с детайли, филмът би изтръгвал искрен смях.



ЛЮБИМА (2023, РЕЖИСЬОР МАЙА ВИТКОВА-КОСЕВ)

С ефектни аудиовизуални кодове си служи и *Любима* (реж. Майа Виткова-Косев, Наградата на критиката), но тук съвсем целенасочено, за да щрихира емоционалния ураган на гнева, породен от любовно разочарование и въплътен най-вече от погледа на главната героиня. От една страна песента-лайтмотив на Паша Христова *Една година любов* е драматургична подпора, която допълва мислите на също кодово назованата героиня Любима и компенсира отсъствието на диалог с измамилия я бивш Любим, но и структурира филмовия ритъм. От друга, финалната сцена със съня в облаците и слона, опредметил болката ѝ с

тромавото си присъствие, е колкото метафоричен, толкова и буквален израз на скръбта, защото именно в нея героинята вербализира какво би я успокоило – да върне всичко, което е получавала от изоставилия я мъж през годината на тяхната връзка. При все красиво обрисуваната меланхолия и емпатичния към героинята разказ заедно с чувствителната операторска работа на Крум Родригес – ефирна в съновиденията и пронизателна в сцените наяве – гневът в *Любима* остава непреработен, а складираното напрежение тежи колкото слон и след финалните надписи, защото не идва катарзис. Вероятно пропъден от инатливото настояване за вечна и безусловна любов, която, според този филм, щом се окаже различна от идеалистичната и собственическа представа за нея, губи стойност и напират да бъде върната обратно, без да бъде припозната поне като безценен опит. Катарзисът би бил възможен при по-дълбоко прозрение като изреченото в един друг филм например: „Болката сега е част от тогавашното щастие. Това е сделката“ (*Земята на сенките*).



ПУКНАТИНА (2023, РЕЖИСЬОР ДИМАНА ПЪСТРАКОВА)

Вероятно най-прецизно изчисленият във визуално отношение филм от тази компания е *Пукнатина* (реж. Димана Пъстракова), но и „предметът му на изследване“ предразполага към такъв подход. Травмираният от властната си, амбициозна и студенокръвна майка главен герой, когото

следим от дете до млад мъж и обратно чрез двупосочни скокове във времето, страда от obsесивно-компулсивно разстройство. В синхрон с диагнозата му, камерата подрежда с математическа точност образни композиции, следвайки логиката на съзнание, което, за да потуши тревожността, се движи само в правилни геометрични форми. Герои и предмети в пространството в различни конфигурации, една секс сцена и особено кадрите с храна изглеждат като жанрови картини на ръба между хипер и сюрреализма, илюстриращи пораженията на задушаващата връзка майка-син върху психиката и на двамата. Бедата е само, че отвъд тази изобретателна илюстрация, конфликтът остава схематично изведен, сякаш построен, за да обслужи изображението, а не обратното, и не криква от многократно показваното и повтаряното по въпроса.



13-ТИ АВГУСТ (2023, РЕЖИСЬОР ВЕНЦИСЛАВ САРИЕВ)

В травма се вглежда и *13-ти август* (реж. Венцислав Сариев, Почетен диплом), но в коренно противоположен стил, близък до спонтанността на документалното наблюдение и няма как да е другояче, защото е по истински случай. Успява да извлече нежност и лъчи светлина от суровия реализъм на крайните квартали, за да ги противопостави на бруталността, чиято безпросветност свежда битието до опростени опозиции, сякаш за да поддържа искрата: банда срещу единаци, насилници срещу жертви; постоянна агресия, която рано или късно неизбежно извиква самозащита. Изображението, решено в сиво-зелено-жълтеникавата гама, характерна за прегоряло лято в панелен комплекс, потвърждава монохромността на битието в тази среда, а камерата на

Димитър Тенев е динамична и трескава, като персонажите, чието безпокойство успява да попие. Без да демонстрира образна виртуозност, операторската работа в *13-ти август* ни вкарва под кожата на героите така, че да ни боли еднакво от раните и на нападателите, и на нападнатите. А когато вторите на финала най-сетне събират кураж да излязат от ролята на жертви и да заявят нетърпимост, победоносният вик се усеща като повсеместен зов за промяна.



ТИХОВ СНЕГА (2023, РЕЖИСЬОР СТЕФАН ГАНОВ)

Поетично-магичен разказ за сбогуването с близък, *Тихо в снега* (реж. Стефан Ганов, „Златна роза“ за Най-добър късометражен филм) улавя и трепти на честотите на дълбоко интимно и противоречиво човешко преживяване, побрало в същността си гняв, страх, скръб и меланхолия. Но това се осъзнава едва на финала, след като ни превежда през криволичещия емоционален спектър на смътното предчувствие за надвиснала неизбежност. Филмът започва като мудно роудмуви, в което мъж и по-възрастна от него жена закъсват с колата наред провинциална пустош и се сдърпват нелепо, изнервени от ситуацията. В неведение сме относно отношенията им – роднини, любовници или просто приятели? Продължава почти като трилър с въвеждането на трети герой, който може да се окаже случаен благодетел, но и опасен злодей – кадъра, в който

подслушва разговора им, навежда на втората мисъл. Тези жанрови лъкатушения ни подвеждат и подтикват да следим напрегнато действията на героите в очакване на евентуално страховита развръзка. И тя в крайна сметка пристига, но не под формата на престъпление, а като лоша новина – че Смъртта е неизбежно надвиснала над майката на героя. Неспокойният бял кон в мъглата по Юрий Норщейн, унилите планини в далечината и олисялата зимна гора са „неравнодушната природа“, която фино, но осезаемо допълва картината на сбогуването с живота. Малък, семеен и отчасти продуциран със собствени средства, *Тихо в снега*, също вдъхновен от лични преживявания, е като скромен параклис, построен от вярващ, който е въградил част от душата си в него, за да посреща посетителите и да общува с тях.

Освен всичко споменато, всъщност най-голямото достойнство на всички коментирани дотук филми е, че са свободни зони от всякакъв активизъм – политически, социален, сексуален.

Глътки свеж въздух наред опасаната с лозунги днешна европейска филмова индустрия.

Бележка под линия:

[1] Перифраза на заглавието на един от най-остроумните и ексцентрични експерименти в късометражното кино от началото на новия век, *Музика за един апартамент и шестима барабанисти* (Швеция, 2001, реж. Ола Симонсон и Йоханес Стярне Нилсон).

* * *

НОВИ ГЛАСОВЕ

ОЛГА МАРКОВА

С 25-те състезаващи се късометражни кинотворби в тазгодишната програма на „Златна роза“, голяма част от които бяха дебюти, филмовото пространство бе озвучено с нови, запомнящи се гласове. Откровено казано, с интерес очаквахме късометражния конкурс, тъй като там подозирахме изненадите. От самото начало на фестивала от Каталога надничаха лицата на толкова млади режисьори и сценаристи, а зад тях – цели екипи от младежи. И надеждите се оправдаха. А активното и интелигентно участие на младите в последвалите дискусии доказва, че те художествено защитават предварително осмислена и концептуално подготвена позиция, зад която усещаме ръката на техните преподаватели. Очевидно са имали какво да кажат и успяха да го направят от екрана. Естествено, никой от тях не разполага с финансови средства... нищо ново под слънцето. И все пак новото е, че художествените постижения на начеващите творци, които явно са възприели седмото изкуство като кауза, наистина заслужават финансово стимулиране от държавните институции. Именно тук виждам реалната възможност за нови хоризонти в развитието на българското игрално кино.



ТИХОВ СНЕГА (2023, РЕЖИСЬОР СТЕФАН ГАНОВ)

Логично е, че някои от най-качествените творби се оказват копродукции. Такъв е случаят с българо-германската продукция на режисьор и сценарист Стефан Ганов „Тихо в снега“. С деликатно изразеното от първо лице интимно отношение към проблема за дълбоката, изначална връзка между живота и смъртта, филмът спечели „Златна роза“. Създаден е по „Книга на мълчанието“ на Борис Христов и идеята е да усетим „онова, което обикновено не си казваме“.

Емоционално-дискретният подход към толкова сложна, особено за млад човек екзистенциална тема – за мълчанието като средство на комуникация, благодарение на умелата операторска работа на немския му колега Ено Енглихер, потопява зрителя в своеобразна, емоционално наситена магическа атмосфера, в която поезия и музика си партнират с хипнотичното настроение на кадрите. Радостен е фактът, че още с предишния си филм „Преображение“, спечелил наградата „Джеймисън“ на София Филм Фест (2018), приза на публиката в Кьолн, почетна награда в Лос Анджелис и др., Стефан Ганов изгражда творчески екип, с който продължава да работи. В него са включени и близки роднини, като майка му и вуйчо му!



13-ТИ АВГУСТ (2023, РЕЖИСЬОР ВЕНЦИСЛАВ САРИЕВ)

С Диплом за специално постижение бе отличен болезнено актуален и дълбоко личен дебют „13-ти август“, на възпитаника на НАТФИЗ „Кръстьо Сарафов“ Венцислав Сариев – сценарист и режисьор, вдъхновен от действителни събития. Вместо живописни морски пейзажи, младият варненец, завършил актьорско майсторство и режисура, надниква в сивата пустош на изоставените от държавата крайни квартали, където в края на учебната година се срещат единадесетокласниците Виктор и Таня. Крехките взаимоотношения, които възникват между тях, плахият опит за сближаване в разгара на лятната ваканция са афронтирани от садистично настроени младежи, готови на агресия и без повод. В същото време безразличието на околните, тяхното притъпено социално съзнание подхранват жестокост, ярост и ненавист. Всичко това движи действието на ръба на смъртта и то над младежи, които тепърва започват живота си. Едва ли би могла да бъде предложена по-важна и навременна тема! Мъжки сдържано и същевременно деликатно е поведението на опитния в киното Александър Тонев и партньорката му Боряна Симеонова, която не е учила актьорско майсторство – предпочита визуалните изкуства, но е искрена и автентична в изграждане на ролята.



ТЕАТРАЛЕН РОМАН(С) (2023, РЕЖИСЬОР ТЕОДОРА-КОСАРА ПОПОВА)

За разлика от споменатата творба, още един филм на Академията този път разведри атмосферата. Става дума за естетската новела „Театрален роман(с)“ на Теодора-Косара Попова. Най-последно: забавен и същевременно умен дипломен експеримент. Някой ще каже: ама много е измислен. Но фантазията в киното не бива да бъде подценявана. С визуална амбиция, базираща се на светъл, обмислен оптимистичен текст, младата режисьорка ни отправя в град Енск, между два булеварда, на сцената на Градския театър, където изобретателно се сливат историите на двама младежи, втурнали се към любовта. Важно е, че тя успява да избегне често срещаното в подобни случаи превръщане на образа в илюстрация на текста. Разклоняващите се на екрана сюжетни линии, които в началото се движат хаотично, последователно се подреждат. Завършила кино и телевизионна режисура, Теодора-Косара

направи впечатление с документалния си филм „Tanda“, който беше номиниран за Студентски Оскар през 2020 г. Нейни късометражни произведения са отличавани на редица международни фестивали. Работи с постоянен екип, при това – женски. Сега е асистент по режисура в НАТФИЗ.



СИМФОНИЯТА (2023, РЕЖИСЬОР ИВА МЛАДЕНОВА)

На любовта между хората, дори когато не могат да намерят общ език, е посветила своята новела „Симфонията“ друга млада режисьорка – Ива Младенова, също завършваща НАТФИЗ. С професионалната помощ на ярки актьори като Рашко Младенов и Йоана Буковска, тя отправя недвусмислен апел към човешките отношения: когато взаимно се слушаме, да се чуваме и разбираме! Идеята за нейния филм тръгва от психологически тестове в обучението, които студентите трябва да нарисуват или да обяснят. Като че ли тук формата предхожда съдържанието, което по принцип се счита за неправилно. Така че явно писането на сценария е било нестандартно. Талантливите изпълнители със своите интонации също изиграват важна роля по работата с текста.

Прави впечатление, че напоследък в територията на киното пристъпват доста силни млади режисьорки. Особено в последните 3–4 години. Към споменатите ще добавя още няколко имена: Димана Пъстракова, завършила филмова и телевизионна режисура в НАТФИЗ, сценарист и режисьор на стилната новела „Пукнатина“, прецизно композирана като работна книга, посветена на темата за отключването на обсебивно-компулсивно разстройство и последиците от него; Бойка Стефанова, наскоро дипломирана също в Академията и в момента стажува в Прага, режисьор и съсценарист с Марина Цонева на жизнената романтична комедия, клоняща към мелодрама, „50 миши напред“ (всъщност това е нейната дипломна работа) и Ивета Иванова, завършила специалностите „Актьорско изкуство“ и „Режисура“ в НБУ, която дебютира като режисьор в късометражното кино с увлекателната новела „Запета“, с участието на талантивите актьори Иван Юруков, Валентин Ганев и Стелиан Радев.

Тук е мястото да отбележа, че новата система на обучение в НАТФИЗ през последните години, която акцентира върху практиката, решително дава по-успешни резултати. Нейният състезателен характер, който предлага още от първи курс да се предават проекти за реализация, възпитава у студентите усет за дисциплина, както и умение за работа в екип. Те са поставени в реални производствени условия от първия момент до края на процеса. Така се учат отрано на професионализъм. Талантливите, които един ден ще оформят художествения облик на българското кино, трябва още от началото да свикнат да се оправят сами във всякакви обстоятелства. Така никой по-късно не може да им бъде виновен за нищо. Взети са необходимите мерки за постигане на максимално обективна оценка на всеки студент, чрез четворна „експертиза“: първо – от комисия преподаватели, второ – от колеги, трето – от независима аудитория на цялата Академия и четвърто – от наличност на количествени показатели, с които се определят точките. Целта на тази система е максимална обективност и разширяване на общата култура на студентите чрез нови модули, които са въведени още от втори курс. За разлика от обучението по филмово изкуство в другите държави, където всеки индивидуално се ориентира и самообразова в територията на световната култура, тук една пъстра палитра от любопитни дисциплини: от Античност, през Средновековие и Ренесанс до

наши дни; от митология, през различни религии, до литература и театър... се преподава от специалисти. А такава очевидно преимущество води до сериозно вдигане на общото ниво на културата на завършващите студенти. Така и техните интереси са по-задълбочени и аргументирани.

Накрая ще отбележа и ползата от най-миниатюрния игрален жанр: три филма от по 5-6 минути, дело на фондация „Стоян Камбарев“. Реализирани със скромен бюджет, за по няколко дни: „Мимезис“ на сценариста и режисьор Румен Русев – за пристрастените към технологиите самотници и за човешката топлина, която е в състояние да очовечи робота; „Бълха“ на Антоний Христов, по сценарий на Стефан Стойков, чиято идея се ражда от басня на Радой Ралин; и „Голям“, реализиран в два епизода и две локации, на възпитаничката на НАТФИЗ „Кръстьо Сарафов“ Мартина Троанска, насочила усилията си към темата за невидимото, което възрастните не успяват да съзрат у децата и са готови неправилно да ги съдят. Филмите поставят от екрана съществени екзистенциални проблеми, които често загърбваме в загъханото си всекидневие. Но младите ги виждат и превръщат в обект на своето художествено изследване.

Искрено ме зарадва и интелигентното клипче на студенти от НАТФИЗ, включено в рекламите, с които всяка вечер кинолитературният фестивал Cinelibri предшества всяка прожекция. Ясно и категорично, с художествени средства, то отправя апел да пазим природата чиста, за да живеем уютно; повдига изключително важния въпрос: какво ще оставим след себе си... Колко полезно е по-често да си задаваме този въпрос!

* * *

НОВОТО ЛЕТОБРОЕНЕ ЗА ТЕЛЕВИЗИОННИТЕ СЕРИАЛИ

БОЖИДАР МАНОВ

„В началото бе словото“, пише Гьоте в своя безсмъртен „Фауст“, като цитира вечната Библия! Нещо подобно се получава и с нашите телевизионни сериали. Но в случая не става дума за словото като сценарни текстове в литературна фраза, а за три реда юридически текст в ЗФИ, чл. 26 (1) 6: Схема за държавна помощ за производство на сериали при спазване на изискванията и сроковете на Регламент (ЕС) № 651/2014.

Ето я чисто новата законодателна основа, която трябва да регулира *de jure* „новото лятоброене“ на българските телевизионни сериали (засега игрални и документални като реално производство, но защо не евентуално и анимационни). Впрочем изкуствено напомним фразата „ново лятоброене“ е само за да разграничи някогашния ранен етап на родните ни тв сериали, когато съществуваше само една държавна телевизия БНТ и тя поръчваше своите големи и по-сложни заглавия на СИФ (Студията за игрални филми). Но поради това чисто организационно-производствено обстоятелство, на практика българските сериали се създаваха от опитни и авторитетни автори (сценаристи, режисьори, оператори, композитори, художници, и разбира се, актьори), които ги правеха по писаните и неписаните закони на филмопроизводството, както всички останали филми за разпространение в националната кинорежа от над три хиляди салона! Тъкмо така проходи българският телевизионен сериал със „Семейство Калинкови“ (1966, сц. Николай Хайтов, Йордан Радичков, реж. Димко Захариев, Лиляна Пенчева), за да достигне до безспорния си производствен връх и абсолютен зрителски рекордър „На всеки километър“ (1969 – 1972, сц. Свобода Бъчварова, Евгени Константинов, Костадин Кюлюмов, Георги Марков, Павел Вежинов, реж. Неделчо Чернев, Любомир Шарланджиев).

Съществената промяна обаче, която *de facto* бележи „новото лятоброене“, е естествено свързана с появата на новите частни

телевизионни оператори и преди всичко двете големи телевизионни компании БТВ и Нова. Тъкмо под тяхното крило като възможност за производство, програмно планиране и реален ефир се появиха „първите лястовици“ на новите български телевизионни сериали, които бързо привлякоха зрителското внимание сред иначе пренаситения домашен екран с много подобни чуждестранни продукции. И така се появиха сериалите „Хотел България“ (2004, сц. Станислав Семерджиев, реж. Петър Огачжиев) и безспорно най-успешният в онзи ранен период „Стъклен дом“ (2010, сц. Теодора Василева, Георги Иванов, Невена Горянова, Тео Чепилов, Цонко Бумбалов, Боряна Петкова, Екатерина Цветанова, реж. Виктор Божинов, Петър Русев). А след това лидерството пое хитовият сериал на БНТ „Под прикритие“ (2011 – 2016, начален екип сц. Ваня Николова, Йордан Банков, Александър Спасов, Александър Чобанов, Емил Андреев, реж. Димитър Гочев, Виктор Божинов, Димитър Митовски).

Впрочем в тези първи сериали от „новото летоброене“ се утвърдиха в реална производствена работа първите професионални сценаристи и режисьори в тази област – възпитаници на филмовия факултет в НАТФИЗ.

Разбира се, вече натрапчиво повтаряното „ново летоброене“ е само в наши домашни условия и не се е случило „за една нощ“, та на другата утрин да осъмнем с ново телевизионно чудо. Напротив, то се учеше от някои безспорни образци, които през годините преди това бяха излъчени от още единствената БНТ. Да си припомним само изключителния „Форсайтови“ (1967) – епична адаптация на ВВС в 26-серии по романа на Джон Голсуърти, завоювал безспорен европейски успех, а също и у нас, при това с невероятното дублиране на всички роли само с гласа на Апостол Карамитев! Подобен „учебник“ десет години по-късно се оказа и шведският криминално-полицейски минисериал „Честни сини очи“ (1977) – ново и различно телевизионно кино, което завладя българските зрители и до днес е неофициален и неформален стандарт в тази жанрова категория, но вече с много подобни успешни продукции по цял свят (САЩ, Великобритания, Франция, Полша, та дори и Корея). Но да не забравяме изключително яркото, неповторимо и незабравимо присъствие в програмата на БНТ на чехословашкият сериал „Болница на края на града“ (1978) с изключителния сценарий на Ярослав Дитъл и перфектната

режисура на Ярослав Дудек! В по-ново време на огромен успех се радваше британският „Доктор Хаус“ (2004 – 2012) или безбройните сезони и безкрайни епизоди на още калабалък турски сериали.

Това припомняне на някои важни моменти от присъствието и развитието на чужди телевизионни сериали на наш екран, както и родни опити и постижения, разбира се, не е самоцелно, макар да е привидно извън рамките на тазгодишната „Златна роза“. То е във всички случаи полезно припомняне на чужди образци, които са успели да наложат безспорни професионални стандарти, към които зрителите са привикнали и не биха търпели евтини родни разочарования. От друга страна, нашият минал опит също е важен, тъй като дава реална опора за създателите и същевременно ги задължава (дори принуждава) да се съобразяват с постигнатото равнище, от което не бива да се отстъпва. Защото зрителите не прощават и лесно превключват друг канал от стотиците неизчерпаеми възможности с дистанционното в ръка. (Впрочем английският термин е *remote control* – т.е. отдалечен, но контрол, така че зрителят лесно може да „наказва“ лошите сериали.)



Ето, че ужким краткото въстъпление неусетно се оказа доста обширно спрямо следващите скромни редове за първото присъствие на три епизода от три наши сериала в програмата на 41. Златна роза 2023:

„Есента на демона“ (Нова тв, сц. Ив. Спасов, реж. Павел Веснаков); „Вина“ (БНТ, сц. В. Николова, Н. Димитрова, Ек. Николова, реж. Виктор Божинов); „Отдел издирване“ (Нова Броудкастинг Груп, сц. Ал. Чобанов, Вл. Тинчев, Р. Йорданов, Л. Петров, реж. Димитър Димитров). Те са с различна екранна биография: „Есента на демона“ е нов сезон, но продължение на предишния и вече показван „Дяволското гърло“; „Вина“ е добре познат на тв зрителите, а сега се снима нов следващ сезон; „Отдел издирване“ също е познат от малкия екран.

Погледнато принципно, очевидно е, че за телевизионен сериал, при това с няколко сезона, не може и не бива да се съди само по един епизод. Т.е. за бъдещото участие на сериалите в програмата на националния фестивал за игрални филми предстои да се обмисли тяхното разумно представяне. Това не е лесен въпрос и изисква специално внимание. Кръгът от все още неизяснени проблеми е не само важен, но и наложителен за дискусия, която бе започната във Варна, но следва да продължи в сериозен формат и задълбочен анализ на редица преплетени аргументи. Най-малкият от тях е как ще бъдат оценявани сериалите – би трябвало от отделно самостоятелно жури, но дали само по един пилотен епизод? Сега бе така и при само три заглавия, тази работа пое журито за късометражния конкурс. Но в бъдеще, още при следващата 42. Златна роза 2024, ще се наложи изясняване на фестивалния статут и мястото на сериалите в него. Тогава и отразяването им в текущата работа на фестивала, както и в последващи критически анализи и оценки, ще изисква подчертано внимание в подобаващ обем.

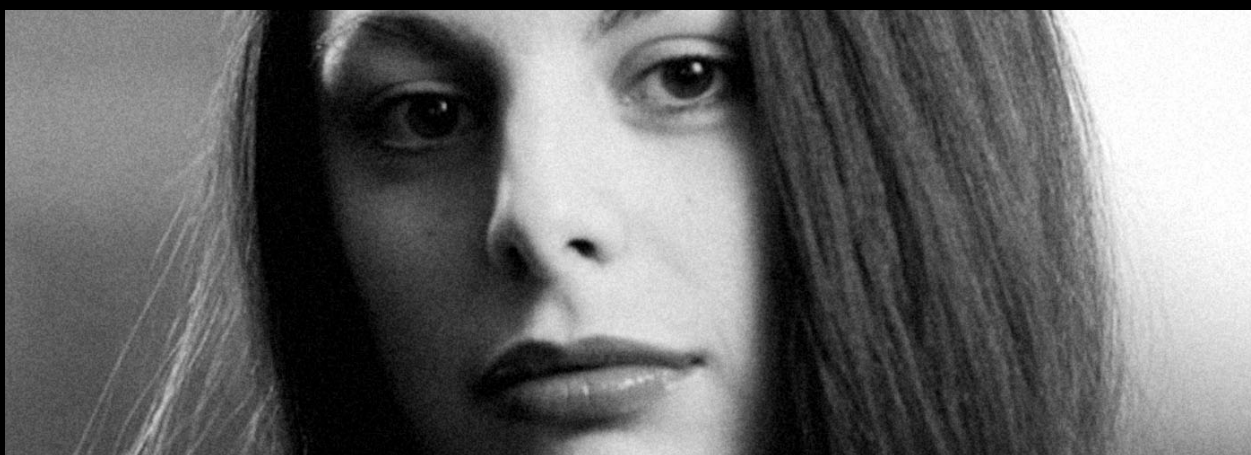
Впрочем в летописа на „Златна роза“ има интересен прецедент. На 16-^{то} издание през 1980 г. тв сериалът „Сами сред вълци“ (сц. Павел Вежинов, реж. Зако Хеския) присъства в програмата и дори поделя наградата „Златна роза“ с игралния филм „Барьерата“ (също сц. Павел Вежинов, реж. Хр. Христов)! Но това не е прецизирано в статута на фестивала и минава някак неофициално.

През последните години редица големи международни филмови форуми отделят място и за телевизионни сериали. Филмовият пазар EFM (European Film Market) в Берлин има и такава „сергия“. Други фестивали обособиха самостоятелна отделна конкурсна категория. А в някои случаи

гори се появиха новородени самостоятелни фестивали, например SISF (South International Series Festival) в Кадис, южна Испания, с току-що успешно преминало първо издание (6-12 октомври 2023), на което са представени 45 заглавия в официалната зрителска програма, групирани в 5 категории: Конкурс за игрални сериали; Конкурс за документални; „Бижута“ (втори шанс за вече излъчвани сериали, но непознати на публиката в Кадис), „На юг“ (сериали, снимани в Андалусия) и Панорама (неконкурсни сериали). Не е необходимо фестивалът в Кадис да ни напомня, че и у нас се появява подобна симетрия, доколкото и документалните сериали също „дебютират“ тази година с финансиране, според новия член в ЗФИ. Следователно би трябвало по аналогичен начин да ги видим в програмата на националния фестивал на неизгралните филми (документални и анимационни) „Златен ритон“, вероятно на следващото 27-^{мо} издание през 2024 г. И за тях да разсъждаваме по идентичен начин върху симетрични въпроси и проблеми. А междувременно стана известна т.нар. „Отворена покана за ТВ сериали в процес на развитие“, за която регионалните бюра на програма „Творческа Европа – МЕДИА“ от България, Хърватия, Гърция, Черна гора, Северна Македония и Сърбия, в сътрудничество с филмовите центрове на България, Сърбия, Черна гора и Хърватия, организират третото издание на фокусираното към телевизионни сериали събитие **Series Rough Pitch – The Balkan Way**.

P.S. С появата на телевизионните сериали за първи път в програмата на 41. Златна роза 2023 г. те естествено останаха някак встрани от традиционните за този форум пълнометражни и късометражни игрални филми. Но както стана ясно по-горе, това е моментна ситуация при „прохождането“ на новия формат на големия национален киноекран. А как ще продължи тази практика, как ще защитава сама себе си и как ще я възприемат зрителите, предстои да научим в близко бъдеще, защото крачката от „малкия“ телевизионен екран до „големия“ в тъмната зала ще се случва пред очите ни. Да ги държим широко отворени, за да не пропуснем нещо съществено още в началото на „новото лятоброене“ за телевизионните сериали.





ЯНА ТИТОВА: ДА СЕ БОРИМ ОТ БЪЛГАРИЯ ЗА БЪЛГАРИЯ

ГАЛИНА ЖЕКОВА

Само преди броени дни се върнахте от фестивала във Варшава. Филмът беше в конкурсната програма. Как го прие публиката?

Беше интересно. Бях развълнувана как чужда публика ще възприеме филма, защото той има една характерност, която знам, че в България ще бъде припозната. Това се видя и на фестивала „Златна роза“. Но знаех, че във Варшава може би за зрителите няма да е толкова лесно. Не бях сигурна, че това, което е заложено в него, ще звучи вярно и за полската публика. Дори самата диалектика, която сме внедрили във филма. За мен беше важно да проверя дали историята сама по себе си е вълнуваща без тази специфично българска характерност, която за мен беше важно да присъства в самия филм. Слава Богу, хората бяха толкова развълнувани, колкото и след „Златна роза“. Бях много щастлива. Имахме два панела с въпроси и отговори. И всъщност тогава получихме обратна връзка как хората в залата са възприели филма. Като цяло коментарите, като усещане, се припокриваха с тези на българската публика. В нас обаче се запечата това, което каза един баща. Той от пет години посещава този фестивал с дъщеря си, която вече е на 18. Дъщеря му току-що му е казала, че за първи път гледа филм, който силно я е развълнувал. Самата тя сподели, че видяното отразява действителността, в която тя живее. За мен думите

им бяха като подарък за всичко, което сме направили, защото това беше и нашата цел. Знам, че тази тема не е само за случващото се в България. Темите, които засяга филмът, са актуални навсякъде. И самият факт, че филмът беше припознат и във Варшава като нещо, което е адекватно и е проблем, с който и там се борят, за мен беше много ценно. Всъщност цялата среща с варшавската публика беше много вълнуваща. Актрисите получиха също много висока оценка, както и цялостната градация на филма. Много е странен и силен този момент, в който вече споделяме филма с широката публиката.



Малко преди Варшавския филмов фестивал „Диада“ беше отличена с няколко награди на фестивала за българско игрално кино във Варна. Наградата на критиката, наградата за режисура, наградата на град Варна за ролята на Маргарита Стойкова, както и голямата награда на фестивала „Златна роза“, която поделяте с филма на Стефан Командарев „Уроците на Блага“. За теб какво е значението на тези отличия?

Много голямо. Не съм човек, който гържи на тези неща по принцип. Това никога не е водещо за мен. Не си поставям за цел да направя филм, който да взима награди. Убедена съм, че това е така и за повечето режисьори. По-скоро мотивацията е, че няма как да не разкажеш дадена история и правиш всичко по силите си, за да я претвориш така, както си я представяш и както мислиш, че е вярно за самата нея. Поне със сигурност аз работя по този начин! Оттам-нататък – който, се

припознае в нея — припознае. Разбира се, че се надявам това да са повече хора! Но изначално никога не тръгвам с идеята, че това ще ми донесе успехи. И все пак, наградите, които получихме на фестивала във Варна, за мен лично, като режисьор, се оказа, че имат по-голямо значение, отколкото самата аз съм очаквала. Може би донякъде това е продиктувано от някакво обществено мнение за мен или от настроения, които съм усещала от колеги и в средите като цяло. Някакво объркване сякаш витае — какво съм — режисьор, сценарист или актриса?! Въпреки че се преструваме, че сме отворени към желанието да има жени-режисьори и като цяло жени, които да застъпват „по-мъжки“ професии, в България все още ми се струва, че не се възприема много естествено една жена да прави толкова много неща. В това число да бъде и майка, да има семейство... От тази гледна точка последните години съм чувала доста неща! Не им обръщам внимание, но те си виреят по някакъв начин. И явно подсъзнателно са ми влияели. И няха самочувствието да кажа, че съм сценарист и режисьор. Някак сякаш трябваше да се оправдавам защо снимам филми! И това признание на журито, а и на публиката, беше много важно за мен! За да мога вътрешно да усетя това спокойствие и сигурност, че мога да се нарека режисьор! Като актриса съм печелила награди. С „Доза щастие“ също, но по-малки. Въпреки че имам награда за дебютиращ режисьор. Всичко това са факти. Но сега беше различно. А и самият факт, че споделяме наградата с „Уроците на Блага“. Защото за мен Стефан Командарев е истински „филм-мейкър“. Човек, на когото киното му е в тъканта! аз се занимавам с много неща и за мен правенето на кино е някакъв бонус. Поне засега е на пет години веднъж. Поне засега! Може това да не продължи, но на този етап е така. Така че съм готова да го правя като най-големия бонус в живота ми. Но при Командарев е различно! Това е всичко, което той прави. Той самият е кино! Да споделим нашата награда с него беше като празник за целия ни екип! Не мога да го опиша като емоция! Беше много вълнуващо!

В гимназията учиш оперно пеене и пиано. Любовта ти към театъра, ако правилно съм запозната, тръгва от представление на твой съученик, което посещаваш, и това променя всичко. Записваш се в театрално ателие. Следва НАТФИЗ. След това Младежкия и Народният театър? Къде по пътя се появи и режисурата?

Първо се появи писането и то ме поведе към режисурата. Защото като актриса много си мечтаех да участвам в романтичен филм, но по това време в България въобще не се снимаха такива. Всичко беше предимно драматично. И реших сама да напиша сценарий. Беше много наивно! Но пък исках да изиграя романтична роля и реших, че ще я напиша и ще намеря кой да я заснеме. И в действителност написах много дълъг сценарий за романтична комедия. Самото писане ми даде една лекота, спокойствие и усещането за свобода. И продължих във времето да пиша. С един подобен сценарий, за късометражен филм, се появи и моят режисьорски дебют. Вече живеехме в Лондон и исках да заснема сценария. Споделих идеите ми с мой приятел-режисьор и той ми каза – ти имаш доста ясна визия как искаш да реализираш филма, защо не го режисираш сама?!

Става дума за късометражния „Мостът“, нали?

Да. И всичко тръгна като на шега. Но и не съвсем, защото главната роля се съгласи да я изиграе Едуард Хог. Сценарият беше стигнал до него от общи приятели. Ролята му беше харесала, защото е по-нестандартна и той предложи да я направи. Същевременно Павел Веснаков се съгласи да ни гостува в Лондон и да бъде оператор на филма. Всъщност цялото ми семейство, защото те живеят в Англия, се включи в този филм. И дори Едуард Хог беше много впечатлен и с учудване сподели как цялото ми семейство работи във филмовия бизнес. И тогава се роди всъщност и изразът „Титоливуд“ (смее се). Всъщност самата аз играя във филма. Това беше и най-голямата ми грешка – и да играя, и да режисирам! Но нямаше как първоначално да знам това! (смее се) „Мостът“ го снимахме хронологично и първоначално работех само зад камерата, процесът беше много приятен. Успях постоянно да генерирам идеи и почувствах някакъв прилив на енергия и силна удовлетвореност. И когато заставах пред камерата, за първи път не ми се играеше! И това много ме притесни! Не бях усещала нещо подобно до този момент. Дори си забравих текста! Нещо, което никога не ми се беше случвало преди! Винаги, когато снимам, в качеството си на актриса съм много подготвена. Освен това този текст го бях написала аз! И буквално можех и насън да го кажа! Обаче нещо се случи, когато излязох пред камерата. Мислех дали този кадър ми е подходящ и се фрустрирах от факта, че не мога да видя композицията отстрани. Усещах, че много се самонаблюдавам. Нещо, което никога като

актриса не съм си позволявала! И усещането не ми хареса! Но когато монтирахме, отново усетих увереността. И това удовлетворение от процеса на създаване просто се загнезди в мен. И знаех, че във времето ще го развивам.



А би ли играла отново в свой филм?

Имаше такъв момент, докато правехме „Откраднат живот“. Но честно — не ми допада! Усещам, че по този начин претрупвам собствените си кадри и дубли, само защото не искам да отнемам от времето на екипа. Не ми харесва и че трябва да се гримирам, да се облека, да се подготвя за ролята — това трябва да бъде свършено, разбира се, но го усещам много външно. Сякаш настава някакво суетене! А докато режисирам, нямам нужда от него! Затова и не бих посегнала в тази посока.

Кое е повече твое — актьорството или режисурата?

Интересно е, че по отношение на режисурата не изпитвам никакъв страх. Това е уникално усещане! Преди да започна да режисирам, винаги съм се страхувала. Особено, когато все още свирех на пиано и имах концерти. Този страх после си остана и в пеенето. Може би в актьорството не чак до такава степен. Имаше го преди и след представление, но никога по време на спектакъл. Но винаги си стоеше в мен това притеснение.

А когато съм зад камерата — не го усещам! Знам какво ми трябва и как да го постигна! И тази свобода да изразиш себе си — за мен това е най-страхотната професия. И съм щастлива, че пътят ми ме доведе до режисурата! И не мисля да се връщам назад! Освен ако нещо изключително провокативно не ми се случи в актьорски план.

А би ли се върнала към сцената? Текстът ли е това, което би те провокирало да се завърнеш към театъра?

За мен като актриса, разбира се, текстът е много важен. Но още по-важно е кой ще е режисьорът, с когото работя. Има двама-трима режисьори, с които бих искала това да се случи и ако имам интересна провокация от тяхна страна — бих се завърнала към сцената.

Кои са тези режисьори?

Александър Морфов, с когото винаги бих работила. Галин Стоев и Явор Гърдев са другите двама. Ако ще се връщам към сцената, искам да направя нещо ново, нещо крайно. Имам точно тази актьорска необходимост — да излезеш от кожата си чрез себе си. В режисурата го правя, но там го правя чрез другите — чрез персонажите и хората от екипа. Но в актьорството можеш именно чрез себе си да изкараш някакви бесове. И това понякога ми липсва. Но не е за дълго. Не е някаква необходимост, която да ме гложди отвътре. Засега успявам да го овладеея, но ако имам достатъчно сериозна провокация като актриса — бих се върнала и към сцената, и към работата пред камера. Но като цяло моят фокус в момента е насочен изцяло към режисурата.

Като заговорихме за големите имена в българската театрална режисура, не мога да не спомена името на Крикор Азарян. Имам спомен, че след като вече се беше установила в Лондон, се връщаше, за да играеш в представлението му „Три сестри“. Какво научи от него и коя беше мотивацията да се връщаш в България основно заради това представление?

Може би при всеки човек има няколко опорни точки, които променят хода на живота му. В професионалния ми живот като млада актриса „Три сестри“ се оказа представление, което беше силно определящо за мен. Дадох си сметка за това много по-късно. Тогава бях още много млада.

Но тази среща със сигурност повлия на много избори, които направих след това, и вярвам – в добра посока. Професор Азарян ми показа това, в което аз вярвах чисто интуитивно – какво трябва да бъде театърът. И особено силно го усетих чрез „Три сестри“. Защото представлението „Три сестри“ беше самият той. Той ни сплоти като екип. Накара ни още от първата репетиция да се почувстваме едно цяло. И толкова държеше на това ние да сме истински и да сме искрени! Това, което запомних от него и прилагам при работа си с актьорите в киното, е просто да бъдат! Да не играят, а да бъдат! Да не ми показват какво е героят, а просто да бъдат героя! Срещата ми с професор Азарян беше една от най-смыслените. Всъщност от срещата ми с него до срещата ми с Александър Морфов всичко беше някак непълно. Това е и причината да напусна театъра и да продължа да търся някакъв вид удовлетвореност. Защото на щатния актьор много често му се налага да прави компромиси със собствения си вкус и собственото си разбиране за театър. Защото ти реално не си свободен! Ти си на работа. Играеш това, за което те разпределят. Много често правиш това, което не искаш да правиш. Попадала съм в представления, в които вкусът е бил на друго ниво – нещо, което в никакъв случай не искам да поощря. Но не – ти трябва да играеш в него. И в един момент реших да напусна. И сега си давам сметка, че ако не се бях срещнала с професор Азарян, бунтът ми нямаше да е толкова осъзнат или щеше да дойде на много по-късен етап. Но когато веднъж си прогледнал, не можеш пак да си затвориш очите! Когато си усетил каква е силата на истинския театър, на това да гориш и да преживяваш, да създаваш съвместно с режисьор, който работи с огромна любов към актьорите, към тази професия... Той беше просто гений. Той живееше с театъра! И няма как покрай него да не заобичаш театъра така, както той го обичаше! За мен беше съдбовна среща! А след това и срещата ми със Сашо Морфов. Той е бунтар и от него много научих за това, че не трябва да си доброто момиче или доброто момче на театъра или на киното. Ако имаш идея, просто я следваш! И не ти пука! Това научих от Морфов. Вярваш ли в нещо – направи го и се раздай за него. И каквото и да стане, поне знаеш, че си го направил! И това всъщност ми даде допълнителна мотивация да напусна Народния театър и да замина за Англия. Защото вярвах, че имам нужда от това като човек и като актриса, която е достигнала до своя собствен лимит, и има нужда да

излезе от зоната си на комфорт и да отиде на ново и непознато място, където дори не започваш всичко отначало, а под нулата. Защото никой не те познава, и това, което си правил до този момент, няма никакво значение. Интересно е, че никога не съм съжалявала за това решение. И то най-вече, защото ме отведе до професията ми на режисьор. Може би щеше да се получи и по друг начин, но реално това е моят път и ценя всяка стъпка от него.

Всъщност преди да напуснеш Народния театър, посещаваш уъркшоп за млади актьори на фестивала „Берлинале“. Научих, че там сте имали възможността да се срещнете с Изабел Юпер?

Да, но това беше обща среща. Нямаше работен характер. Но цялостното усещане по време на това обучение беше, че не принадлежа към този свят. Че много неща не знам. И то не защото не съм била достатъчно старателна като студентка в НАТФИЗ, а усетих, че нашето обучение е много изостанало. Бяхме двайсет и двама актьори от цял свят и имаше техники, актьорски, за които не бях чувала, а всички останали ги знаеха. Дори от някакви „забиту“ гържави! Но се оказа, че те са много по-запознати. Това беше и в период, в който интернет не беше толкова развит, както сега. Нямаше този достъп до информация. Уповавахме се основно на информацията, която ни даваха учителите. Но беше много разтърсващо за мен и осъзнах, че трябва да предприема нещо. Все едно ми се отвориха очите. Пред мен стоеше един нов свят, за който не подозирах. А вече играех в Народния театър! Зачудих се тогава как да надграждам, откъде да уча, за да мога да се развивам.

А подобен ли беше сблъсъкът с киноиндустрията, когато се премести да живееш в Лондон? Как ти се стори светът на киното на Острова, съпоставен с родната действителност?

Много е различно. Там има мащаб. Дори ако го погледнеш през призмата на кастингите. Там се явяват стотици актьори на кастинги. Затова, когато получиш роля, се чувстваш все едно си покориш света. И отношението към актьорската професия е тотално различно. Тук, в България, става все по-зле. Много съжалявам да го кажа! Това е другата причина, поради която се радвам, че в момента не съм актриса. Мисля, че за повечето актьори, не говоря за тези, които вече са големи имена,

а за тези, за които това е ежедневие и основен поминък и така изхранват семействата си — за тях това е кошмар. Начинът, по който индустрията третира актьорите в България, в днешно време е пълен кошмар. В Англия е тотално различно. Говоря за актьорите, които са получили роля, а не за тези, които все още се доказват. Вземеш ли роля — отношението е на ниво. Снимала съм в няколко продукции, а и Алек е снимал, и то в големи продукции. Първо — хонорарите. По тази линия според мен скоро няма да достигнем нивото, което предлагат в Англия. Тук индустрията дори не е тръгнала в тази посока. За отношението — идват и те взимат с лимузина. Имаш собствена каравана. Да, и цялостните бюджети са високи, но това са условия, с които продуцентите са наясно, че трябва да осигурят на терен. Тези неща дори не се обсъждат. Те знаят, че за да си свърши актьорът добре работата, това е минимумът, който трябва да му осигурят. Актьорът трябва да е в спокойна среда. Не се налага да висеш на терен. В момента, в който всичко е абсолютно готово за твоята сцена, идва кола и те взима. Това е време за актьора. Кое то на ниво продукция също има своето изражение. Защото в България всичко се заснема за много кратко време и всичко това е лукс. Актьорът да се преоблече в гримьорната е вече лукс. Дори и кетърингът. Защото това също е база. За да е доволен един актьор, той трябва да е нахранен. И всичко това, което споменавам, е даденост. То не подлежи на коментар и не се договаря. Много ми се иска в България да се задвижат нещата в тази посока, обаче не мисля, че скоро ще се случи.



Говориш за интензитета на снимане. Впечатляващо е, че повечето игрални филми се снимат в рамките на календарен месец. Да не кажа, че в повечето случаи сроковете са около 20–25 дни. Понякога и за по-малко. В телевизията също интензитетът на работа е светкавичен. Ти си работила, а и продължаваш да работиш, за различни телевизионни сериали. Имаш ли различен подход, когато режисираш за кино, и когато работиш върху телевизионен проект?

Времето не е достатъчно, но като цяло са различни техниките на работа. Засега имам само два филма, но като цяло за мен е важна подготовката. Тя е основна и ключова и е по-голямата част от работата. Репетициите, подготовката с целия екип и т.н. Докато в сериалите цялото това време го няма. Това, което за мен е провокативно, когато работя за сериал, и ме научи на много през последните години, е рефлексивността на терен. Много бързо трябва да взимаш решения. Нямах време за внимателно обмисляне. Това също така означава, че трябва много добре да познаваш материала. Но това е самотно занимание – процес и път, който извървявам сама, преди да отида на снимки. И когато съм на терен, го предавам на екипа си. Понякога дори малко стресирам актьорите... Всъщност това зависи и от самите тях – доколко те са отворени да сменя текста и задачите. И ако са готови и задам нов текст или напътствия, понякога се получава много добра спойка между мен и актьора. И сцената става много по-жива, много по-ясна; линиите са изведени много по-добре, отколкото преди това. И моментите, в които се раждат такива епизоди, много ме радват. Също така на терен се учи как да общувам. Защото всеки актьор има нужда от различен подход, различен вид общуване. И когато през деня работиш с поне 15 различни актьора, в един момент ставаш много бърз в това да прецениш към кого как да подходиш, така че да извлечеш максимума.

Със сигурност това, че си актриса, работила и в киното, и в телевизията, ти помага да „влезеш в обувките“ на актьорите далеч по-лесно от режисьори без този опит.

Да, определено. Затова казвам, че целият ми натрупан опит от преди идва на помощ. Дори обучението ми в музикалното училище. Вярвам, че на това дължа усещането си за ритъм. Усещам го! Знам, когато действието

се влачи или прекалено избързваме. Но истината е, че вярвам, че актьорът е бог (сmee се). В действителност всичко може да си направил перфектно, всичко може да е невероятно изпипано, но ако нямаш правилните актьори и не успееш да ги предразположиш — всичките ти усилия са напразни.



Споменахме доста неща, които са сенчестата страна на българската филмова индустрия. Предвид опитът ти тук и опитът, който си натрупала в Лондон, трудно ли беше решението да се върнеш обратно в България?

Не. Беше ми много лесно. Случи се много естествено. Първоначално се върнахме, за да направим „Доза Щастие“. Идеята ни беше след снимките да живеем в Лондон. Но филмът ни върна усещането за смисъла да сме отново в България, усещането, че тук можем да правим нещата, в които вярваме, и те да имат силата да променят. Защото „Доза щастие“ е филм, с който успяхме да променим животите на хора, с които продължаваме да поддържаме връзка. Видяхме колко е важно това и реалното свойство изкуството да променя. Винаги съм вярвала в това. Но когато като режисьор застанеш с лицето си зад това, което си направил — всичко придобива други измерения и това ни даде смисъл да се борим от България за България. Взехме каквото можахме от Англия и с много по-голяма

увереност се върнахме тук и вярваме, че има смисъл. Обградихме се с хора, които всеки ден ни връщат смисъла. Защото това за нас не е единично и самотно начинание — двамата с Алек срещу някакви вятърни мелници. Да, те, трудностите, са си там, но зад нас застават все повече и повече хора. Не сме сами! И всеки един от тези хора е много смислен и взаимно се зареждаме да бъдем тук и да опитваме да създаваме промяна.

Доколкото помня, „Доза Щастие“ направихте изцяло със собствени средства. За „Диада“ кандидатствахте за финансиране от НФЦ. Кои са големите рискове, които крие това сам да финансираш пълнометражен филм?

Средствата, които вложихме, не са наши собствени. Естествено, ние също инвестирахме във филма, но всичко е направено изцяло с партньорства. Всъщност с „Доза Щастие“ изобщо не сме кандидатствали за финансиране от НФЦ, защото решихме веднага да го реализираме и не искахме да отлагаме. Нямаше време да кандидатстваме. Просто решихме, че директно ще снимаме. Сега се чудя на ентусиазма ни, но така беше... Всъщност цялата отговорност и организация, с целия продуцентски процес се справи Алек. Не знам как го прави. Аз надали бих се справила! Но Алек е невероятен!

Помня, че след като гледах „Доза Щастие“, веднага посегнах към книгата „Падение и спасение“ на Весела Тотева. И там, още в уводните страници, попаднах на един цитат, който си записах: „Търсенето на щастието е взело повече жертви, отколкото можете да си представите“. Когато изгледах трейлъра на „Диада“, някак този цитат проблесна в съзнанието ми. Все още не съм гледала филма, но като негов режисьор виждаш ли връзката между търсенето на щастието и превръщането ни в жертви на това търсене?

Това търсене е всъщност в основата на цялото човешко нещастие. Търсенето на щастие е утопично. Затова лично аз го откривам в малките неща, но генерално стремежите ни са към голямото. За жалост постигането на голямото е едно мигновение, то не може да бъде ежедневие. За да намериш щастието, трябва да видиш радостта в малките неща. Важно е заради преследването на голямото, да не пропускаме тези малки ежедневни радости.



Идеята за „Диада“ предшества тази на „Доза Щастие“. Можеш ли да ни разкажеш повече около появата на стартовата концепция? Беше ли обвързан с някакво конкретно събитие от реалността, което да те провокира достатъчно силно, за да напишеш сценария?

От над десет години кандидатствам със сценария на „Диада“ в НФЦ. Даже може би тринайсет. Първоначално реших да направя късометражен филм. На по-късен етап мой близък приятел от Англия, който също е режисьор, ми каза, че според него в тази история има много повече дълбочина и ще е по-добре да доразвия идеята си в нещо по-мащабно. Така постепенно започнах да пиша допълнителни материали и да надграждам. Доразвивах и образа на Дига. Бях за известно време в Ямбол, където наблюдавах училищната среда. Но като цяло няма едно конкретно събитие, а низ от истински истории. Можем дори да кажем, че всяка една ситуация е вдъхновена от реални такива, които съм подбрала, за да разкажа историята на Дига — главната героиня във филма. Но в действителност сценарият е завършен отдавна. Кандидатствах години наред. Много често проектът беше на ръба да вземе финансиране, но не получаваше. Но аз не се отказвах и вярвах, че ще се случи, когато трябва. И в действителност получихме одобрение в най-точния момент. По-готова за този филм никога не съм била! От НФЦ много ни помогнаха, защото

искаха да започна снимките веднага. Така казах и на Ваня Райнова (б.а. един от продуцентите на филма). Бях абсолютно подготвена! И с помощта на НФЦ и Петър Тодоров след пет месеца вече бяхме на терен и снимахме.

Защо реши двете актриси в главни роли да имат визуална прилика?

Това в действителност е важен елемент, който е заложен още на сценарно ниво. Исках да има това усещане, че едната може да бъде на мястото на другата и обратно. Семейството и средата са определящи за това как може да се развие животът ти. Вярвам, че всеки човек е способен на всичко, но зависи от това в какви обстоятелства ще попадне. Затова и исках двете да са като взаимно заменяеми. Какво ѝ липсва на Дига, за да бъде на мястото на Ива, и обратното. Това объркване коя коя е беше от огромно значение, защото в това отношение между двете се заражда, най-вече от страна на Дига, ревност. На чисто житейско ниво. Защо аз нямам това, което тя има. Разбира се, това не е комуникирано толкова директно във филма, но то остава като усещане.

Как подбра актрисите за ролите на Дига и Ива? С Маргарита Стойкова, която изигра Дига, сте работили заедно по сериала „Татковци“. Това, че познаваше стила ѝ на работа ли беше причината да работите отново заедно и по този проект?

Не. Първоначално дори не исках да работя с Маги (б.а. Маргарита Стойкова), защото имах съвсем различна представа за актрисата, която искам да изиграе ролята. Дори чисто визуално. А и цялостно като излъчване. Маги се яви с всички останали на кастинг. Тя определено се отличаваше, но това не ми беше достатъчно. Виках я на прослушване шест или седем пъти. Трябваше ми много време да преосмисля и да се пренастроя за това, че героинята ще изглежда като нея, че ще се движи като нея. Че тя ще бъде Дига! Реално двете с Петра още на самите кастинги бяха толкова живи, толкова истински, че имаше случаи, в които една петминутна сцена, която правят заедно, ми е интересно да я гледам. А във всички останали комбинации с актьори не се получаваше. Петра я пробвах и с други момичета, но я нямаше химията. Просто Маги в комбинация с Петра и Петра в комбинация с Маги бяха добри. Те не просто се допълваха, но и цялото ставаше по-добро благодарение на това, че са заедно! По отделно те нямаша тази сила.



Как работихте с тези млади актриси, които нямат чак толкова голям опит? Всъщност самата Петра Църноречка никога не се е занимавала с актьорство. Какъв беше процесът преди, а и по време на снимките, за да ги накараш да заживеят в своите образи?

Репетиции. Много репетиции. Четири месеца репетирахме. За мен беше много важно това, за което става дума във филма, те да могат да го преживеят. И не просто да ми разказват, а да са го преживели заедно. За мен беше много важно те да имат съвместни спомени. Карах ги да излизат заедно, да трупат биография на образите. Но да я трупат в действителността, а не просто да си я представят. Ходеха заедно в Пловдив. Заедно отидоха Маги да си продупчи пъпа. Но и двете бяха много отворени и отгадени на процеса. Всичко правеха заедно. Но след това на терен отнех на Маги всичко, а на Петра всичко ѝ беше позволено.

Какво по-конкретно имаш предвид?

В момента, в който пристигнахме в Ямбол, взех на Маги телефона. Накарах я да ограничи и храната си, за да постигнем физическа прилика в силуета. Не позволявах на Маги да се чува с приятели. Като цяло я ограничих от достъпа ѝ до нормално ежедневие. Докато при Петра нямаше никакви забрани. Всичко, което беше забранено за Маги, беше

позволено за Петра. И това в един момент се прояви. Маги видимо беше по-напрегната. Важно за процеса ни на работа беше и че снимахме хронологично. И една от причините е именно Маги и Петра да преживяват нещата, а не да си ги изговаряме. А да са станали част от тях емоционално. Това придаде много голяма автентичност на персонажите им.

Как решихте снимките на филма да бъдат именно в Ямбол? Има ли връзка между името на главната героиня и богинята-пазителка на Ямбол – богинята Диана?

Не. Това е съвпадение. Всъщност сценарият, част от него, е писан в Ямбол. Имаме приятели в Ямбол и понеже исках да пиша в малък град, те ми помогнаха. Исках да усетя пулса на малкия град. Това как всички се познават, донякъде клаустрофобичното усещане... Основно черпих вдъхновение в езиковата гимназия. Там и снимахме след това. И всъщност много харесах града от кинематографична гледна точка. И не можех да си представя филма да бъде сниман на друго място. Разбира се, тази история може да се случи навсякъде. Затова и никъде не се споменава, че това е Ямбол.

А как се роди идеята на заглавието, така че да хармонизира на различни нива?

Героинята изначално си беше Дига. Заглавието се появи на по-късен етап, но в него успяха да се слоят всички теми във филма – силната връзка между двамата човека; най-малката група в социума – реално Дига и Ива са една малка социална група в цялата обграждаща ги среда; силната връзка между майка и дъщеря. Така че името си дойде съвсем естествено и пасна на темите, които са засегнати във филма.



Чувала съм да казваш, че нямаш стил, който налагаш в работата си, а стилът го диктува всеки отделен проект, всеки отделен филм или сериал, по който работиш. Върху визията за много от проектите си си партнираш с Мартин Балкански. Заедно как изградихте кинематографията на „Диада“?

Разговорите с Марто започват много отдалече. Той знае, че ще снима филма още от раждането на сценария. Всичко е свързано с много разговори. Споделяме си филми, които са ни направили впечатление. И реално при нас процесът е свързан с многогодишно натрупване. С него сме изградили много специфичен начин на общуване и много често се разбираме без думи. Това донякъде е продиктувано и от факта, че имаме сходен вкус. И изначално подходът ни към работата не е самоцелен, а винаги тръгваме от историята. Това много ми допада в начина му на работа, защото и той, като мен, винаги изхожда от историята. Ако има някакви визуални идеи, то те винаги са подчинени изцяло на сценария. Именно той е водещ и мислим как да разкажем историята, така че тя да бъде максимално вярна, без да пренебрегнем средата, стилистиката и т.н. Верни сме докрай на този изграден във времето модел на работа. Подкрепата, която имам в негово лице, а и той в мое – това е връзка, която е трудно да бъде описана с думи, но преди всичко се базира на доверие и вкус.

Филмите ти имат социална насоченост — като започнем още от документалния „88 MHz“. След това и „Доза Щастие“. Сега отново социална тема — тази за насилието, както и за пропастта между възрастните и по-малките. С „Доза Щастие“ направихте много голяма образователна кампания в училищата. Планирате ли нещо подобно и с „Диада“?

Да. Отново ще има такава кампания. Има много голям смисъл да се говори с децата в училище. Видяхме го нагледно с „Доза Щастие“. Не искаме това да е еднократно действие от наша страна, затова сега и с „Диада“ имаме същата амбиция. Започваме прожекции в различни училища. С нас винаги има и психолози. Разбира се, като режисьор разказвам за образите, за различни детайли от филма, но според мен е важно, а и самите ученици имат тази потребност, да чуят мнение от специалист. Вярвам, че именно това е и целта на изкуството — да отваряш теми, чрез които можеш да влияеш — най-малко като започнат дискусии. Започне ли диалог — дори той да е остър на моменти — това е без значение. Важното е да видим, че даден проблем съществува и оттам да се търси решение.



През ноември филмът тръгва официално по кината. Каква ще бъде съдбата му оттук-насетне? Ще продължи ли фестивалният му живот?

От 10 ноември филмът тръгва по кината. Усилията ни в момента са насочени изцяло в посока национално разпространение. Предстоят още две срещи на филма с фестивална публика – в Котбус и в Талин. А с разпространението на филма извън пределите на страната планираме да се занимаем догодина.

Работиш ли по нови проекти?

В момента снимам за сериала „Съни бийч“. Но основният ми фокус е насочен към киното. Надявам се да имам възможност по-често да го правя. Работя и по нов филмов проект, но все още е рано да говоря за него. Още сме на ниво сценарий и ще разкажа повече, когато нещата се придвижат напред.





МЕГЛЕНА КАРАЛАМБОВА: ОБИЧАМ ДА ИГРАЯ, СЯКАШ ОЩЕ СЪМ ДЕТЕ

ИРИНА ИВАНОВА

През 2023 г. голямата българска актриса Меглена Караламбова навърши 80 г. Националният кинофестивал „Златна Роза“ почете юбилея ѝ на специална вечер с прожекцията на филма „Татул“ (1972) на режисьора Атанас Трайков. Лицето на актрисата в кадър от същия филм украсяваше и официалния плакат на фестивала.

„Нямам самочувствието на киноактриса“ — казва ми още в началото на интервюто госпожа Караламбова. Прибавя, че театърът е нейната голяма професионална любов. Не го чувам за първи път, заявявала го е в много интервюта, всъщност в почти всички, които съм чела или гледала по телевизията. Актъорите в Театъра на Българската армия, където играе вече повече от половин век, я наричат „Мега“. Всичките, дори и най-младите. Без колебание я обявяват за „кralица“ на своя театър. Самата Меглена — ще си позволя да я наричам така и аз, дано не прозвучи като фамилиарничене — обаче не гледа на себе си като на кралица или примадона. Обича комедийните си роли, влюбена е в предизвикателните образи, които са съвсем различни от нея самата. Обича театъра, играта. Като дете, което тепърва открива всичко. „Да остане дете — това е най-важното за актьора“ — казва ми тя на раздяла, преди да се отправи към зала „България“, където ще слуша Бетовен в рамките на

Европейския музикален фестивал. По-късно разбирам, че нейният дом, а значи и нейният живот, буквално са „озвучени“ с класическа музика и джаз.



Госпожо Караламбова, запознахме се във Варна, на фестивала „Златна роза“ и видях, че успяхте да изгледате едва ли не всички филми. Кажете ми как ви се видя българското кино?

Най-напред искам да благодаря на Александър Донеv (кинокритик и творчески директор на фестивала – б.р.) и на Петър Тодоров (директор на Национален филмов център – б.р.) за поканата и за честването на моя юбилей в рамките на фестивала. Всички бяха толкова мили и любезни с мен, признателна съм. Да, много филми гледах. Хубави неща имаше, актуални като теми. Проблемите на деня ни. До миналата година следях абсолютно всичко в Дом на киното, всички премиери. През тази година обаче имах известни проблеми със здравето и ми бе по-трудно. Затова реших да наваксам на фестивала. Правих си компания с Венцислав Сариев, който е актьор, но се е посветил на режисурата (Меглена Караламбова

участва в късометражния филм на Венцислав Сариев „13 август“, който получи диплом за специално постижение на фестивала). Обичам да общувам с всякакви хора, в това число и с младите. Мисля, че се разбирам много добре с тях.

Прочетох във ваше интервю, че сте стъпили на театралната сцена три месеца преди да се родите.

Защото майка ми (Вера Караламбова, актриса – б.р.) е играла ролята на Жулиета до шестия месец на бременността си.

А в ролята на Ромео е бил баща ви Стефан Караламбов. Значи вие сте детето на Ромео и Жулиета! Хубава ли е тази орис?

Да, те по пиеса нямат дете, както е известно, но пък – ето ме мен! Родителите ми тогава са играели в Пловдивския театър и затова аз съм се родила в Пловдив, и съм живяла там до двегодишна възраст. И много обичам да казвам, че съм родена в Пловдив. Обожавам Стария град и до днес. След това майка ми и баща ми отидоха в Бургаския театър, така че цялото семейство живяхме в Бургас още пет години. И Варна си я обичам много, защото самата аз, след като завърших ВИТИЗ, отидох във Варна по разпределение и прекарах там две години. Две златни години – много работихме, много се веселяхме. Варна е толкова красив град!



Вие сте пловдивчанка за пловдивчани, бургазлийка — за бургазлии и вероятно варненка — за варненци.

Да, да. Колегите се шегуват с мен като пътуваме, защото аз непрекъснато им обяснявам, че майка ми е от Русе и се чувствам свързана с Русе, баща ми е от Свищов и се чувствам свързана със Свищов, освен това съм живяла в Пловдив, Бургас и Варна и съответно се чувствам свързана и с тези градове. Има ли въобще някой град, с който да нямам нищо общо?! — питат ме те.

Не сте от „вкоренените“ в София.

В София живея от осемгодишна възраст. Честно казано, и аз не знам откъде съм.

Актьорството явно ви се е предало генетично. Сама ли решихте да кандидатствате в тогавашния ВИТИЗ, сега НАТФИЗ?

Моят баща, Стефан Караламбов, беше много голям актьор и аз имах страшен респект от него. Той не беше съгласен да кандидатствам във ВИТИЗ. Каза ми: аз не мога да ти забраня, но професията е тежка, а ти си много чувствителна, ранима, ще ти бъде много трудно. И той по никакъв начин и с нищо не ми помогна. Не го укорявам, напротив — страшно се гордея с морала на родителите си. Никакви ходатайства нямаше за мен и в крайна сметка бях класирана като първа резерва. Така се случи обаче, че внучка на много влиятелна личност бе трета резерва, а нея на всяка цена трябваше да я приемат, така че ни приеха и нас, които сме преди нея. Когато кандидатствах обаче, вече бях приета английска филология (Меглена Караламбова е завършила английска гимназия — б.р.) и си бях казала, че ако не ме приемат от първия път във ВИТИЗ, няма да кандидатствам отново, защото явно не ме бива и ще си продължа с английската филология. Но ме приеха. Аз още от малка исках да стана актриса, обичах да се маймуносвам, да имитирам различни актьори, правихме си театър с децата от махалата, но родителите ми не гледаха сериозно на тези неща. Майка ми много ме поддържаше, но големият респект бе от баща ми. Малко преди изпитите майка ми реши, че трябва все пак да си кажа материалите пред него. Беше ме срам ужасно много, от притеснение изгубих ума и дума. И се разревах. Баща ми само каза: С рев

актриса не се става. И от тази негова реплика се почувствах още по-зле. А на самите изпити как треперех!



„Изпитът“ пред баща Ви вероятно е бил по-труден за Вас от този пред комисията във ВИТИЗ?

По-труден беше, така е. За съжаление баща ми почина много рано – малко след дипломирането ми, когато бях първа година по разпределение във Варна. Така и не разбра ще стане ли нещо от мен. Майка ми все пак успя да види някои от моите успехи. Но се надявам, че с онова, което съм направила през тези мои 80 години, и двамата не се срамуват от мен, ако гледат отгоре.

А какво беше вашето детство зад кулисите на театъра? Знам, че сте израснали там.

Да, буквално. Тогава беше друго време. Сега всички тичат насам-натам, снимат какво ли не. Тогава артистите си бяха само в театъра и независимо дали имат или нямат представление, са там и следят процеса. Родителите ми бяха непрекъснато заети и нямаше кой да ме гледа, тъй като няхах баба и дядо, нито село. Нещо, за което искрено съжалявам, защото и досега мечтата ми е за зелено, за трева, въздух, природа. Та майка ми и баща ми ме влачеха в театъра. Имаше един смешен случай. По

същото време, когато родителите ми играеха в Бургаския театър, там бяха и родителите на бъдещия театрален режисьор Красимир Спасов, който е с две години по-голям от мен. Веднъж ме оставиха той да ме гледа – той на 5, аз на 3 години. Той се чудил какво да ме прави и накрая ме завел в театъра. Всички актьори много ни се смяха като ни видяха, защото той ми беше разменил обувките – дясната на левия крак и обратното. Ето така ми мина детството – сред декори, светлини, костюми, гримове... Всичко ми беше страшно интересно. Освен това, при все че бях иначе доста злострастно дете, в театъра ми се отваряше странен апетит и изяждах всичкия консумативен реквизит. Много вкусно ми беше. И досега съм лакома на сцената и винаги си измислям да ям нещо, докато играя.

Имах и едно приятелче съседче, с което майка ми и баща ми понякога ме оставяха. То идваше вкъщи и тъй като бе от бедно семейство, все предлагаше да играем „на ресторант“, понеже у нас имаше от пиле мляко. С него ходехме много на кино – в тогавашното кино „Левски“, тъй като живеехме на „Оборище“. По цял ден гледахме филми – Фернандел и подобни.

А сега какви филми обичате да гледате?

Всякакви, стига да са добре направени. Не обичам само тъпи комедии. Хубави комедии обичам много, но такива се правят страшно трудно. Сега предстои „Киномания“ и ми е много мъчно за Владо Трифонов, че така рано си отиде (Владимир Трифонов, инициатор и дългогодишен програматор на „Киномания“ и на кино „Одеон“, който почина в началото на октомври т.г. – б.р.). През лятото си празнувах 80-годишнината в „Одеон“, благодарение на Владо, който страшно настояваше това да се случи именно там. Отначало се дърпах, казвах му, че няма кой филм да пуснем и че аз не съм киноактриса, нямам това самочувствие. Накрая пуснахме първата част на „Чудо“ – театрална постановка на Леон Даниел, заснета за телевизията от Георги Дюлгеров.

Все пак имате немалко филми. Защо мислите, че не сте киноактриса?

Някои от моите колеги от ВИТИЗ започнаха да снимат още като студенти. Мен също ме викаха на пробни снимки и все беше уж добре, но не става. Аз си знаех защо и дори бях придобила комплекс. Петте години, които бях живяла в Бургас, се оказаха почти фатални за моята

кинокариера. По това време кой знае защо питейната вода в Бургас оцветяваше зъбите в жълто. Всички бургазлии, които бяха расли там, имаха този проблем със зъбите. И след няколко неуспешни пробни снимки, аз наистина се комплексирах и си казах, че повече няма да ходя на проби, явно не ставам. Когато бях първа година във Варна по разпределение, дойде Зако Хеския – страхотен човек и режисьор, с оператора си Георги Георгиев, също прекрасен. Дойдоха двамата, гледаха няколко постановки и Зако ми каза: Ще дойдеш в София на проби. „Аз на проби не ходя“ – казах му аз с цялото си нахалство. „Добре – вика той. – Без проби тогава. Но ще се опитаме да направим нещо за зъбите“. Заведе ме на зъболекар и ми направиха пластмасови шини върху моите зъби. Получи се чудна холивудска усмивка обаче – конска физиономия. Ужас! Първият снимачен ден бях с шините, след което ги хвърлих и му казах на Зако: „Виж сега, ако искаш ме взимай, ако не искаш – недей, но аз с тези шини няма да стоя“. За щастие в този филм нямам много диалог, ролята ми бе повече като присъствие. Много хора обаче ме помнят точно от този филм. И аз си го обичам много, независимо, че е партизански и така нататък. „Черните ангели“ на Вло Радев също е партизански, да го отречем и него ли?! Филмът е великолепно заснет, Милчо Левиев написа прекрасна музика, Зако направи страхотен монтаж. За мен „Осмият“ си е нещо като български уестърн. Забележителното за мен около този филм бе контактът ми с Гец, със Зако, с Джоко Росич. Но Гец акъла ни взимаше. Толкова талантлив, такъв професионалист и толкова прекрасен човек! Съсипваше ни от смях, имаше невероятно чувство за хумор. За разлика от него Коста Цонев например, който винаги е минавал едва ли не за лекомислен и женкар, той пък бе толкова сериозен по време на снимки. В почивките си четеше книга, не бърбеше с нас. И също невероятен професионалист – когато започваха снимките, той задължително питаше от коя страна ще го снимат, за да знае, ако се наложи, от коя страна да пусне сълза.



А вие можете ли да плачете така, актьорски?

Трудно. Цветана Манева е царица на тази работа. Елена Райнова също. Аз не съм от лесно плачещите.

Може би заради думите на баща Ви: С рев актриса не се става!

Да, сигурно (смях).

Какъв е вкусът на живота?

Сега в момента – много горчив, с тези войни около нас. Не съм си представяла, че в нашия век може да се случи такова нещо. Хайде, моят живот вече е към края си, но децата, внуците... Какво ги очаква? Полудял е светът. Какви жестокости, престъпления, всеки ден, ужасяващо. И още нещо. Питала съм за това внучка ми Маргарита, която сега е на 18 години – от къде идва този вкус към грозното? Какъв е този вкус? Дори за грехите – скъсани панталони, раздърпани блузи... Правят се на непукисти, пък всъщност не са.

А внучка Ви какво Ви казва?

Тя също имаше един период, в който се обличаше само с дънки, но сега се облича много елегантно, съвсем различно от връстниците си.

Днес медиите отправят към младите жени всякакви объркващи послания – хем кариера да правят, хем майки да бъдат, семейства да изграждат, но в същото време да са силни и да могат да живеят сами, всякакви подобни. Какво мислите за това?

Зависи от много неща – има ли кой да помогне, в каква среда се движиш... Много е трудно да съчетаващ и двете едновременно, и да си добър и в двете – да правиш кариера и да имаш деца. Но пък да се лишиш от деца, заради кариерата... Не вярвам, че си струва, защото в крайна сметка децата са това, което дава истински смисъл. Радостта от детето не можеш да я получиш от друго. От внучето – да не говорим, това е пълно размазване. Страхотна любов, страхотна радост! Неслучайно природата е измислила жените да раждат, защото мъжете просто не могат да издържат на цялото това натоварване и напрежение – всички тези ангажименти, да не говорим за мъките при раждането. Жена, която заради кариерата си би се лишила от майчинство, според мен би се ограбила много. Сигурно ще ѝ е по-лесен животът, разбира се, но... Аз бях в много силните си години, когато реших, че ще имам дете (дъщерята на Меглена Караламбова Невена Белева е художник-сценограф – б.р.) и хич не се и замислих, че една година ще липсвам... Така и не успях да липсвам една година, защото още на втория месец след като родих дъщеря си, ме привикаха за роля.

А каква е вашата рецепта за справяне с тежки, предизвикателни моменти?

Нямам рецепта. Винаги трудно се справям. Боледувам психически. Но минава. Времето лекува. От всичко. Разбира се, болката и разочарованието си остават вътре в теб, но в един 80-годишен живот не може да няма такива моменти.

С коя ваша героиня от театъра или от киното сливането ви е било най-пълнокръвно?

Мислих си за това по повод 100-годишния юбилей на Апостол Карамитев. Нямам намерение да гледам този актьор, да слушам за него. Отиде си на 50 години. Изключителен! Ами моят учител Методи Андонов? На 42 години почина. Но те и двамата така живяха – три живота наведнъж. Изгоряха! Самата аз гледам във всяка една роля да има нещо от съвременността, не толкова от мен самата. Обичам да играя хора, които са много далеч от мен самата, много различни. Обичам да бъде неочаквано, обичам комедийния момент в ролите. Георги Дюлгеров пише в книгата си („Биография на моите филми“, ИК Ciela – б.р.), че много цени моето чувство за хумор, което според него рядко се среща при актрисите. Една от много любимите ми роли е рускинята от „Чудо“, постановката на Леон Даниел. Тогава бях на 40 и няколко години, а героинята ми – на 80. После изиграх серия от баби, но това беше първата ми баба. Беше гениално представление.

Кажете ни повече за вашите учители – Методи Андонов, Леон Даниел?

Имах страхотен късмет. Първо че бях приета в класа на Стефан Сърчаджиев и Методи Андонов, който както вече казах, поради смъртта на Сърчаджиев, си остана класа на Методи. В този „златен“ клас бяхме заедно със Стефан Данаилов, Стефан Мавродиев, Илия Добрев, Добромир Манев, Елена Райнова, Милен Пенев. Наричахме се „вечните методуанци“. Методи Андонов вдигна летвата много високо – учеше ни не само на занаят, а и въобще какви трябва да бъдем като личности, като граждани. Неслучайно такива хора излязоха от този клас. За съжаление, когато се върнах от разпределението във Варна, той вече бе започнал да се занимава с кино, а малко по-късно почина. Точно тогава съдбата ме срещна с Леон Даниел и вече с него имаме дълъг път заедно и хубави неща направихме. И от него съм научила страшно много. Той беше театрално богатство за България, явление. След него много трудно се решавам да работя с някого, защото съм свикнала на една система, която вече изглежда, може би, остаряла. Сега е различно... гледат да импровизират, дайте сега да се съберем, един подхвърля едно, друг друго... Трудно ми е да приема това. С Крикор Азарян също направихме няколко добри неща.

Играла съм и в двата варианта на неговата „Вишнева градина“ по Чехов. Много си обичах и ролята в миниатюрата „Гара Виктория“ по Харолд Пинтер, която Азарян реши да прибави към постановката си по пиесата на Пинтер „Колекцията“. Въпросната миниатюра беше написана за мъж, но ние я направихме за жена.

А някога играли ли сте мъж?

Не. Славка Славова, която обожавах и беше голяма актриса и голяма чешитка, казваше, че мечтае да изиграе крал Лир. Аз такова желание не съм имала. Много си обичах една баба от „Одисей пътува за Итака“ на Константин Илиев, отново постановка на Леон Даниел. Леон беше решил първоначално аз да играя главната роля – на една учителка. А аз си харесах друга роля – на една баба пиянде. Молих Леон, кангърдисвах го, накрая той отстъпи и ми я даде. И аз вече за тази мъничка роля какво ли не си измислих, какво ли не направих... Смея се на себе си, като се сетя. Безумие!



Явно истински ви е предизвикала ролята. А вие самата чешитка ли сте?

В живота не мисля, че съм. Но на сцената обичам да играя чешити.

От какво се страхувате?

От птици.

И аз! Гълъбите са най-големият ми кошмар.

Аз се страхувам не само от гълъби, от всичко, което хвърчи. Някаква психоложка ми го обясни, но забравих какво точно бе обяснението.

Какъв съвет бихте дали на млада актриса в началото на кариерата ѝ? Кое е най-важното?

В спектакъла „Представление и половина“ на Стоян Радев, което играем всички актриси от Театъра на Българска армия, казвам на младата актриса, която непрекъснато иска съвети от по-опитните актриси: Остани си дете! Защото чистота на възприятията на детето и влюбеността в играта, типична за детето – това най-много може да помогне на актьора. Да си вътрешно подвижен и чист. И аз мисля, че това го постигнах – останах си дете, влюбено в театъра и в театралната игра. Готова съм да се заиграя във всеки един момент и това е нещо много важно. Леон Даниел казваше, че много харесва в мен това, че ми се играе. Не спирам да играя!





ВТОРИ МЕЖДУНАРОДЕН ФЕСТИВАЛ НА АРХИВНИЯ ФИЛМ В ТБИЛИСИ

РОСЕН СПАСОВ

Всяка нова възможност за показ и популяризиране на аудио-визуалното наследство вдъхва живот на архивните филмови колекции и обогатява познанията на публиката за тях. Това е от изключително значение за работата в нашата област и второто издание на Международният фестивал на архивния филм в Тбилиси, проведено през октомври 2023, вече привлича вниманието на общността. В Българската национална филмотека научихме за него по линия на успешното ни международно сътрудничество в рамките на FIAF (Международната федерация на филмовите архиви). Още едно доказателство за това, колко е важна добрата комуникация и поддържането на добрите отношения с колегите от цял свят.

Две думи за Тбилиси като град – видя ми се доста еkleктичен. На места времето е спряло и гледките навяват спомени за София отпреди приемането на България в ЕС. Другаде изглежда по-напреднал и вперил поглед в бъдещето. Определено е по-интернационален от нашата столица, но затова си има историческа обусловеност – част е от Пътя на коприната, а Грузия е много повече кръстопът между Изтока и Запада, Севера и Юга, отколкото България. В Тбилиси има и повече туристи. Едва ли ще изненадам някого с констатацията, че грузинците са изключително

топли хора и страхотни домакини. Колегите от Националния архив на Грузия (киноархивът е под неговата шапка) са забележително амбицирани да развиват този засега малък, бутиков фестивал. Гостите от над десет европейски страни споделяха с тях своя опит, не пестяха съвети, коментари и дори забележки. Домакините ги приеха благосклонно и от това, което видях, съм сигурен, че ще се вслушат в тях.



Програмата беше натоварена, но добре организирана. В рамките на три дни бяха показани над 40 филма (повечето от тях реставрирани), представени от 17 архива от 15 страни. Предварителното условие всяко предложение от институция да не надхвърля 60 минути спомогна за стегнатото програмиране.

Откриващият и закриващият филм, разбира се, бяха грузински (произведени в рамките на СССР). „Курортите на Грузия“ от 1930 г. е хроника с ярко различни постановъчни елементи, която рекламира достоинства на няколко разновидни грузински курорта – черноморски, балнеолечебен, зимен и др. „Светът аплодира“ от 1960 г. е документален филм с подчертано пропаганден характер, но с високи художествени постижения и с изключително интересен обект. В рамките на 70 минути филмът проследява околосветското пътешествие на Грузинския национален (народен) балет „Сухишвили“. Впечатляващи са реакциите на публиката отвъд Желязната завеса, които всъщност са акцент във филма. Много по-ценни обаче са майсторските изпълнения на балета,

заснети виртуозно из различните световни сцени. Във филма се споменава, че танцовият ансамбъл акостира и в България, въпреки че сцени от гастролa не се показват на екрана.



В рамките на фестивала бяха представени дигиталните реставрации на българските игрални филми „Любовта е лудост“ (1917, реж. Васил Гендов) и „Курортен сън“ (1926, реж. Панайот Кенков). Най-старият ни запазен игрален филм чудесно кореспондираше с темата на фестивала – „Съкровища от филмовите архиви“, а комедията на варненския фотограф Панайот Кенков предизвика особен интерес, тъй като осъществи своеобразен диалог с грузинския „курортен“ филм, прожектиран предишната вечер.

Според мен най-силно представилият се участник беше Хърватската синематека. Колегите показаха три впечатляващи реставрации на филми, произведени от съществуващата и до днес компания „Загреб филм“ (в миналото част от Югославия), която в средата на миналия век революционизира анимацията с технически иновации и си спечелва световна популярност като Загребската анимационна школа. Нейните представители пропускат част от фазите в движението на персонажите с основна цел пестене на средства, но крайният резултат е особено ефектен и творците впоследствие възприемат и налагат този подход като артистичен стил. В Тбилиси видяхме един от най-ярките му

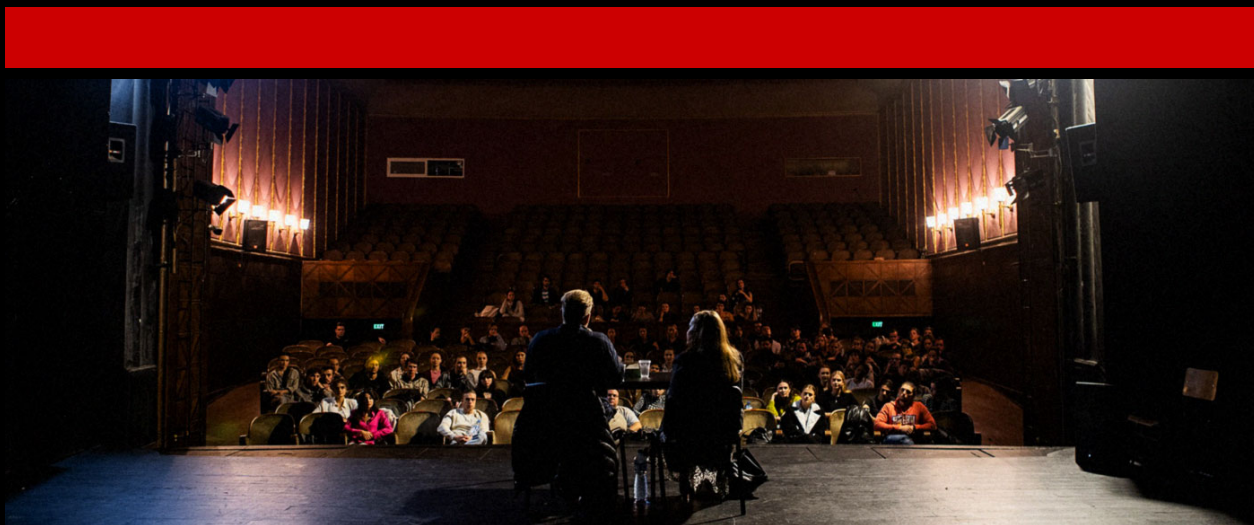
представители – „Сурогат“ от 1961 г. Филмът на режисьора Душан Вукотич е поразяващ в своята креативност и до ден днешен е единственият хърватски носител на Оскар. Анимационният филм бе последван от „Правда“ (1962, реж. Анте Бабаја) – игрално-експериментален, който възприема техниката на анимационната школа, но я прилага при монтажа на игралното действие. Резултатът е много забавен в своята стилизирана игривост.

Германия беше страната, представена с най-голямо количество филми от цели три институции: Бундесархив (Федерален архив), Немски филмов институт и филмов музей и Институт за филмово и видео изкуство – Арсенал. Най-голям интерес предизвикаха реставрациите на Бундесархива. Трите документални филма – „Im Schatten der Maschine“, „Im Schatten der Weltstadt“ и „Wasser und Wogen – Ein Querschnittsfilm“, създадени в периода 1928 – 1930 г., малко преди идването на власт на национал-социалистическия режим. Напомнят като атмосфера „Куле Вампе“ на Златан Дугов и показват диверсификацията във филмовото производство в страната, както и различните обществени нагласи.

Интересен беше и филмът „O Taxí № 9297“ (1927, реж. Рейналдо Фереира), представен от Португалската синамата. Той е ранен опит в така популярния днес поджанр true crime. Базиран е на реален случай, разследван непосредствено от самия режисьор, чиято основна професия е журналист. Тук е мястото съвсем волно и доброволно да издам една служебна тайна специално за читателите на сп. КИНО. Най-вероятно ще имаме възможността да видим този филм в България като част от събития, които подготвяме в София и Лисабон заедно с Португалската синамата през 2025 г.

За съжаление, два часа преди откриването на фестивала научих ужасяващата новина за внезапната смърт на нашия колега Владимир Трифонов, дългогодишен програматор на филмотечно кино „Одеон“ и движеща сила зад Киномания. Цялото събитие за мен беше белязано от спомени за любовта на Владо именно към подобни фестивали и пътувания. Поклон пред паметта му!





СИНЕЛИБРИ – ПРЕСЕЧНА ТОЧКА НА ДВЕ ИЗКУСТВА

БОЖИДАР АЛЕКСАНДРОВ

Висконти и Ман, Кубрик и Набоков, Курасава и Шекспир, Тарковски и Лем – когато киното се обърне към литературата за вдъхновение, често се раждат шедьоври. Именно тази идея е в сърцето на фестивала „Синелибри“, който вече девет пъти посвещава няколко есенни седмици на пресечната точка на две изкуства, коренно различни по форма, но много близки по съдържание. Цял фестивал, посветен на екранизации на литературни произведения, може и първоначално да изглежда странно („С какво толкова ще го запълнят“), но за пореден път „Синелибри“ доказва, че рецептата е работеща.



Още когато научих, че цялата Зала 1 на НДК е разпродадена за откриването, ми стана ясно, че интересът към фестивала тази година ще бъде голям. И имаше защо – в програмата бяха включени премиери на Вим Вендерс, Йоргос Лантимос, Роман Полански, няколко интересни български филма, прожекция на филм на Орсън Уелс, гости като Уилям Болдуин и Леа Тодоров... И макар че прожекцията на **„Клети създания“** започна с леки спънки (част от декора не беше изнесен навреме и пречеше на прожекцията, което предизвика насмешливи възклицания сред публиката), впечатленията от филма, избран за откриването, бяха толкова добри, че засенчиха всякакви технически дреболии. Последният филм на Йоргос Лантимос, чиято премиера по кината все още предстои в цял свят, е проектиран само на шепата фестивали преди „Синелибри“, така че интересът очаквано беше голям. И Лантимос отново доказа, че е един от най-интересните режисьори, работещи днес. Като в класическата история за Франкенщайн, и тук мотивът за учения, който си играе със законите на природата, за да създаде нов живот, е използван не само като интересен за сюжета троп, но и за да се разгледат сложни философски идеи. Лантимос, очевидно вдъхновен от романа на Мери Шели (включително от филмовата версия от 1931 г.), взима някои елементи от класиката и изцяло отхвърля други, за да създаде един наистина оригинален филм. Историята на Бела Бакстър, създадена под скалпела на екстравагантен хирург, е история за израстването, за превръщането на човек от „чиста дъска“ в личност и за цялата болка, която съпровожда този процес. За загубата на невинността, за постепенното осъзнаване, че светът е пълен с несправедливост и жестокост, за приемането на тези тежки истини, за желанието да подобриш, доколкото можеш, света. В **„Клети създания“** се разглеждат, макар и мимоходом, важни философски идеи – просвещенският оптимизъм, че човекът и обществото могат винаги да се развиват към по-добро („It is the goal of all to progress, grow...“, казва Бела в една сцена), винаги силния скептицизъм, че човекът е зъл по природа, социалистическите утопии, убеждението на бащата на доктор Бакстър, че всяка жестокост е обоснована в името на науката...

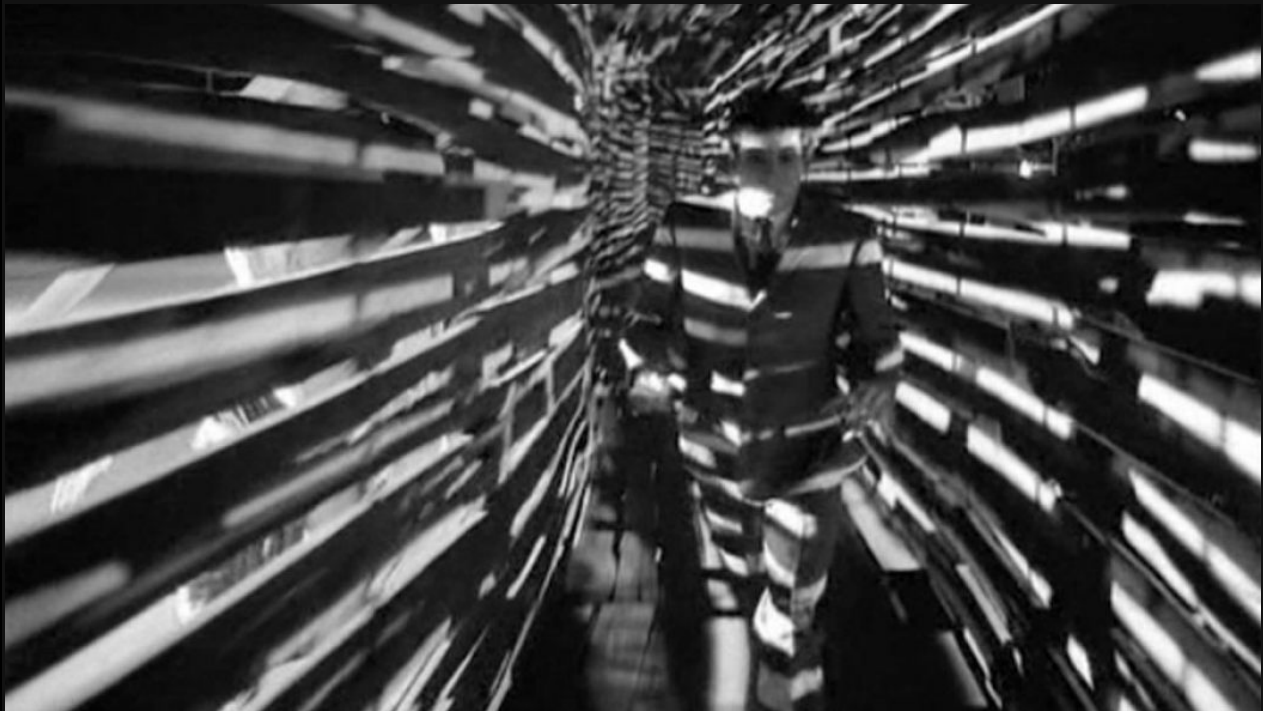


КЛЕТИ СЪЗДАНИЯ (2023, РЕЖИСЬОР ЙОРГОС ЛАНТИМУС)

Траекторията, която изминава Бела, частично напомня библейската история на блудния син, макар и това да не е история за разкаяние – отново Йоргос взема една архетипна история, но само като наративен модел (детето напуска семейството, обикаля света, води разгулен живот и накрая се прибира), и отказва да приеме основното ѝ послание (тук пътуването не е грях, за който детето да се разкае, а еманципация). Филмът е поднесен с толкова остроумие и хумор, че някои зрители могат да пропуснат политическите му пластове. Но това е и филм за жена, която се бори за своята независимост, докато мъжете се опитват непрекъснато да я контролират и опитомят – в този смисъл той, без съмнение, е феминистки филм, но без онази назидателна нотка, която отблъсква мнозина от филми, носещи това определение.

Визуално филмът е силно повлиян от Фриц Ланг. Влиянието е не само върху кинематографичните изразни средства в очевидно експресионистичен стил, но и, което на мен особено ми хареса, върху сценографията, напомняща причудлив театрален декор, която бяга от всякакъв реализъм и напомня, че историята е фантастична и приказна. Уилям Дефо, Марк Юсеф и Марк Ръфало се справят страхотно с ролите си, но трябва да се открие играта на Ема Стоун, която според мнозина прави тук най-добрата си роля досега. Заслугата ѝ за артистичния успех на

филма е огромна – тя изиграва Бела като един оксиморон: невинна куртизанка и коравосърдечна идеалистка. Бела Бакстър на Стоун е своенравно дете в тялото на жена – точно такава, каквато е и визията в сценария на Тони Макнамара.



ПРОЦЕСЪТ (2023, РЕЖИСЬОР ОРСЪН УЕЛС)

Събитието, което лично аз очаквах с най-голямо нетърпение от целия фестивал, беше прожекцията на „Процесът“ на Орсън Уелс от 1962 г. Всяка възможност да видиш хубав стар филм на голям екран е истински киномански празник. Подобни прожекции за съжаление не са чести в София, така че очаквано залата на Дома на киното беше почти пълна. Филмът идеално пасва на замисъла на „Синелибри“ – екранизация на един от най-важните романи на XX век, направена от един от най-важните режисьори в историята на киното. Подобна комбинация сама по себе си не гарантира успех, но Орсън Уелс се е справил гениално. Кафка не е особено кинематографичен автор – мрачният му свят по-лесно може да съществува във въображението на читателя, отколкото върху повърхността на лентата. Изразните средства на литературата, нейната способност да дава по-директен достъп до вътрешния свят на персонажите, определено я правят по-пригодна за невротичните видения на Кафка. Но Орсън Уелс успява брилянтно да пресъздаде

клаустрофобията, тревожността и объркаността, които човек изпитва, докато чете романа. Едва ли ще изненадам някого, като кажа, че „Процесът“ е визуално впечатляващ филм – пищна употреба на сенки, смели ракурси, естетски свръхблизки планове и амбициозни общи планове... Като изпълва огромни пространства със стотици статисти, Уелс подчертава усещането за сблъсък с нещо смазващо, нещо, пред което Джоузеф К. е нищожен. Едни от най-запомнящите се кадри във филма са тези в офиса на протагониста, в който стотици бюра се простират ред след ред и се губят в далечината. А сцената, в която камерата следва бавно Джоузеф К. и съседката му, докато тя неясно защо влачи сандък сред един гол пейзаж, напомня на нещо, което може да се види в картина на някой сюрреалист. Впрочем паралелите с естетиката на сюрреализма не спират дотук – студените скулптури пред сградата на съда, и най-вече тайнствената забулена статуя, издигаща се самотно сред нищото, са като извадени от платно на Дали или Де Кирико. Сценографията също работи за изграждането на съноподобната атмосфера. Мебелировката в спалнята на Джоузеф К. не просто е оскъдна, а почти я няма – това не прилича на помещение, в което живее истински човек, а на видение, на спомен, на фантазия. Сравнението може и да е много смело, но на мен голата спалня на Джоузеф К. ми напомни на първия кадър от видеоклипа към песента на Radiohead „Paranoid Android“. И песента, и клипът, и романът, и филмът в крайна сметка се занимават с едни и същи теми – параноята, отчуждението и ужаса от един абсурден свят. Както анимационният клип, така и филмът на Уелс, прибягват до един и същ похват – умишлено избягване на всичко, което би могло да насочи към някакви социални реалии, за да постигнат едно по-архетипно, универсално усещане. Няма да съм и първият, който ще отбележи, че Антъни Пъркинс, когото цял свят разпознава от „Психо“, е идеален за ролята на Джоузеф К. Той изключително добре въплъщава тази комбинация от плашливост и нахаканост, тази дълбока неувереност, невротичност и страх от чуждия поглед, които са втъкани не само в „Процесът“, а изобщо в цялото творчество на Кафка. Орсън Уелс е проумял дълбокия философски смисъл на романа. Мога само да благодаря на организаторите, че ни предоставиха възможността да видим на голям екран този филм, който според мнозина не е сред най-добрите на Орсън Уелс, но за мен е абсолютен шедевър!

Два от филмите, които публиката очакваше с най-голям интерес, бяха „Страсти в кухнята“ и „Господин Блейк на вашите услуги“ – първият, защото донесе на режисьора си, Чан Ан Хунг, Наградата за режисура в Кан, а вторият, защото комедия с Джон Малкович и Фани Арган е винаги добра идея. „Страсти в кухнята“ е филм, който много зрители биха намерили за скучен, а някои – за напразен. Това е филм, който трае над два часа, с дълги сцени, в които се готви и нищо друго не се случва, но това е един много красив филм, заснет с впечатляващо внимание към детайла, с чувствена камера и изключителен звуков дизайн. Можеш да чуеш котките, които си играят в двора на селската къща, без да ги видиш. А всяко запържване, задушаване или кълцане на екрана е придружено от съответните звуци, които действат също толкова изкусително. Разказът е за любовта между двама готвачи някъде из френската провинция към края на XIX век.



ГОСПОДИН БЛЕЙК НА ВАШИТЕ УСЛУГИ (2023, РЕЖИСЬОР ЧАН АН ХУНГ)

Акцентът не е върху фабулата, не е и върху драматургическото действие, а върху ежедневието на двамата, което минава в приготвянето на най-изтънчени сосове, ястия, печива. Диалогът всъщност играе малка част в разказването на историята. Както сам споделя Чан Ан Хунг, роден във Виетнам, но работещ от десетилетия във Франция, този филм е обяснение в любов към втората му родина, към

френската култура, към френското умение да се наслаждаваш на хубавите неща в живота. Според мен той е и носталгично възпяване на едно отминало време, когато зеленчуците за обяда са брани от градината, а храната се е готвела на жив огън, а не в електрически печки. „Господин Блейк на вашите услуги“ пък е лека и приятна комедия, типичен пример за feel-good movie, подходящ за цялото семейство. Англичанинът господин Блейк (Джон Малкович) се връща във френското имение, където на младини се е запознал с покойната си вече съпруга, за да съживи щастливите си спомени. Единственият начин да остане там, обаче, е да поеме позицията на иконом и така изведнъж тръгналият на сантиментално пътуване Блейк се оказва нагърбен със задачата да сервира закуска на студената собственичка на имението (Фани Ардан). Постепенно ежедневието му започва да се преплита с това на персонала и съседите, а добродушният, леко непохватен англичанин се оказва катализатор на промени в живота на всички тях. Филмът следва познат сюжетен модел – служителят (често е прислужник, бавачка, шофьор) постепенно се сприятелява със своя „господар“ и се превръща в част от семейството благодарение на някаква комбинация от добродушие, остроумие и екстравагантност, три елемента, задължителни за този тип филми. Ако не за друго, „Господин Блейк“ си струва да се гледа заради комизма на това да слушаш в продължение на цял филм Джон Малкович да говори на френски със силен английски акцент.



ВАЙМАР ЕКСПРЕС (2023, РЕЖИСЬОР МИЛЕНА ФУЧЕДЖИЕВА)

Фестивалът имаше и интересна документална програма. Особено внимание привлече българското участие в него – **„Ваймар Експрес“** на Милена Фучеджиева. Той разказва за връзките на Фани Попова-Мутафова с Нацистка Германия и за някои нейни антисемитски и антидемократични залитания. Тя не е единственият герой на филма, макар, разбира се, да представлява най-голям интерес за българската публика. Свързващата нишка на филма е т. нар. Европейски писателски съюз, създаден по идея на Гьобелс и финансиран от Третия райх, който цели да промотира нацистките идеи в литературата. За тази цел той привлича популярни писатели от цяла Европа. Поканени са и Елин Пелин и Елисавета Багряна, но те отказват. Освен Фани Попова-Мутафова, на фокус са още двама от членовете на този съюз – французин Робер Бразияк и норвежеца Кнут Хамсун – едно от най-големите имена в норвежката литература. Със сигурност обвиненията, които филмът отправя към Фани Попова и които изобщо не са нови, ще предизвикат различна реакция у различните зрители. Но дори и да се абстрахираме от българската линия в него, **„Ваймар експрес“** е интересен най-малкото, за да се види как други страни се справят с нелицеприятната страна на своето минало – въпрос, който всяка държава трябва да си постави.

Друг интересен филм от документалната програма беше **„Умберто Еко: библиотеката на света“**. Това не е филм за живота или кариерата на Еко, а за неговата библиотека. Камерата ни развежда сред десетки хиляди томове, някои с антикварна стойност, и през тях, и особено онези, които Еко цени най-много е разказана историята на една от най-интересните интелектуални фигури на XX век. Наградата в документалния конкурс беше присъдена на **„Анселм“** на Вим Вендерс, който отдавна е показал своята любов към документалното кино. **„Анселм“** е посветен на немския художник и скулптор Анселм Кифер.



АНСЕЛМ (2023, РЕЖИСЬОР ВИМ ВЕНДЕРС)

Интересна личност, очевидно измъчвана до днес от наследството на Холокоста и от някакво чувство за колективна вина на немския народ. Творчеството му се връща непрекъснато към темите за войната, смъртта и разрухата и към германската народна митология, но и към един пантеистичен мистицизъм. Филмът на Вендерс е изключително красив и позволява чрез камерата да се преживеят творбите на Кифер по начин, който невинаги е възможен от перспективата на човешкото тяло. „Анселм“ е силно поетичен филм и в него липсват много от традиционните изразни средства на документалното кино – когато чуваме глас зад кадър, той основно рецитира поезия. Има сцени, представящи детството и младежките години на Кифер, синът на Анселм го изиграва като млад мъж, но те са само фрагменти. По-голямата част от филма е заета от импресиите, показващи творбите на Кифер, както и работния му процес. Визуално това наистина е впечатляващ филм, но нелинейната структура на ретроспекциите го прави труден за разбиране. Като че ли е твърде абстрактен, твърде отвлечен, твърде „фестивален“.

И въпреки че не е официално част от документалната програма, тук трябва да спомена и филмовия перформанс на Леа Тодоров „Цветан

Тодоров, България и аз". Дъщерята на световноизвестния българо-френски философ, напуснал НРБ през 1963 г. на двайсет и четири години, разказа за това как споменът за родината е присъствал в живота на Тодоров и децата му. Това се случи във Френския институт, като кадри от пътуванията на семейството в България, заснети с любителска камера, страници от детските дневници на Тодоров и черно-бели снимки от студентските му години се редуваха с личния разказ на самата Леа. Разчитащ и на визуалните възможности на камерата, и на неповторимостта на театъра, този перформанс беше наистина оригинално културно събитие, а и възможност да надникнем в интимния свят на една личност, за която като че ли не знаем много, дори и да знаем добре името ѝ.

Голямата награда на фестивала отиде при испанския „Една любов“. Той е част от очевидния бум през последните години на филми, разказващи живота на самотни образовани жени между двайсет и трийсетгодишни, които се чувстват дълбоко изгубени и отчаяно търсят любов и смисъл в живота си (като „Най-лошата личност на света“ на Йохам Трир или „Франсис Ха“ на Ноа Баумбах). Във филма млада жена напуска големия град и се мести в затънчено испанско село, без ясна посока и план. Това, което първоначално я очарова – че всеки тук познава всеки – постепенно се оказва далеч по-страшно, отколкото изглежда на пръв поглед. Чувствителната ѝ природа се сблъсква с реалността на провинциалния живот, далеч от романтизираната представа за селото. А дълбоката ѝ нужда от любов, от емпатия, от човешка взаимност среща свят, студен като голите зъбери наоколо. „Една любов“ започва в реалистичен ключ, почти без движение на камерата, с бавен темпоритъм. Постепенно изразните средства се разнообразяват със засилването на драматизма в сюжета. „Една любов“ лесно може да падне в капана на клишето – и визуално, и драматургично – но успява да го избегне, да надмogne съмнението у фестивалната публика, нагледала се на подобен тип филми, и да постигне автентична емоция. Филмът е суров и трогателен прочит на човешката самота, на нуждата ни един от друг и трагичната невъзможност да се разберем.

Наградата бе връчена на церемонията по закриването на фестивала.



ДВОРЕЦЪТ (2023, РЕЖИСЬОР РОМАН ПОЛАНСКИ)

На нея беше проектиран и последният филм на Роман Полански – „Дворецът“. Вулгарен фарс, изпълнен с инфантилен и плосък хумор. Действието се развива в петзвезден луксозен хотел в последния ден от 1999 г. и Новогодишната празнична нощ, в която посрещнахме новото хилядолетие. В центъра на сюжета е страхът, че цифровите технологии няма да могат да отбележат датата след като хилядолетието се смени, и ще спрат да функционират, което ще доведе до неконтролируем хаос в обществото. Идеята сама по себе си е добра, най-малкото защото днес, като гледаме назад, реалната паника, обзела толкова много хора тогава, изглежда смешна и заслужава да бъде осмяна. Сценарият обаче е хаотичен и без посока. Повечето сюжетни линии остават без завършек – нишки, започнати от началото на филма, биват захвърлени без обяснение. Повечето от шегите никой наг петнайсетгодишна възраст не би намерил за смешни. Филмът разчита на отдавна изтъркани етнически клишета и стереотипи, от които всички сме уморени – руските гости в хотела са олигарси, биячи или суетни

държанки, които носят със себе си — разбира се! — куфари с пачки. Арабските жени мълчат и са покрити в черни бурки от главата до петите, а чешкото семейство са простовати и невинни като деца селяни, които смутено стоят в ъгъла, стреснати от разточителството на другите гости. И преди някой да ме обвини в политнекоректност или прекалена чувствителност, бързам да поясня, че проблемът ми с тези клишета не е, че са обидни или назадничави, а че просто не са смешни. Толкова изтъркани, че ако някой ги използва днес, е длъжен ако не чак да ги преобръща, то поне да измисли как леко да ги освежи. Иначе рискува да отеги зрителите, които могат да видят досущ същите герои в редица второразредни филми и сериали от последните десетилетия. Костюмите, гримът и прическите в „Дворецът“ са гротескни — филмът вероятно е замислен като сатира, но за да е успешна една сатира, тя има нужда от интелигентно написан сценарий, а не от смешни перуки и клоунски грим. Тук по-скоро важи скороговорката: „карикатурата окарикатурява карикатуриста“. Дори присъствието на Фани Арган не може да спаси този разхвърлян и грозен, на всякакви нива, филм. Наистина е трудно да се повярва, че „Дворецът“ е филм на режисьора на „Бебето на Розмари“, „Китайският квартал“ и „Пианистът“. Но все пак трябва да се има предвид, че Полански вече е на 90 години. Основателно е предположението, че това вероятно ще е последният му филм и е жалко една толкова интересна кариера да приключва по такъв начин.

Догодина „Синелибри“ празнуват юбилей и отсега ми е интересно с какво ще отпразнуват, тъй като вече вдигнаха летвата доста високо.





РОМАН ПОЛАНСКИ НА 90. ИСКА ДА ПРАВИ ФИЛМИ, В КОИТО ДА УСЕЩА СТЕНИТЕ ОКОЛО СЕБЕ СИ

ЯНА СТЕФАНОВА

„Колкото и далеч да се връщам в спомените си, границата между действителност и фантазия е отчайващо неясна. Беше ми нужен почти цял живот, за да разбера, че точно в това е ключът към съществуването ми.“

Така започва автобиографията си Роман Полански, подказвайки, че страстта му към въображаемият свят на киното е повече от предначертана.

През август Роман Полански навърши 90 години, а по-малко от месец по-късно най-новият му филм „Дворецът“ бе прожектиран на Международния филмов фестивал във Венеция. Филмът пренася зрителите в луксозен швейцарски хотел, в който богати и ексцентрични гости от цял свят се стичат за пищна вечеря на 31 декември 1999 г., за да посрещнат новото хилядолетие. Отделните истории ще се преплетат, а сблъсъкът на различни персонажи ще създаде абсурдна черна комедия, наситена с провокации. В главните роли са Фани Ардан, Джон Клийз, Мики Рурк и други. Съсценаристи са Йежи Сколимовски и Ева Пиасковска. Полански и

Сколимовски работят заедно и по сценария на „Нож във водата“ (1962) – един от първите филми на режисьора.

Уви, мненията за „Дворецът“ са по-скоро негативни. Дали коментарите са обосновани, имаме възможност да разберем съвсем наскоро.

Премиерата на филма в България и единствена обявена прожекция за момента беше в рамките на Cinelibri на 20 октомври в зала 1 на НДК.



Роман Полански е носител на най-престижните филмови награди като Оскар, Златна Палма, БАФТА, Златен глобус и други. През кариерата си, вече повече от петдесет години, успява да създаде свой стил на работа, въвлечайки зрителите в създадения от него свят на екрана. Влиянието му на световната филмова сцена и особено в Полша е безспорно.

Роман Полански е роден в Париж, но семейството се мести в Краков още през 1936 г., заради зараждащите се антисемитски настроения във Франция. След избухването на Втората световна война цялото семейство попада в краковското гето, делейки жилище с други семейства. Майката на Роман работи като чистачка в замъка Вавел, но не след дълго загива в Аушвиц, докато е бременна в четвърти месец. За щастие Полански и баща му успяват да се спасят и няколко години по-късно, след войната, бъдещият режисьор учи в художествено училище. Увлечението му по седмото изкуство започва от съвсем ранна възраст.

Той споделя, че за него филмите се превърнали в абсолютна obsесия. Очарова се от всичко, свързано с киното – от аурата, която ги заобикаля, чудоейната синхронизация на звука и изображението, дори и прашната миризма на седалките в киносалона. Изглежда бъдещето на Роман Полански се оформя още в детството, докато наблюдава с възхита лъча, прорязващ тъмнината от прожекторната кабина.

В началото на кариерата си, през 50-те години в Полша, Полански се занимава с актьорско майсторство и прави режисьорския си дебют с филма „Колело“ – полуавтобиографичен филм, в който участва и самият той. Филмът разказва истинска история, в която известен престъпник твърди, че ще продаде велосипед на Полански, но вместо това го ограбва и пребива жестоко. Лентата се смята за изгубена. Темата за насилието и вмъкването на автобиографични елементи ще продължат да се прокрадват във всеки следващ филм на автора. Докато е студент във филмовото училище, работи по още няколко късометражни филма.

През 1962 г. излиза и „Нож във водата“, един от значимите полски филми след Втората световна война и му носи първата номинация за Оскар. Филмът е психо-крими история, в която се преплитат любов, съперничество и престъпление. В по-голямата си част сюжетът се развива на едно място – лодка във водата. Водата като елемент и разгръщането на конфликта само на една локация, сред малко на брой персонажи, са подходи, които Роман Полански тепърва ще използва. Изследването на човешката психология и взаимодействието ѝ с насилието и как жертвата би могла да се превърне в насилник са част от темите, които могат да бъдат открити във филма, и те ще продължат да присъстват в творчеството му. А отвореният финал на „Нож във водата“ без почти никакво действие в кадъра е в тотален противовес на нарастващото напрежение през целия филм.



ОТВРАЩЕНИЕ (1965, РЕЖИСЬОР РОМАН ПОЛАНСКИ)

Следващата творба на Полански е „Отвращение“ (1965) с Катрин Денъв в главната роля, която тогава е на двайсет и две години. Това е психологически хорър, който изследва страховете, параноята и разпадащата се психика на главната героиня в рамките на четирите стени на апартамента ѝ. Денъв умело преминава през различни състояния на срам, потиснатост, лудост, страст и погнуса. Взаимодействието на героинята с различни предмети в жилището, символизиращи сексуалната, но и социалната фрустрация, спомагат за визуализирането на постепенното пропадане на разума. Зрителят вижда света през изкривената ѝ субективна преценка, агонията и алиенацията са пропити във всеки кадър от филма. Интересното е, че въпреки всичко, Роман Полански счита „Отвращение“ за естетически компромис и не е доволен от крайния резултат. Работейки по филмите си, той обръща внимание както на най-малките детайли, така и на цялостната картина. За него киното е атмосфера и успява да създаде свой собствен сюрреализъм. Както самият той споделя: *„На моменти пред мен се изправяха такива препятствия, че имах нужда от цялото си въображение, само за да оцелея“*. Светът, който режисьорът строи с всички възможни средства на кинематографа, често ще се лута между реалност, фантазия и халюцинация.

Може да се направи паралел между „Отвращение“ и „Бebето на Розмари“, защото двата филма заедно с „Наемателят“ (1976) оформят т.нар. „Трилогията на апартамента“. В центъра и на двата филма е женски персонаж, който се лута между границите на халюцинациите и реалността. Разликата е, че Розмари е социална млада жена, чиято параноя се оказва съвсем основателна. Пространството, което героинята обитава, е просторен апартамент, който с напредването на събитията я тласка все повече към изолацията и психическия срив. За самия Полански „Бebето на Розмари“ е комбинация от класически филм на ужасите и история, която изследва психологически своите герои. Какво се случва с теб, когато никой не ти вярва, колкото и невероятна да е истината? Когато властта и контрола на една личност върху друга е не само установена, но и дълбоко вкоренена в социалните разбирания? Последното е и особено релевантна тема за 60-те години в Америка, когато се появяват книгата и филмът. Този филм е доказателство, че режисьорът се справя забележително с екранизацията на литературни творби.



КИТАЙСКИ КВАРТАЛ (1974, РЕЖИСЬОР РОМАН ПОЛАНСКИ)

Няма как да подминем и абсолютната неонор класика „Китайски квартал“ (1974). Считан за един от най-значимите културно и естетически филми, той разказва историята на детектив Джейк Гитис (Джак Никълсън), нает да разследва случай на изневяра. Колкото по-надълбоко навлиза в разплитането на мистерията, толкова повече тайните и корупцията на града се разгръщат пред детектива. Поради естеството на работата си главният герой е изолиран от обществото и формира ценностите си според професионалната си етика. Заобикалящият го свят е изпълнен с насилие, а корупцията се проявява във връзка с водата – любим елемент на Полански. Детектив Гитис тръгва по пътя на истината, нещо повече, той трябва да я разбере, но както в предишните филми на Полански, колкото и отчаяно да се опитва да овладее ситуацията, контролът е в отсрещната страна, а героят е безпомощен. Именно в този филм могат да се забележат и много автобиографични мотиви от живота му, особено от времето в Краков – биографията на режисьора е фрагментирана и пречупена в много отделни елементи и герои във филма. Това, което отличава „Китайски квартал“ от останалите филми на режисьора, дори чисто визуално, е в несъвършенствата – дали ще е лепенката на счупения нос на детектива или окоето на героинята на Фей Дънауей или просто несъвършенство в характера на Гитис. Филмът е разказан от гледната точка на главния герой и през цялото време публиката знае само това, което той и субективната камера позволяват на зрителите да са част от разгръщащата се трагедия. В изтъквания от корупция и насилие свят, добрите намерения се оказват безполезни. Известната финална реплика: „Джейк, забрави за това. Тук е китайският квартал!“, олицетворява нигилизмът, който присъства в много от филмите на режисьора. Сякаш не само справедливост никога няма да бъде наложена, но и смисълът никога няма да бъде намерен.

А именно смисъл търсят много от героите на Полански.



ГОРЧИВА ЛУНА (1992, РЕЖИСЬОР РОМАН ПОЛАНСКИ)

Изследването на алиенацията продължава и в „Горчива луна“ (1992). Тук отново виждаме четири персонажа на круизен кораб. Британската двойка Фиона (Кристин Скот Томас) и Найджъл (Хю Грант) пътуват на борда, където се запознават с красива францужойка и мъжът ѝ, който намира в героя на Хю Грант перфектния слушател на историята си. Любовна история, преплитаща страст, мазохизъм и садизъм. Докато чрез серия от ретроспекции Оскар разказва как отношенията му с Мими от невинна любовна връзка се превръщат в игра за надмощие, Мими продължава играта, опитвайки се да прелъсти Найджъл. Темите за сексуалността и желанието винаги са присъствали под една или друга форма във филмите на режисьора. В „Горчива луна“ са преплетени до степен на ескалация на жестокостта и насилието, за да оформят застинала във времето и пространството трагична история. Освен кораба, другото пространство, което героите обитават в спомените на Оскар, е Париж. Градът е представен чрез панорамни гледки с Айфеловата кула, почти като от картичка с леко мрачен характер, както и с типични символи за града като багетите. С характерен за Полански нихилизъм и гори елемент

на пародия градът се превръща в „симулакрум“, от който изход няма. Съвсем скоро и самият кораб ще се превърне в това. Въпреки всичко двамата герои отказват да се разделят и продължават да използват всякакви способности, за да навредят на другия. Невъзможно е да се прецени кой е лошият. Обсесията и разрушението са техни движещи сили. Краят е неизбежен и предизвестен.



ПИСАТЕЛ В СЯНКА (2010, РЕЖИСЬОР РОМАН ПОЛАНСКИ)

Основен подход в работата на Роман Полански е представянето на реалността и пространството, което героите му обитават, чрез тяхната субективна гледна точка и светоусещане. Изключение не правят „Деветата порта“ (1999) и „Писател в сянка“ (2010). Различни като жанр и стилистика, и в двата филма присъстват книгите като основна движеща сила. В „Деветата порта“ героят на Джонни Деп разшифрова загадките на загадъчен ръкопис, а в „Писател в сянка“ героят на Юън Макгрегър е нает да напише автобиографията на бивш Министър-председател. Във филма от 1999 г. използваните цветове са меки, символиката и алюзиите с дяволското са в почти всеки кадър. В политическия трилър „Писател в сянка“ Полански залага на минимализъм и студени цветове. Зрителят усеща пространството такова, каквото то преминава през писателя. А именно заобикалящата го среда не е приветлива към него и постепенно го отхвърля. И в двата филма

напрежението нараства плавно, стягайки примка около героите си. А дали дяволът ще бъде приет буквално като в „Деветата порта“, или ще е с човешко лице като в „Писател в сянка“, е единствено въпрос на гледна точка.



ПИАНИСТЪТ (2002, РЕЖИСЬОР РОМАН ПОЛАНСКИ)

Разбира се, ако говорим за филм с биографични елементи от живота на Роман Полански, то това е „Пианистът“ (2002). Ейдриън Броуди е в ролята на класическия музикант от еврейски произход Владислав Шпилман, който се бори за оцеляване по време на Холокоста. За разлика от много от другите филми на режисьора, това не е хорър или трилър, това е разказ за преживяванията на Шпилман, съвпадащи с тези на самия Полански. Режисьорът така и не преживява смъртта на майка си, а годините в краковското гето никога не го напускат. Може да се предположи, че създаването на този филм е форма на терапия за Полански. За разлика от много други, засягащи темата за Холокоста, „Пианистът“ не навлиза в епицентъра на развиващия се терор. Пианистът не е герой или боец, той е човек, който прави всичко възможно, за да оцелее. Моментите, в които виждаме Шпилман да свири на пиано, са изключително малко, но то присъства както като предмет, така и като символ през целия филм. Особено силен момент е сцената, в която ръцете на пианиста не

докосват клавишите, но музиката извира от съществуването му. Изборът на музика играе основна роля, особено в най-ключовата сцена във филма, превърнала се в класика. Пред немския офицер Шпилман не просто свири балада на Шопен, той разказва живота си, а това може да се окаже лебедовата му песен. Композиторът е един от символите на Полша и изборът да присъства именно в тази сцена е абсолютно обоснован. Различен от повечето филми на Полански, „Пианистът“ извисява волята за живот. Ако героите на Роман Полански са във вечно търсене на смисъл, то пианистът намира такъв чрез музиката, за него тя е утешение и движеща духовна сила.



ДЕВЕТАТА ПОРТА (1999, РЕЖИСЬОР РОМАН ПОЛАНСКИ)

Героите на Роман Полански, така и самият той, се изправят пред препятствия. Въображението и техният прочит на реалността е това, което често ги погубва. Филмите му може да се разглеждат като опит да се очертае сблъсъкът на тъмните сили в света с отделните индивиди, които всячески се опитват да преодолеят изолацията си и да намерят смисъл и стойност извън тях самите. Макар режисьорът да избягва да

коментира творчеството си, все пак споделя, че иска да прави филми, в които усещаш стените около себе си. Интересува се от поведението на хората под стрес, когато те не са в комфорта на ежедневието и не могат да си позволят да спазват конвенционалните правила на обществото. Биографични елементи, представени визуално или преплетени като част от историята, както и теми, които са повлияли на живота му, винаги присъстват във филмите на Полански. Киното, което създава, е мрачно, клаустрофобично, изпълнено с мистерии, плъзгащо се между сюрреализъм и реалност, в постоянно търсене на смисъл. Може би именно на границата между действителност и фантазия се крие спасението.





© БОРЯНА ПАНДОВА

АГНЕСКА ХОЛАНД: „ЗЕЛЕНА ГРАНИЦА“

САВИНА ПЕТКОВА

Носител на специалната награда на журито от 80-ия Международен кинофестивал във Венеция е Агнешка Холанд, знаменито име за не едно поколение в полското, а и в световното кино. Новият ѝ филм „Зелена граница“ е грандиозен, що се отнася до емоционалния му мащаб, и съвсем по мярка, според всеки познавач на филмографията на Холанд. Режисьорката винаги е правила филми с кауза, но „Зелена граница“ открито се противопоставя на официалния наратив на полското правителство и изобличава зверствата, извършвани по границата с Беларус спрямо идващите бежанци от Сирия и други държави от Далечния изток. В деня след премиерата на филма се срещнах с Агнешка Холанд в хотела ѝ и говорихме по темите, които са в центъра на общественото внимание, най-вече след продължителната кампания в подкрепа под надслов „Agnieszka Holland“ и отвореното писмо от името на кинообщността в навечерието на полската премиера на филма и на тогава все още предстоящите избори в държавата.



АГНЕСКА ХОЛАНД, СНИМКА: © БОРЯНА ПАНДОВА

Смело решение е човек да направи филм за съвсем съвременни събития, мнозина режисьори се боят да се заемат с това, но Вие — не. Как изобщо започвате при положение, че не е минало достатъчно време, за да се превърнат събитията в исторически документ?

Все по-трудно ще става на бъдещите поколения режисьори да правят филми за съвременната ситуация, особено филми реалистични и държащи на морално-етическия аспект, тъй като историята се движи с бясна скорост. Всичко се променя толкова бързо и нещата така се объркват, че става почти невъзможно да ги уловиш достоверно. Особено в процеса по направата на един филм, който например отнема поне три години, и си представям, че мнозина режисьори биха се отказали от тази амбиция. Има някои изключения например някои румънски филми, за които се сещам в момента. Но аз лично бях решила да направя филм по тази тема, още щом започна кризата по полската граница (2021), а от мигрантския въпрос се интересувам от поне 2014 г., оттогава все по-ясно се вижда колко е

безсилно либерално-демократичното държавно устройство. Що се отнася до Полша, когато и моята държава стигна до тази криза, видях, че става дума за лаборатория за насилие и лъжи, и реших, че трябва да дам глас на тази история.

Още с премиерата на филма се чуха критични изказвания, например от полския министър на правосъдието, който си позволява да сравни „Зелена граница“ с нацистка пропаганда...

Не стига, че още не са гледали филма, а се изказват като критици! Дойде ми като шамар, защото съм внучка на загинали в Холокоста и от осемнайсетгодишна се боря за Полша по протестите. И да чуя такава идиотщина, направо е обидно! Но да, не са гледали филма, нямат и нужда да го гледат, тъй като такава пропаганда се създава по матрица: черното наричат бяло, а бялото — черно, така и преследваните стават жертви, а жертвите — преследващи.

Коя е главната причина да изберете драматизирането през документалния подход? Филмът борава с много тежки теми и представя на зрителите трудни морални дилеми. Какво трябваше да направите, за да бъде той автентичен?

Процесът включваше разговори със стотици хора: активисти, местни, и разбира се, бежанци. А и още в началото вече имаше голям медиен отзвук, а и някои независими чуждестранни медии разследваха какъв е пътят на бежанците от Сирия, Ирак, Кюрдистан, с различни полети и през различни летища до Минск, след това от Минск до полската граница. Тази част от пътуването вече беше отразявана. Но това, което се случи, е, че полското правителство отцепи района около границата — голям и широк участък. Не можехме да покажем в самия филм колко е голяма тази зона, но беше забранено за всички: за журналисти, за фотографи, за Червения кръст, за членове на опозицията дори, никой не можеше да стъпи. Тогава си казах: „Аз ще отида!“, но не буквално да стъпя там с камера и екип, а да пресъздам тази реалност, въоръжена с факти и въображение.

Трябва да Ви призная, че филмът ме разтърси. Като свърши, едва намерих сили да стана от седалката, толкова ужасен ми се струваше светът, дори не исках да съм част от него. Затова и се чудя, имаше ли място за някаква надежда в този проект?

Да, в няколко сцени искахме да покажем някаква заедност и съвместност, при цялата тежоба и тъмнина. И може би донякъде в образа на граничаря, който претърпява някаква промяна, дори и малка. Но като цяло все още вярвам в хората и тези активисти, с които работихме заедно, определено помогнаха за това.



А докато снимяхте, как беше: обнадеждаващо или безнадежно?

Снимките са работа, докато снимяхме, не плакахме. Е, някои хора, да, например нашата фотографка на снимачната площадка, тя е активист-доброволец и дори спечели няколко международни награди за снимки от проекта ни. Та тя снимаше целия снимачен процес, нашите сценографии и всичко беше толкова реалистично, че се разплака. Предполагам става дума за някакъв тип повторна психологическа травма, щом доброволците са травмирани, дори не смея нищо да кажа за самите бежанци. Но за да могат да помагат, доброволците трябва задължително да ходят на терапевт и да си взимат „почивки“, на всеки две седмици да си вземат две седмици „отпуск“, защото трябва да си пазят енергията и психичното здраве, за да бъдат полезни. Ако не го направиш, рискуваш да станеш маниакален. Да се фиксираш до такава степен върху усещането,

че всеки момент някой може да те потърси за помощ, че да не можеш да спиш. Неслучайно мнозина получават нервен срив, други решават да напуснат гържавата.

Филмът е решен в черно-бяло, какво стои зад този естетически избор?

Бих казала, че това е филм, направен за хора от различни култури. Тъй като посланието на цветовете, тяхната символика могат да варират, при черно-бялото изображение поне всички сме равни. Но честно казано, всеки режисьор обича черно-бялата естетика и си мечтае да прави черно-бели филми, дори днес. В случая това напълно пасна на идеята ни, тъй като помогна да запазим документалната визия и едновременно с това да добавим още един слой метафоричност към образа.

Не мога да не Ви попитам, като президент на Европейската филмова академия (EFA), каква е ролята на европейското кино в днешния политически климат?

От една страна, имаме голяма криза в политиката, а от друга – криза в киното. С появата на COVID всичко се срина, но сега може би бавно и постепенно нещата се наместват, има надежда. А също така стриймингът става все по-популярен и има все повече нови платформи, новото поколение има различна връзка с наративите и изобщо с идеята за визуалност и разказ. Но си мисля, че може би в момента правим повече, но посредствени филми, с надеждата да привлечем публика, но тези филми не са достатъчно смели или силни, дори провокативни. Може би е по-разумно да правим по-добри филми, колкото и да е трудно да ги финансираме...

В такъв случай те може да са евтини, малко на брой, но да са добри филми!





МИСИРКОВ/БОГДАНОВ: СЪЗДАВАНЕТО НА ФИЛМИ Е ИГРА И ТВОРЧЕСТВО

БОРИС МИСИРКОВ / ГЕОРГИ БОГДАНОВ

Документалното кино от Дзига Вертов през Йорис Ивенс, та до днес е било и ще бъде отражение на онези моменти от реалността, които имат значение за автора. А посланията не са се променили: свободата, справедливостта и човешките права са най-важните теми. Фокусът е върху човека или група от хора, които са протагонисти и антагонисти в една история. Добрият киноразказ си остава в основата на успешния филм.

В момента с възхода на платформите и с превръщането на класическите телевизионни канали също в платформи, документалното кино отново е във възход. Преди малко повече от двайсетина години, когато започвахме да се занимаваме насериозно с документалистика и снимахме с Андрей Паунов „Георги и пеперудите“, имаше предишен такъв период на възход. Тогава документалните филми се прожектираха масово в кината и все повече се показваха на големи фестивали категория А.

Напоследък разказването на истории често е в сериална форма, поради много причини, но основно заради промяната в нагласите на публиката, която е по-склонна да експериментира с гледане на по-кратки форми, но ако бъде спечелена и се „закачи“, може да гледа до безкрай.

Най-гледани винаги са историите за личности, които променят, които вдъхновяват или умеят да се изправят след провала. Сериали за известни личности като „Първите пет“ (за петте дами, председатели на партиите, създали управляваща коалиция във Финландия), „Арнолд“ (за пътя на Шварценегер от атлет-екшън герой до губернатор на Калифорния), но и филми като „Моят учител октоподът“, в който един октопод променя човешка съдба.

Документалното кино освен да информира и да образова, да променя и да провокира, би трябвало да може и да забавлява не по-малко от останалото кино. Драматургичният подход да бъде повлиян от типичните за игралния филм структура и жанрове, е най-естественото нещо — да има силен конфликт, обрати в действието, да се създава напрежение, да има фалшиви развръзки. Как да се постигне поне малко от това, зависи единствено и само от достъпа, който авторът има до своя герой. Близкият, без ограничения, достъп до героите, съчетан с уважение и емпатия, е разковничето за добрия разказ. Един истински емоционален момент няма как да не докосне зрителя. Фактология и информация в наши дни се намира лесно, но да осигуриш на зрителя емоция това за нас е майсторлък.

Като се върнем назад във времето, през 1989 г. навършихме 18 години. Израснали сме между две епохи и това сигурно в голяма степен ни е оформило и като автори. Донесло ни е късмета (а и проклятието) да бъдем свидетели и разказвачи на множество драматични сюжети — от края на XX и началото на XXI век, та досега.



Интересуват ни теми като памет, идентичност, свобода, свобода на словото, третиране на наследството. Във филмите ни „Дворците на народа“, „Най-сладкото“, „Колите, с които нахлухме в капитализма“, най-общо казано, се занимаваме със завещаното от соца. Правим го през наша субективна гледна точка, свързана с днешния ден, противопоставена на превратната носталгия и чувството за вина. Какво да се прави с набитото в мозъците ни, как да продължим да живеем с/въпреки него? Какво да се прави с оставеното върху земята – сгради, мавзолеи, паметници. Разказваме го през човешките истории, които стоят зад всичко това. В това отношение е много важно търпението, наблюдателността, познаването и разбирането на героя, многото прекарано време в проучване. Обичаме да изпипваме всеки детайл в картината, звука и музиката на филма.

Най-важно е проучването. Изследваме света на героя, запомняме важните за нас неща. Опитваме се да разберем дали ще можем да получим пред камера това, което търсим. Не всеки става за снимане, затова чакаме търпеливо да открием нашите персонажи. Нямаме проблем и с пресъздаването на ситуации с героите, които, след като сме опознали и изградили силна връзка, ни се доверяват в процеса. Целта е проста – да си разкажеш историята, средствата са само въпрос на избор. Търпението е ключово. Не рядко героят влиза в твоя филм с неговата представа каква да бъде ролята му, как да изглежда и какъв образ да изгради за себе си. Грубо казано, измислил си е негов филм. Тук идва и търпението. Понякога може да отнеме дни, докато персонажът не изиграе напълно своя филм и докато не се умори. Важното е, че винаги се уморява – няма значение дали е цар или генерал. Тогава идва нашият момент и вече можем да си вземем от героя това, което търсим. И най-важното през цялото това време е да бъдеш честен с героя си. Стоим близо до героя и го обичаме. По-скоро не искаме да налагаме мнение. Нека всеки зрител сам да си създаде представа и да стигне до своите си изводи. Разбира се, чрез нещата, които избираме да покажем като автори, градим образа на героя, но винаги оставяме място, в което да работи въображението на зрителя. Уважаваме интелигентността на публиката и си позволяваме всякакви решения – поетични, музикални, невербални. За нас създаването на филм е и игра, и творчество. Стремим се да се

забавляваме, докато разказваме истории. Друго, което ни занимава, е гледането на филм да бъде емоционално преживяване. Стремим се да предложим на зрителя пътуване през богата гама от емоции. Към последния ни филм („Колите, с които нахлухме в капитализма“) наистина се отнасяхме като към голямо симфонично произведение, към което добавихме няколко щипки история, драматични човешки съдби, но и място за дискретна усмивка, а защо не и за някоя и друга сълза. С хумор и ирония се отнасяме генерално към живота и най-вече към самите себе си. Така че предлагаме от същото и на героите си, и на зрителите. Истината е, че започнахме с фотография. От чисто фотографските ни занимания може би сме привнесли търпението, способността да изчакаш „решаващият момент“ (по Картие-Бресон), композициите. Статични, съзercателни моменти във филмите, в които наистина да се любуваш на случващото се като на платно в галерия, и да ти е дадено екранно време да му се насладиш.



А иначе, беше истинско щастие да съчетаем разпространението на последния ни филм със самостоятелната ни фотографска изложба – продължение и вдъхновение от темата на филма „Колите, с които нахлухме в капитализма“. Рядка форма на т.нар. 360-градусово преживяване, в което в продължение на няколко месеца хиляди зрители

можеха да прекарват часове в Националната галерия/Двореца, гледайки филма и изложбата на едно място.

Фотографските ни проекти са част от нашата същност и вероятно неразделна от филмовата. Работите ни са на missirkovbogdanov.com. Това е и по посока на това, че отдавна жанровете окови са паднали, а това означава само едно – свобода. Важно е да имаш какво да кажеш, а как да го кажеш е цяла друга история. Никога не сме имали притеснения да прескачаме през форми и жанрове. Класическо документално наблюдение, експериментално кино, постановъчни елементи, рекламна визия – защо да не могат да бъдат ведно? Всеки автор има право на своите режисьорски моменти. Ако не му се получат, после си плаща цената.

Предпочитаме да не слагаме етикет на даден филм. Дали е чист документален, чист игрален или хибриден, един филм за нас си остава един филм. Или те грабва, или – не. Няма голямо значение дали филмът е разказан класически, дали е иновативен, дали е с „говорещи глави“. Стига да успее да поопие в теб истински, да не те измами. Обичаме да гледаме филми, които ни провокират творчески, които ни карат да искаме да си откраднем нещо от тях. Днес телевизията и платформите са най-директният и най-масов път към зрителя. Нищо не може да се сравни с големия екран, но трябва да си даваме сметка и за реалностите. За нас е много важно филмите ни да се гледат. Затова нерядко един филм съществува под една форма за голям екран и под съвсем други за телевизия. Например нашият „Дворците на народа“ има фестивална пълнометражна версия, но е и сериал от 4 епизода по 25 минути. И в крайна сметка това са много добре допълващи се елементи от едно и също произведение.

Самите ние се стремим излизането на филм да е наистина специално събитие, да стигаме до повече публика в залите, отделно по телевизиите и платформите. Филмите, в които сме участвали през годините, са международни копродукции, което осигурява широкото им разпространение в различни държави по света. В копродукциите участват международни телевизионни канали като BBC, ARTE, SVT, YLE, DR. Впоследствие разпространението продължава и на платформите към тези телевизионни канали, а дистрибуторът на един филм добавя и още канали като

RAI, Current Time TV, източноевропейските телевизии, фестивали по цял свят – от големи до специализирани.



А това означава наистина много зрители, защото документалното кино не спира да се развива. Изразните средства са все по-богати, от зрителя се изисква да е все по-грамотен. Темите и персонажите са все по-изключителни и провокиращи. Положението малко е „всичко, навсякъде, наведнъж“. Въпреки обсебващите дигитални платформи за разпространение, мислим, че е важно да се ходи по фестивали, филмите да се гледат на голям екран, да се слуша истински звук. Какво се случва със съвременното документално кино се вижда през филмите. От последната година едни от най-открояващите се заглавия за нас са „Кралица“ за творческия бунт на един артист в днешна Русия, „Една провинциална болница“ за ежедневието на едно Ковид отделение в малък български град, „Аполония, Аполония“ за цената да живееш и да твориш днес. А в моменти на авторска неувереност човек винаги може да си пусне „Върнон, Флорида“, „Белови“, „Манастирът“, „Огън в морето“...

За сверяване на часовника как се развива световното кино препоръчваме да се посещава София ДокуМентал (documental.bg). Фестивалът се стреми да показва на родна почва най-доброто от документалното кино по света, като при това среща публиката с авторите – нещо, което не

може да се преживее в условията на домашно кино. Това превръща гледането на филми в истинско преживяване, в момент на вдъхновение. Наистина беше незабравима тазгодишната прожекция на филма „Кралица“. А колкото до българското документално кино, то само ще си покаже състоянието по време на фестивала „Златен Ритон“ през декември. Иначе то продължава да присъства трайно на международната сцена. Това се случва благодарение на усилията на изкушените и неизтощими съвременни български документалисти. Измежду тях може би сме и ние.

Често ни питат къде могат да се гледат филмите на Агитпроп. Най-накрая имаме отговор на този въпрос – през ноември стартира „Филмотека Агитпроп“ – всички филми на Агитпроп на едно място (с подкрепата на Национален фонд „Култура“) на платформата neterra.tv/festival/agitprop. Поводът за това начинание даде предстоящата 20-годишнина от първия полнометражен филм на Андрей Паунов „Георги и пеперудите“, продуциран от Агитпроп. Филмът може да се види в пълния си блясък в новото си дигитално реставрирано копие на 21 ноември тази година в кино „Люмиер“, по време на Киномания.

** 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“.*





КУЛТУРЕН АФИШ: НОЕМВРИ 2023

АНАСТАС ПУНЕВ

Преди да започне Киномания, е време за Хелоуин, а тази година между 31 октомври и 5 ноември за първи път се организира хорър фестивал на име It's Alive! Акцент от програмата на симпатичното събитие е „Носферату – призракът на нощта“ на Вернер Херцог с участието на Клаус Кински като граф Дракула. В синхрон с цялостно повишения интерес към Херцог, покрай скорошното излизане на мемоарите му и филма за него, „Носферату“ е представителен за това как един римейк може да бъде признателен към първоизточника и същевременно да носи уникалния отпечатък на своя автор.

За Херцог „Носферату“ на Фридрих Мурнау е най-великият германски филм, а неговата версия е освен всичко и опит за възстановяване на историческата справедливост. Тъй като Мурнау не е успял да придобие правата да екранизира „Дракула“, оригиналният „Носферату“ е преиначен като сюжет и имена на героите. Така повече от половин век по-късно вампирът се доближава повече до литературния мотив, на който филмът остава верен, но подобно на други филми на Херцог, в него има и покана за споделяне на всяко вдъхновение за немския режисьор – унесените планински пейзажи или гледките на изоставени кораби. Финалът на филма пък е едно от най-фините намизвания към творчеството на Брьогел.



НОСФЕРАТУ (1922, РЕЖИСЬОР ФРИДРИХ МУРНАУ)

Цялата медитативност на творбата съвсем не се отразява на „хоръра“, но той извира не толкова от съспенса, колкото от отчаянието, струящо от повечето кадри. Емблематичният цитат на Дракула, че има много по-страшни неща от смъртта, представя познатия герой във възможно най-окаяното му състояние: като затворник в едно тяло, неспособно да умре; като постоянен противник на времето, обречено да го побеждава всеки път и затова оприличено от самия него на бездна. И така, въпреки цялата му отвратителност, вампирът се присъединява към кохортата от съкрушени персонажи на Херцог, към които изпитваме едновременно съжаление, но и странно възхищение заради неравната им битка срещу съдбата.



НОСФЕРАТУ (1922, РЕЖИСЬОР ФРИДРИХ МУРНАУ)

Светът на „Носферату“ — в истинския живот разположен в малкия крайбрежен град Висмар — е застинал като красива картина, която предвещава ужас. Тази вселена е некомфортна не само заради липсата на хора, но и защото поставя ясна бразда между остарелия, но въпреки това безсмъртен вампир, и арогантната съвременност, в която приказките са заменени от науката, а размислите на граф Дракула звучат като патетични сентенции, излезли отдавна от контекст. Осъзнал неспособността да живее без любов, неговите опити да прелъсти Луси (Изабел Аджани) са финалният повик на едно иначе предимно уморено същество. Както във всеки добър хорър, дори привидният хепиенд не може да спаси от напрегнатото усещане, че мракът е навсякъде и няма решение за него.

Колкото до Киномания, наред с новите заглавия, за които може би ще стане дума по-нататък, фестивалът ще припомни „Амаркорд“ на Федерико Фелини точно половин век след премиерата му. Една от най-представителните визитни картички на Фелини, „Амаркорд“ е в някакъв смисъл кулминация на неговите търсения – тук едновременно присъстват крайната субективност на „8 ½“, експерименталният дух на „Рим“ и топлотата на „Пътят“ и „Нощите на Кабири“.



АМАРКОРД (1973, РЕЖИСЬОР ФЕДЕРИКО ФЕЛИНИ)

„Амаркорд“ е от онези филми, при които пълната условност и дори изгривост на повествованието само доближават до реализма на съществуването, а не обратното. Фрагментите, обединени около живота на едно момче в село близо до Римини (родния град на Фелини), са не просто отражение на неговите спомени, но се надпреварват в емоционална последователност на спомнянето. Не само мястото, но и времето е крайно автобиографично, защото годините са 30-те и фашизмът е в пика си, но фашистите в „Амаркорд“ са най-вече клоуни, които не могат да бъдат взети насериозно, в пълен противовес със собствения им свръхсериозен култ към рационалното.

Малцина могат да си позволят да струпат толкова много персонажи, които да са „просто себе си“, без необходимост от фабула или дори елементарна психологизация. На Фелини обаче му се удава нещо, което при други би изглеждало като мързел или режисьорско его, защото е твърде лесно зрителят да разпознае нещо от персонажите за себе си, а и преплитането на личните истории и историческия контекст стои напълно логично. Но не само това – филмът изобилства от картини на неподправена красота, като споглеждането между децата и един голям красив паун в средата на снежния зимен ден, или на откровени абсурди, като отдалечаващия се грамаден кораб, поредна карикатура на фашистката грандомания.



АМАРКОРД (1973, РЕЖИСЬОР ФЕДЕРИКО ФЕЛИНИ)

Ако има една забележително постигната задача в „Амаркорд“, това е как един изключително лек за гледане филм е извънредно сложен като авторска позиция. Отношението на Фелини към неговите герои е изпъстрено едновременно с носталгия към предвоенна Италия, но и към собствената му младост; в него има изобилие от фантазия, която обаче никога не е самоцелна, а на места е крайно политическа и по-скоро служи като метафора. И въпреки тази сложност за филма надничат изключителната искреност на жеста да се обясниш в любов към родното

си място, сякаш Фелини е изчакал търпеливо цял живот да стане световноизвестен, за да може да изпрати това писмо в бутилка до целия свят. Без да прави гръмки твърдения, „Амаркорд“ защитава спектакъла и всеки друг вид обективизирано въображение като жизнено необходими – дори ако става дума за елементарните ежедневни ритуали, на които ни прави свидетел филмът.

„Носферату – призракът на нощта“ може да бъде гледан на 4 ноември от 21:00 ч. в Дом на киното.

„Амаркорд“ може да бъде гледан на Киномания 2023.



СЦЕНАРНИ ЕСКИЗИ: ДОЗА ЩАСТИЕ

В рубриката „Сценарни ескизи“ публикуваме сценария на филма „Доза щастие“ (2019) с режисьор и сценарист Яна Титова.

За да прочетете сценария, кликнете върху заглавната страница. ↓

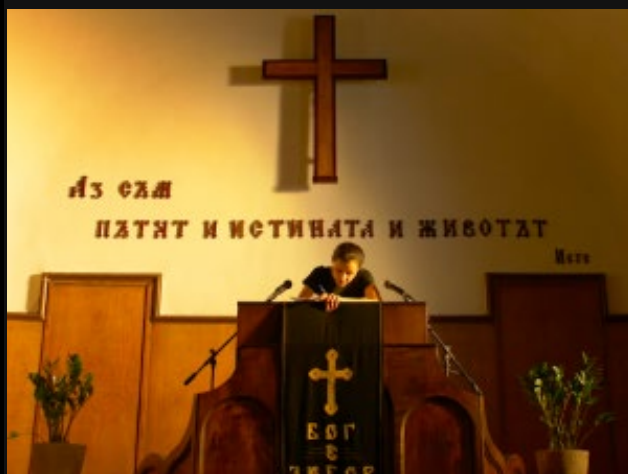
ДОЗА
ЩАСТИЕ





ГАЛЕРИЯ: ДОЗА ЩАСТИЕ

ПРЕДСТАВЯМЕ ВИ РАБОТНИ МОМЕНТИ ОТ ФИЛМА *ДОЗА ЩАСТИЕ* НА РЕЖИСЬОРА ЯНА ТИТОВА.



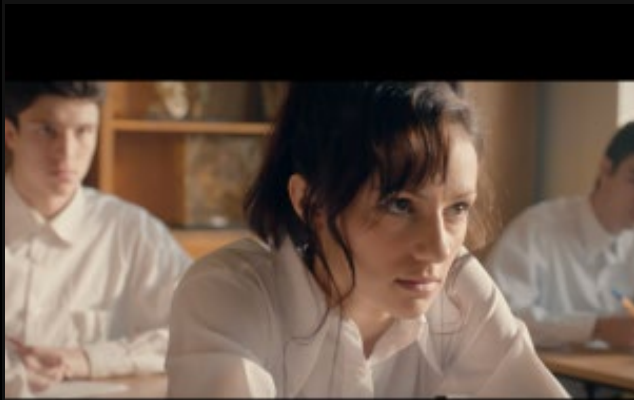














списание
КИНО

излиза от 1946 г. без прекъсване