

списание **КИНО**

излиза от 1946 г. без прекъсване

12/2023



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 / ДЕКЕМВРИ 2023

СЪДЪРЖАНИЕ:

ПЪРВАТА СВЕТОВНА ВОЙНА И ЕМАНЦИПАЦИЯТА НА ФИЛМОВИЯ ЕЗИК. ВТОРА ЧАСТ – КРИСТИНА СТОЯНОВА / 5 стр.

ТОНИСЛАВ ХРИСТОВ: НА РЪБА НА ДОКУМЕНТАЛНОТО И ИГРАЛНОТО КИНО – ГЕРГАНА ДОНЧЕВА / 28 стр.

ФИЛИЗИ 33: НАМЕРИЛИ СМЕ НИША, В КОЯТО СМЕ НУЖНИ – ДИМИТЪР САРДЖЕВ / 39 стр.

КАТО ЕДНО ВРЕМЕ – ЗА УДИ АЛЪН И НОСТАЛГИЯТА – ЯНА СТЕФАНОВА / 56 стр.

TIFF – 36-ТИ ТОКИЙСКИ МЕЖДУНАРОДЕН ФИЛМОВ ФЕСТИВАЛ – МАРТА МОНЕВА / 64 стр.

ВЕНЦИ КОСТОВ: ОТВЪД СЯНКАТА НА СТРАХА ВИНАГИ СТОИ ЛЮБОВТА – ЕЛИЦА МАТЕЕВА / 72 стр.

ФИЛМОВИТЕ АРХИВИ КАТО ОСНОВА ЗА СЪЗДАВАНЕТО НА АВТОРСКИ ДОКУМЕНТАЛНИ ФИЛМИ – МАРИЯ АВЕРИНА / 79 стр.

ПОГЛЕД КЪМ МИНАЛОТО, ФОКУС В БЪДЕЩЕТО – ИНГЕРБОРГ БРАТОВА-ДАРАКЧИЕВА / 101 стр.

КИНО „РОЯЛ“ – ПЕТЪР КЪРДЖИЛОВ / 107 стр.

КУЛТУРЕН АФИШ: ДЕКЕМВРИ 2023 – АНАСТАС ПУНЕВ / 169 стр.

СЦЕНАРНИ ЕСКИЗИ: БРЕЙКИНГ НЮЗ / 174 стр.

ГАЛЕРИЯ: БРЕЙКИНГ НЮЗ / 177 стр.



© ДИДО НЕДЕЛЧЕВ

ОТ ГЛАВНИЯ РЕДАКТОР

Вече сме декември. Последният месец на 2023 година. Изпращаме я със същата тревога и неспокойствие, с които я посрещнахме. Войната в Украйна продължава, отново пламна военен конфликт в Близкия изток, а толкова се надявахме да бъде мирна, спокойна, изпълнена с емпатия и човечност. Да си го пожелаем за Новата година! Може би все пак човечеството ще се вразуми, защото в една война няма победители и победени – всички са жертви. Като се добави към това повсеместната рецесия, въпреки че последните тенденции в икономическото развитие са относително окуражаващи, ни се иска всичко лошо да е зад гърба ни и с просветление, надежда и любов да посрещнем 2024 година.

Важно филмово събитие за този месец е провеждането на 27-я фестивал на българското документално и анимационно кино „Златен ритон“, който ще отразим в брой януари 2024 г.

В емоционалната еуфория на празничното суетене ни остават и мигове, в които да се запитаме: кои сме, докъде стигнахме, в какво успяхме и в какво се провалихме. За българското кино тази равностойка е много важна. Имаме филми, за които се заговори по света, които са интересни и въздействащи и за българската, и за чуждестранната публика. Но! Има, но... И тази година ще върнем в бюджета милиони, с които можеха да се реализират още филми. Сериозен провал, който касае цялата кинематографична общност и спъва филмовия процес. От началото на следващата година списание КИНО

иницира на своите страници разговор – дискусия с всички гледни точки и на всички нива за изясняване и преодоляване на този проблем.

Декемврийският брой е също толкова разнообразен и интересен, колкото са и всичките ни издания за 2023 г., според мнението на читателската аудитория, чиито рефлексии внимателно следим.

Обновихме рубриката Сценарни ескизи със сценарии от документалното кино. В този брой публикуваме „Брейкинг нюз“ на Асен Владимиров, който е и режисьор на филма. Приключваме и публикациите по проекта: „Съвременното документално кино като отражение на реалността и авторско отношение към света и човека“ със статията на Мария Аверина „Филмовите архиви като основа за създаване на авторски документални филми“. С филмови архиви е свързана новата книга на доц. д-р Деян Статулов „(Пре)поръчани филми. Пропагандни практики в българското игрално кино (1944 – 1989)“, представена от Ингеборг Братоева-Даракчиева в рецензията – „Поглед към миналото, фокус в бъдещето“. Поглед към миналото отправя и Петър Кърджилев в увлекателния разказ за софийския кинотеатър „Роял“. Публикуваме втора част от теоретичната студия на Кристина Стоянова „Първата световна война и Еманципацията на филмовия език“, посветена на игралното кино. Уди Алън е обект на текста на Яна Стефанова „Като едно време – за Уди Алън и носталгията“, а TIFF – 36^{тия} Токийски международен филмов фестивал, представя Марта Монева.

За новите творби на „Филизи 33“ – „Градината на земните удоволствия. Рай“ и „Носенето на кръста“ е разговорът на Димитър Сарджев с Лиза Боева и Ицко Финци. А с носителя на наградата за дебют на тазгодишната „Златна роза“ е интервюто на Гургана Дончева – „Тонислав Христов: на ръба на документалното и игралното кино“. „Фентъзи жанра в литературата и в киното: семиотични рефлексии“ анализира Надежда Г. Тодорова. С поглед към литературата е и рецензията на Иван Димитров „Вулкан“ – пиратският роман на Елена Алексиева“.

Людмила Дякова





ПЪРВАТА СВЕТОВНА ВОЙНА И ЕМАНЦИПАЦИЯТА НА ФИЛМОВИЯ ЕЗИК. ВТОРА ЧАСТ

КРИСТИНА СТОЯНОВА

ВОЙНА, ПРОПАГАНДА И ХОЛИВУД

Първата световна война радикално променя всички аспекти на филмопроизводството в световен мащаб и определено в полза на американското кино. Както точно отбелязва филмовият кореспондент на The New York Times Стюърт Клоанс (Stuart Klawans): „най-големият победител в Първата световна война в сферата на киното, както впрочем и във всичко останало, са, разбира се, Съединените щати. Единствената воюваща страна, която излиза от войната с неувязвено общество и икономика“ (2000, online). В проучването си на американското кино по време на Първата световна война, Лесли М. ДеБош (Leslie M. DeBausche) заключава, че „ползата от войната далеч надминава загубите, понесени от деветнадесет месечното участие на САЩ в конфликта“ и че благодарение на войната американската филмова индустрия „заема чедна позиция в световното филмопроизводство“ (2000, 140). И превзема „пазарите, от които са се оттеглили Франция и Дания“ като най-мощни

филмови производители и разпространители до този момент (Klawans, 2000, online).

Най-важното достижение на американската филмова индустрия всъщност е нейното официално утвърждаване като неотменима част от американското общество. Както пишат Гарт С. Джовет (Garth S. Jowett) и Виктория О'Донел (Victoria O'Donnell) в „Пропаганда и убеждаване“ (*Propaganda and Persuasion*), авторитетното си и претърпяло многобройни издания изследване на теорията и практиката на съвременната пропаганда, към края на войната Президентът Удроу Уилсън (Woodrow Wilson) и други известни личности вече „не избягват, но съзнателно се стремят да бъдат забелязани в компанията на филмови звезди по време на акции за събиране на средства за войната. Нещо напълно немислимо преди 1916 година“ (2004, 109). Но едва ли е толкова изненадващо, като се има предвид огромното количество военни облигации (Liberty Bonds), продадени от такива звезди на нямото предвоенно кино като Мери Пикфорд, Чарли Чаплин, Дъглас Феърбанкс и Тега Бара.



THE BOND

8 min. Silent

(Rental: \$5.00)

An extremely rare and unique film written and directed by Charles Chaplin, and produced for the Liberty Loan Committee during World War I. Of particular note are the simple, white, stylized properties used against a black back-drop, the only time Chaplin employed this technique. Starred with Chaplin are Edna Purviance and Albert Austin. (1918)

За да запазят своя новопридобит статус, филмовите студия се впускат в надпревара да произвеждат набързо скалъпени и направо глупави пропагандни филми в подкрепа на войната, сред които ненадминат по престараване остава „Боен вик за мир“ (*The Battle Cry for Peace*). Произведен през 1915 г. от компанията Витаграф (Vitagraph Company of America) и режисиран от съоснователя на студиото Дж. Стюарт Блуктън (J. Stuart Blackton), филмът разказва за трагичната гибел на парахода Лузитания и излиза на екран само месеци след нея. „Боен вик за мир“ е предназначен да „повлияе на общественото мнение в полза на влизането на Америка във войната“ като показва как „германците нападат Ню Йорк по вода и го разрушават до основи“ (Jowett and O'Donnell, 2004, 109). За нещастие – и въпреки ниските си художествени качества – филмът предизвиква неочаквано силен „обратен ефект, превръщайки се в инструмент в ръцете на пацифистите, разобличаващ военните спекуланти и военната промишленост като единствените, които имат интерес от американското участие във войната“ (Jowett and O'Donnell, 2004, 109).

След като обявява война на Германия на 6 април 1917 г., по-голямата част от американските пропагандни филми – независимо от жанровете си и идеологическа обвързаност – могат лесно да бъдат обединени под рубриката „Мрази Хуните!“^[2]. Красноречиви заглавия като „Кайзерът: Звярът на Берлин“ (*The Kaiser: The Beast of Berlin*, 1918, Rupert Julian) и „Пруският Помияр“ (*The Prussian Cur*, 1918, Raoul Walsh), представят набор от плоски характери на брутални немски военни, които тероризират също толкова плоски характери на невинни граждани, обикновено белгийски (DeVauch, 2000, 140). Единствената *raison d'être* за тези наивни истории – или „тенденциозни наративи“ според Дейвид Бордуел (David Bordwell) – е „да се създаде конфликтна ситуация“, която едновременно доказва пропагандистката теза и „поддържа интерес към сюжета“ (1985, 236), посредством драматургично оправдано обезчовечаване на врага^[3]. Някои от филмите, попаднали в книгите по филмова история, представят и психологически комплексни характери, раздвоени между етническата си принадлежност – по това време германците са втората по големина миноритетна общност в САЩ (Jowett and O'Donnell 2004, 210) – и патриотичната си лоялност като например бащата от „Хунът в мен“

(*The Hun Within*, 1918, Chester Withey), който, в името на новата си родина, разобличава собствения си син като немски шпионин.



КАДЪР ОТ ФИЛМА ХУНЪТ В МЕН , 1918

МОЛОДРАМА КАТО ПРОПАГАНДА

Най-известните пропагандни филми, подкрепящи войната и произведени от Холивуд по това време – „Сърцата на света“ (*Hearts of the World*, 1918, David Wark Griffith) и „Сърцето на човечността“ (*The Heart of Humanity*, 1918, Allen Holubar) – определно се открояват, както въпреки и филмите за Сомма – поради интригуващото напрежение между „текстовия“ и „тезисния“^[4] им ефект.

„Сърцата на света“, с подзаглавие „Една любовна история от Световната война“, е считан дълго време за „най-представителния американски филм

за Първата световна война“ (DeVauch 2000, 140), докато е изместен от такива класически антивоенни произведения като „Големия парад“ на Кинг Вигор (*The Big Parade*, 1925, King Vidor), „Крила“ на Уилям Уелман (*Wings*, 1927, William Wellman) и разбира се, от „На западния фронт нищо ново“ на Луис Майлстоун (*All Quiet on the Western Front*, 1930, Lewis Milestone).



КАДЪР ОТ ФИЛМА НА Д. У. ГРИФИТ СЪРЦАТА НА СВЕТА, 1918

„Сърцата на света“ е копродукция между две американски компании, от една страна – D. W. Griffith Productions и Famous Players-Lasky Corporation, и от друга – Британския военен комитет (British War Office Committee, модификация на British War Propaganda Bureau, обсъдено подробно в първата част на тази статия). Причината, поради която Британският военен комитет се ангажира с продуцирането на игрален филм е, че Комитетът – като държавна институция – активно работи по убеждаването на САЩ да се присъедини към войната, без да се спира дори пред абсурдната на пръв поглед задача по „импортирането на великия

американски режисьор Грифит да режисира филм за тях" (DeVauch, 2000, 140). Широко рекламиран като „най-сладката любовна история на всички времена" (DeVauch, 2000, 140), „Сърцата на света" е описван както от филмови историци, така и от специалисти по пропаганда като образцово достижение на Холивуд в използването на игралното кино като ефективен пропаганден инструмент.

Както повечето филми на Грифит, и „Сърцата на света" е мелодрама, чиято жанрова структура активно поддържа пропагандисткото поляризиране на действащите лица като добри американци и лоши германци. Според Томас Елзесер (Thomas Elsaesser) – един от най-интересните теоретици на съвременната филмова мелодрама – като „популярна културна форма... мелодрамата опосредства (или разрешава) сериозни социални кризи... в частния контекст на междуличностни отношения" (Elsaesser qtd in Hayward, 2013, 230). Сериозната социална криза в случая е Първата световна война, а частният контекст – измислено френско село, окупирано от германците, където действащите лица са разделени стриктно на три категории – жертви, злодеи, и герои/спасители.

Филмовият разказ е разделен на четири ясно разграничени части, които представляват поредица от внимателно планирани и емоционално заредени съвпадения. Първата част е посветена на двамата главни герои, Момчето и Момичето, чиито роли изпълняват любимите млади актьори-звезди на Грифит – Робърт Херън (Robert Harron) и Лилиън Гиш (Lillian Gish). Отсъствието на конкретни имена подчертава тяхната представителна принадлежност към американската нация, независимо от факта, че по странни стечения на обстоятелствата живеят във френското село, влюбват се и тъкмо планират своята сватба, когато войната избухва.



СЪРЦАТА НА СВЕТА, ПОЩЕНСКА КАРТИЧКА

(http://www.silentfilmstillarchive.com/hearts_of_the_world.htm, author: unknown, D. W. Griffith Prod.)

И макар че е обещаващ начинаещ писател, номиниран за престижната награда Гонкур (!), Момчето с готовност се присъединява към френската армия като доброволец, а Момичето става милосърдна сестра. Част втора позволява на зрителя да добие представа за дебатите във френския и британския парламенти по обявяването на войната, преди да се върне отново към събитията в селото. Още в първия ден на битката, съвпадащ впрочем с насрочената сватба, Момчето е ранено и получава т.нар шел-шок, а Момичето, „притискайки към гърдите си сватбената рокля, го дири из изоставеното поле на битката“ (DeBauche, 2000, 143). А когато го открива, прекарва нощта до него, мислейки, че е мъртъв. Част трета се фокусира върху жертвите – предимно жени, стари хора и деца – и тяхното страдание и унижения. Германците, от друга страна, играят „руска рулетка“ с ръчни гранати, бият Момичето, принуждавайки го към

непосилна работа, и се забавляват с проститутки, черпейки се с трофейно вино“. А в това време някой си фон Щром, местният немски насилник — чието лице украсяват неизбежните Кайзер Вилхелмови мустаци, добре позната физиогномична черта на кинематографичния Хун — е повишен в ранг на главен злодей след опита му да изнасили беззащитното Момиче. Формален повод за това служи фактът, че хваща Момичето да краде от склада на местната гостоприемница — принадлежаща на друг немец от селото — храна за осиротелите братя и сестри на Момчето. Както може да се очаква, Момчето се появява в правилното време и на правилното място само мигове след като е успял еднолично да осуети плановете за немско контранастъпление, представяйки се за германец. Последната част на филма е посветена на серия от спасения в последната минута, изненади и разпознавания, но щастливият край настъпва окончателно и безвъзвратно само след триумфалното пристигане на американските войски.



СЪРЦАТА НА СВЕТА – ФОН ЩОРМ НАПАДА МОМИЧЕТО

(http://ithankyouarthur.blogspot.ca/2015_06_01_archive.html, accessed Oct 4, 2015, author: unknown, D. W. Griffith Prod., permission: PD-US, before 1923)

Ако все пак някакъв „тезисен ефект“ е оцелял в този строго контролиран „тенденциозен наратив“, той се дължи на онова, което Андре Базен нарича „естетически катализатор“ или „майсторското интегриране на ненаатрапчиви елементи от реалността“ в „силно стилизирано филмово произведение“ (1967, 111).



СЪРЦАТА НА СВЕТА, ДЕЙВИД УОРК ГРИФИТ ПО ВРЕМЕ НА СНИМКИТЕ НА ФИЛМА МЕЖДУ КАНАДСКИ ВОЙНИЦИ, КОИТО ПОПРАВЯТ ОКОПИТЕ СИ, ФРАНЦИЯ, 1917.

(National Archives and Records Administration, College Park; Still Picture Records Section, Special Media Archives Services Division (NWCS-S) https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Repairing_front_line_trench_after_bomb_explosion_fifty_yards_from_enemy_trenches_D._W._Griffith_in_civilian_clothing_D_-_NARA_-_533726.tif, accessed Oct 4, 2015, author: unknown)

В случая, ролята на такъв „естетически катализатор“ играе военният спектакъл от техника и битки, както и неизбежните погледи към камерата. И макар че емоционалността на спектакъла е сведена до минимум, изтиквайки на среден до общ план разтърсващо реалистичните кадри на разруха и смърт, отреждайки им в най-добрия случай мястото на

странично шоу, изображението все пак улавя „аурата на пред-филмовата реалност“, която „разсейва или по-скоро обърква“ историята, старателно следваща своята мелодраматична формула, и така не принудено „преодолява временната дистанция, предизвиквайки усещане за загуба и гибел на сетивно ниво“ (Stojanova, 2011, 132).

ПРОПАГАНДА КАТО МЕЛОДРАМА

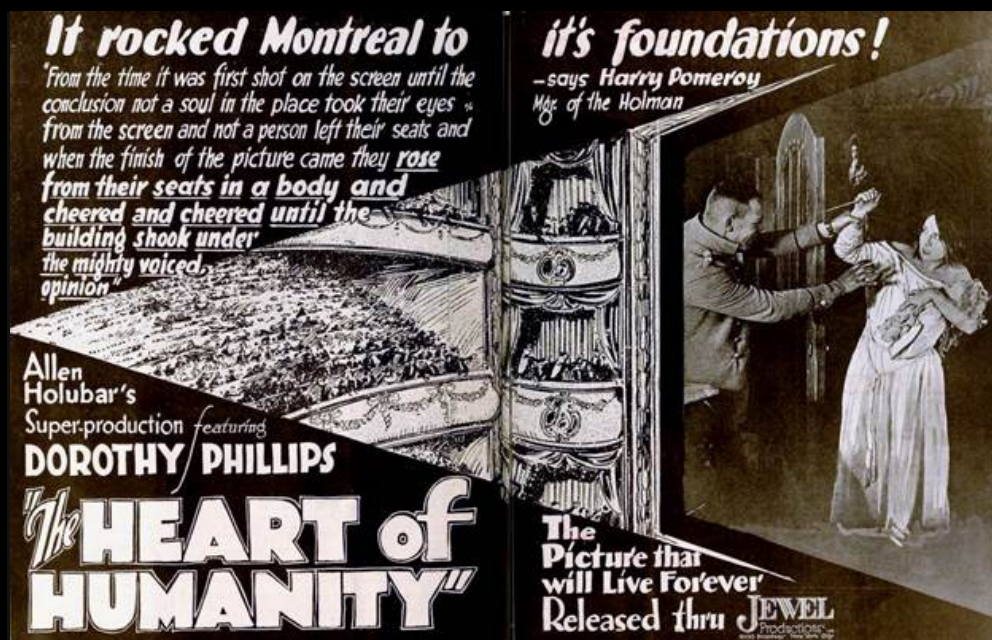
След значителен период на забрава^[5], „Сърцето на човечността“ най-после се радва на все по-интензивен интерес от страна на филмовите историци, най-вече при съпоставянето му с филма на Грифит. Произведен от Юнивърсъл Пикчърс (Universal Pictures) на Карл Лемли (Carl Laemmle) и показан за първи път на 15 февруари 1919 г., филмът се радва на огромен успех в ютюб и други алтернативни платформи. И макар че режисьор е Алън Холъбар (Allen Holubar), най-новите биографи (Koszarski, 2000) на Ерих фон Щрохайм (Erich von Stroheim) – който играе главната роля – настояват, че той е основната движеща сила^[6] на филма, тъй като искал да впечатли Лемли и да го склони да продуцира първите му три опита в изгралното кино^[7]. Филмът откровено доразвива някои „риске“ моменти от „Сърцата на света“, както и естетиката му, разчитаща на „атракции“. И наистина, що се отнася до съвременните чудеса на военната техника, Холъбар буквално надминава и най-смелите за времето си очаквания, предлагайки майсторски заснети от въздуха батални сцени, възпроизвеждащи моменти от героичната битка на канадските войски при Вими Ридж, възвишенията около едноименното френско градче, и скрупулъзно инсценирани в павилионите на Юнивърсъл. Независимо от изобилието на веещи се американски знамена – впрочем съвсем неуместни във филм, в чийто център е една от най-големите канадски военни победи – милитаристичният спектакъл би бил почти съвършен, ако не му липсваше автентичния привкус на реални битки и участници, благодарение на които филмът на Грифит дължи историческия си успех и дълъг екранен живот! Във филма на Холъбар никой не зяпа в камерата и никакви случайно уловени жестове и гримаси не смущават добре отрепетираните и озвучени в студио диалози между актьори, преструващи се, че се намират в окопи.



АЛЪН ХОЛЪБАР, 1923

Предпочитанието към шокиращи сцени на насилие и смърт, характерно за „киното на атракции“, тук метаморфозира в сцени, сугестиращи сексуално насилие, чието въздействие е максимализирано благодарение на Ерих фон Щрохайм в ролята на злодейския Хун. По това време (1918) Щрохайм има вече загърба си няколко забележителни по злодейството си роли на немски Хун, но в „Сърцето на човечността“ героят му далеч надминава стереотипния германски солдафон, когото зрителите обичат да мразят. И се преобразява в сублимен мелодраматичен злодей! В сравнение с неговия фон Еберхард — умишлен каламбур с името на актьора — фон Щром от филма на Грифит изглежда като тромав селски идиот^[6]. Още повече че Щрохайм се намества във фокуса на „Сърцето на човечността“ почти от самото му начало, тъй като фон Еберхард се оказва единственият персонаж, който претърпява някакво движение, макар и от лош към по-лош. Особено на фона на образцовото канадско

семејство Патриша, състоящо се от добродетелното и патриотично „мамче“ и нейните пет сина! От филма така и не става ясно защо Джон (Robert Anderson), най-големият син, довежда Еберхард в тяхното ранчо, разположено в канадските Скалисти планини в навечерието на войната, но очевидно тогавашните зрители са били много по-толерантни към нуждите на „тенгециозните наративи“, тъй като много пропагандни филми от това време показват германци, посещаващи страни от Антантата^[9] само за да бъдат демскирани като злодеи след обявяването на войната. Още с пристигането си в дома на Патриша, Еберхард започва да ухажва възлюбената на Джон, Нанет (Dorothy Phillips), с онази смесица от похотливост и светска изтънченост, считана за смъртоносна за морала на неопитните момичета по онова време. Мощното и автентично присъствие на Щрохайм прави сексуалната химия между него и Филип почти осезаема при тяхната „случайна“ среща близо до светилището на Богородица. Дишайки тежко, Нанет се преструва, че не забелязва попъзновенията на Еберхард и втречена в статуята на Богородица, заявява „религията е моята сила“. На което той отвърща по Нитчеански, „силата сама по себе си е религия“, фиксирайки я с характерния си, леденостуден „фон Щрохаймски“ поглед през просвяткващия монокул. И както филмовият архивист Паоло Черчи Усаи (Paolo Cherchi Usai) находчиво отбелязва, камерата „рязко се насочва към детайл от статуята, фокусирайки в едър план паяжина, обхванала главата и гърдите на Мадоната“ (1995, 248), като че ли предупреждаваща срещу нечестивото и разлагащо германско влияние. Но „абстракцията и символизма“, за които Базен говори, в тази сцена работят в противоположна посока! И в резултат на силния им „текстов ефект“, сугестират забранено и следователно неустойимо сексуално привличане между двамата.



СЪРЦЕТО НА ЧОВЕЧНОСТТА, РЕКЛАМНА ПОЩЕНСКА КАРТИЧКА

(Moving Picture World (Mar 1919) at the Internet Archive, author: Universal Film Manufacturing Company / Jewel Productions)

С напредването на филмовия разказ, присъствието на Щрохайм нарастващо доминира и постепенно изтласква към периферията основния носител на пропагандното послание – Джон (Андерсън) – който, лишен от смислени актьорски задачи, отчаяно позира като идеалния военен герой. Единствената разлика между него и четиримата му братя, от които той не се отличава нито физически, нито психологически, е че Джон доживява до щастливия край, за да изпълни драматичната си свръхзадача – тоест, да спаси Нанет, която междувременно е станала неговя съпруга и майка на малкия им син, като убие Еберхард броени секунди преди последният да е осъществил макабрения си план. Скандално – известният епизод с опита за изнасилване довежда почти до границата на позволеното воайористкия потенциал на аналогичната сцена с Момичето и фон Щром от филма на Грифит.

Действието в тази кулминационна част на филма се развива във Вими и околностите, където Нанет работи като милосърдна сестра за Червения Кръст, грижейки се за военни сирачета. И когато Еберхард я забелязва всред всеобщия хаос на превзетия град, той я поздравява най-учтиво, кавалерски я придружава до квартирата ѝ на втория етаж, след което със

сатанинско-мелодраматична методичност – без, разбира се, да обръща внимание на също толкова мелодраматичните ѝ протести – започва да разкъсва дрехите ѝ, за да удовлетвори най-сетне похотта си. И когато бебето, което дели стаята със своята бавачка заплаква, Еберхард просто го изхвърля през прозореца! Неприкрито нарастващата сексуалност на епизода, и особено дължината му, далеч надхвърля допустимото в рамките на популярните за времето си наративи, в чийто център е т.нар. „невинност без защита“, и заприличва по-скоро на отприщана лавина от истерични страхове и потиснати желания. Коемо и обяснява огромния успех на филма, но и решително подкопава пропагандната му стойност.



ЕРИХ ФОН ЩРОХАЙМ И ДОРОТИ ПАРКЪР В СЪРЦЕТО НА ЧОВЕЧНОСТТА, 1919

В допълнение към винаги свежото месмеризиращо присъствие на Щрохайм на екрана, съвременните интерпретатори на филма отдават възродения интерес към „Сърцето на човечността“ на оригиналните за времето си стилистични решения, които, съдейки от последвалите авторски филми на Щрохайм като режисьор, са очевидно негова инициатива. Усаи например цитира мета-кинематографичния епизод, където битката за Вими Ридж е показана в типичния за времето си документално-репортажен стил на американските кинопрегледи, стараещ се да предаде с максимална обективност гледните точки на двете воюващи страни. От немска

страна интервюираният е фон Еберхард, застанал „в средата на окопа... и говорещ директно в камерата на военния кореспондент“ (1995, 247). Докато се представя, фон Еберхард не откъсва легения си поглед от камерата, тоест от зрителя, от време-навреме проблясквайки застрашително с монокъла си. И започва да реди методично заплаха след заплаха: „Париж след седмица — след това Лондон — и тогава, Америка!“. Реалистичният декор и автентичната атмосфера на тази сцена очевидно разчитат на прекаленото доверие на тогавашните зрители към военните кореспонденти. Този епизод според Усаи е „поразителен пример за въздействието на хибридна естетика, родена от взаимодействието между игралното кино и военните кинопрезледи“ (Usai, 1995, 246). И само ако беше по-дълъг, със своята уникална саморефлексия, епизодът щеше да окаже далеч по-голям ефект върху зрителите, отколкото всички останали мелодраматични трикове на Щрохайм взети заедно.

Между определените естетически достижения на филма, отдавани на Щрохайм, е и виртуозното манипулиране на несъществуващо време и пространство чрез монтаж — техника, чийто пропагандистки потенциал предстои първа да бъде разгърнат от Съветския авангард през 20-те години. Така например асоциативната връзка между добротата на Нанет и страданието на сирачетата е представена чрез монтаж на опърпани и просълзени гечица с изразителното лице на Филипс в среден план, при което дезориентиращото отсъствие на общ план не намалява, а напротив — усилва емоционалното въздействие.

В ЗАКЛЮЧЕНИЕ: (СЛЕД) ВОЕННИ КИНОИНДУСТРИИ, ЕКСПЕРИМЕНТИ И ПРОПАГАНДА

Естествено, не всички страни-участнички във военните действия осъзнават с еднаква пристрастеност и майсторство мобилизационния потенциал на киното. Според Клоанс обаче що се отнася до вече станалата повсеместна връзка между държава, кино и пропаганда, „загубилите войната (страни) далеч изпреварват победителите“ (Klawans, 2008, online). И наистина, Първата световна война улеснява международното разпространение на американските филми, утвърждава

Холивудския класически стил като модел, който „другите национални кинематографии предстои или да имитират, или да деконструират през следващите десетилетия“ (DeVaucne, 2000, 140). Но Първата световна война също така вдъхновява създаването на национални филмови индустрии в противовес не само на Холивуд, но и на големите европейски студии. Тези национални студии са субсидирани все по-щедро от държавата – тенденция, която не е новост за Европа, но процъфтява по време на Първата война и между войните – и в която все още съхраняват корените на артистичната устойчивост на европейското кино и неговата протекционалистична политика. За противоречивите резултати от тази политика можем да съдим най-добре по художествените достижения на германското и на съветското кино от 1920-е години – от една страна, и от резултатите на техните респективни пропагандистки кампании от 1930-те години – от друга. Или както Рамона Къри (Ramona Curry) се изразява: „независимо от заключителните актове на... Версайския мирен договор, Германската филмова индустрия излиза победител... над своите европейски съперници, превръщайки ловко... изолационизма на немския бизнес и военно-временните ограничения в свое безспорно предимство“ (1995, 143 – 4).

Случаят с Русия е далеч по-интересен и представлява нагледна илюстрация на взаимозависимостта между война, кино, пропаганда, от една страна, и одържавена киноиндустрия, от друга. Според Питър Кенез (Peter Kenez) „Руската монархия никога не е смятала, че е нейна работа да убеждава хората, и наивно вярва, че основно задължение на поданиците ѝ е да се подчиняват и да следват (монарха)“ (1995, 36). Ето защо любопитният проект за държавна филмова пропагандна машина, лансиран от някой си В. М. Дементиев, остава без всякакво внимание. Ултрареакционен политик, Дементиев е и неочаквано пламенен защитник на киното, макар че го счита за плебейско изкуство. Но както Ленин, и той съзнава, че движещите се изображения са най-ефективния начин, по който управниците могат да манипулират преимуществено неграмотното руско население. В своя памфлет „Кинематографията като правителствена регалия“ (*Cinematography as Government Regalia*), публикуван през 1915 г., Дементиев твърди, че „киното трябва да бъде държавен монопол, като водката“ (Kenez, 1995, 41). Осъзнавайки „далеч

преди времето си пропагандния потенциал“ на киното, Дементиев настоява, че е необходимо „да се подтиснат всички различни (от официалната) гледни точки“ и „да се установи правителствен контрол над мислещите граждани“ (Кенез, 1995, 41). Идеите на Дементиев са въплътени в дела, както се казва, от Ленин, който, макар и да презира киното като „ниско“ изкуство, достига до подобни заключения и подписва декрет за пълна национализация на хаотичната и раздробена руска филмова индустрия през 1919 г., само две години след Болшевишката революция.



КОРИЦА НА ПАМФЛЕТА НА В. М. ДЕМЕНТИЕВ „КИНЕМАТОГРАФИЯТА КАТО ПРАВИТЕЛСТВЕНА РЕГАЛИЯ“, 1915

И все пак, преди да се превърнат в разсадник на пропаганда през 1930-те години, и Госкино^[19], и UFA активно участват в развитието на съветския монтаж, както и на немския експресионизъм, респективно. Две

филмови школи, които представляват уникален принос към развитието на световното киноизкуство. Заедно с другите два значими следвоенни авангарда – сюрреализма и френския импресионизъм, които обогатяват филмовия език в посока на снимки в дълбочина, субективна гледна точка и усложнено кадриране и композиция – съветският монтаж и немският експресионизъм демонстрират нагледно как военновременните технологически достижения в сферата на киното – по-леки и подвижни камери и по-добра оптика – стимулират оригинални новаторски експерименти във филмовата естетика.

И така, немският експресионизъм прилага своята новаторска естетика, обогатена от достиженията на графичното изкуство и Фройдистката психоанализа в поредица от филми, осветяващи тъмните ъгли на изтерзаната немска душа, или – според най-сензационния тълкувател на филмовия експресионизъм Зигфрид Кракауер – предсказва ужасите на фашизма. В същото време, сюрреализмът, заедно с дадаизма, поставят под съмнение самата реалност, базираща се на разум и просвещение, разобличавайки „дълбоките ѝ травми... страх и подозрение... и кипяща ненавист“ (Blom, 2015, 194). Заклеймени от нацистите веднага след идването им на власт през 1933 г. като „дегенератско изкуство“, немският експресионизъм, сюрреализмът и дадаизмът – макар и временно и принудително подменени от официалното фигуративно изкуство на Третия Райх – оформят песимистичната, антирационална и антисистемна матрица на късното модерно и постмодерно изкуство.

Постиженията на съветския монтаж и авангард, от друга страна – напълно отречени след 1934 г. в името на социалистическия реализъм, обявен за официална държавна естетика в СССР – остават парадоксално актуални в светлината на позитивистките идеи на Вирилио. Според него съветският монтаж е „визуален израз на Марксистката диалектика в изкуството“, а трудовете на „най-всестранно развития му теоретик и практик, Сергей Айзенщайн“ изобилстват с военна терминология като например твърдението че монтажът „е сблъсък или конфликт (между два монтажни кадъра)“ (1989, 27). Дзига Вертов, другият корифей на съветската монтажна школа, също прибегва до военен жаргон, когато описва оптичния апарат на камерата си като „всепроникващо око“ или „въоръжено око“ (Virilio, 1989, 20). И може би звучи парадоксално, но през

последните няколко десетилетия филмите на Вертов – особено „Човекът с киноапарата“ – се използват като безценен практически наръчник от режисьори и пропагандисти, както и от автори на реклами и специалисти по нови медии. Към ден днешен, експериментите на Вертов – които наистина демонстрират крайни „отклонения“ от обичайните „форми и представи на физическата реалност“ (Virilio, 1989, 27) – служат като базови точки, от които се оттласкват в разсъжденията си такива корифеи на новите медийни науки като Лев Манович (Lev Manovich, 2001).



ЧОВЕКЪТ С КИНОАПАРАТА

(caption: The cameraman Mikhail Kaufman with his camera,
source: https://en.wikipedia.org/wiki/Mikhail_Kaufman)

Под хаотичния натиск на Първата световна война, развитието на международния киноезик може да се разглежда като красноречива илюстрация на идеите на Вирилио за неразривната връзка между технология, война и кино, както и на не по-малко солидната връзка между кино и пропаганда. Ускореното му и рафинирано развитие обаче му позволяват – както беше доказано по-горе – да заживее собствен живот като оспорва, деконструира и дори подкопава еднозначните послания на официалната пропаганда. Благодарение на своята изключителна

гъвкавост и сложност, изразният потенциал на филмовия език отдавна е надхвърлил своята подчинена и чисто илюстративна роля във филмовото послание. И като основен метаязык на съвременните аудио-визуални медии, е едновременно субект, обект и средство за самонаблюдение и вътрешен монолог – в зависимост, разбира се, от интелигентността и таланта както на творческия екип, така и на зрителите. Кое е особено важен аргумент в нетърпящия отлагане философски дебат на нашето време – дебатът за ролята на Човека в техническия прогрес...

Бележки под 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] Презрително наименование за германците през Първата световна война.

[3] Известният режисьор Раул Уолш (Raoul Walsh), който прави няколко антигермански и поддържащи войната филми през 1918 г., под натиска на студио ФОКС, нарича „Пруският помияр“ „най-отвратителния филм, който някога е правил“, http://www.imdb.com/title/tt0009524/trivia?ref=tt_trv_trv.

[4] За подробна дискусия на тезисен и текстов ефект, вижте първа част на статията, публикувана в ноемврийския брой на списанието.

[5] До прехвърлянето му на DVD, само едно 16мм копие на филма е било съхранено в Библиотеката на Конгреса.

[6] Освен като актьор, Щрохайм се числи и като технически асистент в титрите на филма.

[7] „Слепи съпрузи“ (*Blind Husbands*, 1919), „Паролата на дявола“ (*The Devil's Passkey*, 1920) и „Глунави съпрузи“ (*Foolish Wives*, 1922).

[8] Тази роля, така да се каже, е бойното кръщение на фон Щрохайм в амплото на типичния пруски офицер, останал ненадминат в историята на киното. Парадоксално, благодарение на нея, Щрохайм дължи незабравимото си участие като благородния немски офицер, капитан фон Рауфенщайн в мощната антивоенна грама „Голямата илюзия“ (*La grande illusion / The Grand Illusion*, 1937). Само двадесет години след филма на Холъбар и благодарение на гениалната режисура на Жан Реноар, Щрохайм се превръща в символ на отдавна забравено рицарско отношение между противниците на бойното поле и благородството на belle époque.

[9] Знаменит пример е филмът на Сесил Б. Демил с Мери Пикфорд „Малката американка“ (*The Little American*, 1917).

[10] Преименувано по-късно на Совкино, Союзкино и отново на Госкино.

Библиография:

Badsey, S. D., „Battle of the Somme: British war-propaganda“, *Historical Journal of Film, Radio and Television*, Vol. 3, Iss. 2, 1983, pp. 99 – 15.

Bardi, Ugo. The WWI and the Rise of Propaganda, <http://cassandralegacy.blogspot.ca/2014/07/the-great-war-and-rise-of-propaganda.html>, published July 28, 2014, accessed June 30, 2015.

Bauman, Zygmunt. *Modernity and the Holocaust*. U.K.: Polity Press, Cambridge, 1989.

Bazin, André. *What is Cinema?*. Vol I, Trans Hugh Gray, University of California Press, 1967; Vol II, 1971.

Blom, Philipp. *Fracture: Life and Culture in the West, 1918 – 1938*. New York: Basic Books, 2015.

Bordwell, David. *Narration in the Fiction Film*. Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1985.

Curry, Ramona, „How Early German Film Stars Helped Sell the War(es)“, in *Film and the WWI*, edited by Karel Dibbets and Bert Hogenkamp, Amsterdam: Amsterdam UP, 1995, pp. 139 – 148.

DeBauche, Leslie M., „The United States’ Film industry and World War One“, in *The WWI and Popular Cinema: 1914 to the Present*, edited by Michael Paris, New Brunswick, NJ: Rutgers UP, 2000, pp. 138 – 161.

Dibbets, Karel and Bert Hogenkamp, „Introduction“, in *Film and the WWI*, pp. 10 – 15.

Dibbets, Karel and Wouter Groot, „Which Battle of the Somme? War and neutrality in Dutch cinemas“, 1914 – 1918, *Film History*, Vol. 22, No. 4, *Cinema During The WWI* (1 December 2010), pp. 440 – 452.

Gunning, Tom, „The Cinema of Attractions: Early Film, its Spectator and the Avant-Garde“, *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*. Eds. Thomas Elsaesser and Adam Barker. London: BFI Publishing, 1990, pp. 56 – 62.

Hodgkins, John, „Hearts and Minds and Bodies: Reconsidering the Cinematic Language of The Battle of the Somme“, *Film & History: An Interdisciplinary Journal of Film and Television Studies*, Volume 38.1 (Spring 2008), pp. 9 – 19.

Jowett, Garth S. and Victoria O. Donnell. *Propaganda and Persuasion*. 4th Edition, Sage Publication, 2004.

Kellner, Douglas, „Virilio, War, and Technology: Some Critical Reflections“, <http://www.gseis.ucla.edu/faculty/kellner/kellner.html>, accessed June 25, 2015.

Kelly, Andrew. *Cinema and the WWI*. Routledge, 1997.

Kenez, Peter, „Russian Patriotic Films“, in *Film and the WWI*, pp. 36 – 42.

Klawans, Stuart, „How the WWI Changed Movies Forever“, in *New York Times*, Nov 19, 2000, <http://www.nytimes.com/2000/11/19/movies/film-how-the-first-world>, accessed June 30, 2015.

Koszarski, Richard. *Von – The Life and Films of Erich Von Stroheim*. Limelight Editions, 2004.

Krakauer, Siegfried. 1947. *From Caligary to Hitler: A Psychological History of German Film*. Princeton Classic Editions, 2004.

Manovich, Lev. *The Language of New Media*. Mass., MIT Press, Cambridge, 2001.

McWilliams, Donald, „The Battle of the Somme“, in *Journal of Film Preservation* [International Federation of Film Archives], Vol 79/80, No. 5, 2009, pp. 130 – 133.

Messinger, Gary S., „An Inheritance Worth Remembering: the British approach to official propaganda during the WWI“, in *Historical Journal of Film, Radio and Television*, Vol. 13, No. 2, 1993, pp. 117 – 127.

Morrissey, Priska, „Out of the Shadows: The Impact of the WWI on the Status of Studio Cameramen“, in *Film History*, Vol. 22, No. 4, *Cinema During The WWI* (1 December 2010), pp. 479 – 487.

Reeves, Nicholas, „Cinema, Spectatorship and Propaganda: Battle of the Somme (1916) and its Contemporary Audience“, in *Historical Journal of Film, Radio and Television*, Vol. 17, No. 1, 1997, pp. 5 – 28.

„Official British Film Propaganda“, in *The WWI and Popular Cinema*, pp. 27 – 50.

„Through the Eye of the Camera: Contemporary Cinema Audiences and their Experience of War in the Film „Battle of the Somme“ in Hugh Cecil and Peter H. Liddle, eds., *Facing Armageddon: The WWI Experienced*, London: Leo Cooper, 1996, pp. 780 – 798.

Riccardo Mazzeo. *On Education: Conversations with Riccardo Mazzeo*. UK: Polity Press, Cambridge, 2012.

Robin, Regine. *Socialist Realism: An Impossible Aesthetics*. Stanford University Press, 1992.

Rother, Rainer, „Bei unseren Helden an der Somme“ (1917): the creation of a „social event“, in *Historical Journal of Film, Radio and Television*, Vol. 15, No. 4, 1995, pp. 525 – 542.

Rutherford, Anne, „Cinema and Embodied Affect“, *Senses of Cinema* (2002:21), http://www.sensesofcinema.com/contents/03/25/embodied_affect.html, accessed August 10, 2015.

Smithers, Roger, „A Wonderful Idea of the Fighting: The Question of Fakes in The Battle of the Somme“, in *Historical Journal of Film, Television and Radio*, Vol. 13, No. 2, 1993, pp. 149 – 168.

Stevenson, Michael, „Notes on Paul Virilio’s War and Cinema“ (March 10, 2008), <http://mastersofmedia.hum.uva.nl/2008/03/10/notes-on-paul-virilios-war-and-cinema/>, accessed June 30, 2015.

Stojanova, Christina, „Beyond Text and Image: Péter Forgács and his Wittgenstein Tractatus“, in *Wittgenstein at the Movies: Cinematic Investigations*, edited by C. Stojanova & Bela Sabadosz, Lexington Books, 2011.

Sorlin, Pierre, „The French newsreels of the WWI“, in *Historical Journal of Film, Radio and Television*, Vol. 24, No. 4, 2004, pp. 507 – 515.

Toeplitz, Jerzy, „The Cinema In Eastern and Central Europe Before the Guns of August“, in *Film and the WWI*, pp. 17 – 27.

Usai, Paolo Cherchi, „An Archival View“, in *Film and the WWI*, pp. 237 – 249.

Véray, Laurent, „1914–1918, the first media war of the twentieth century: The example of French newsreels“, in *Film History*, Vol. 22, No. 4, *Cinema During The WWI* (1 December 2010), pp. 408 – 425.

Virilio, Paul. *Speed and Politics: An Essay on Dromology*. Columbia University, 1986.

War and Cinema: The Logistics of Perception. London: Verso, 1989.

Филмография:

Bataille de la Somme, La. Director unknown (France: Pathé Frères in collaboration with Photographique et cinématographique de l'armée / Photographic and Cinematographic Section of the Army or Service)

Battle of the Somme. YouTube. Director unknown. Edited by G. Malins and Charles Urban (UK: British War Office Committee), 1916

Bei unseren Helden an der Somme / With Our Heroes at the Somme. YouTube. Director unknown (Germany: Bild und Film-Amt, or BUFA / Photograph and Film Bureau), 1917

Britain Prepared. Director unknown (UK: British War Office Committee), 1915

The Battle Cry for Peace. Dir. J. Stuart Blackton, Wilfrid North (USA: Vitagraph Company of America), 1915

The Little American. DVD. Dir. C. B. DeMille (Mary Pickford Company), 1917

Hearts of the World. YouTube. Dir. David W. Griffith (USA: D.W. Griffith Productions, Famous Players-Lasky Corporation, UK: British War Office Committee), 1918

The Heart of Humanity. DVD. Dir. A. Holubar (USA: Universal Pictures), 1919

The Kaiser: The Beast of Berlin. Dir. Rupert Julian (Universal Film Manufacturing Company), 1918

Metropolis. DVD. Dir. Fritz Lang, Script Thea von Harbou (Universum Film (UFA), 1927

All Quiet on the Western Front. DVD. Dir. L. Milestone (USA: Universal Pictures), 1930

L'Assassinat du Duc de Guise / The Assassination of the Duke de Guise. Dir. André Calmettes, Charles Le Bargy (France: Pathé Frères as Film d'Art), 1908

La Grande illusion / The Grand Illusion. DVD. Dir. J. Renoir (France: Réalisation d'art cinématographique, RAC), 1937

Blind Husbands. DVD. Dir. Eric Von Stroheim (Universal Film Manufacturing Company), 1919

The Devil's Passkey. Dir. Von Stroheim (Universal Film Manufacturing Company), 1920

Foolish Wives. DVD. Dir. Von Stroheim (Universal Film Manufacturing Company), 1922

Man With a Movie Camera. DVD. Dir. Dziga Vertov (USSR, Moscow: Goskino-VUFKU), 1926

The Big Parade. DVD. Dir. King Vidor (Metro-Goldwyn-Mayer), 1925

The Prussian Cur. Dir. Raoul Walsh (Fox Film Corporation), 1918

Wings. DVD. Dir. William Wellman (USA: Paramount Famous Lasky Corporation), 1927





ТОНИСЛАВ ХРИСТОВ: НА РЪБА НА ДОКУМЕНТАЛНОТО И ИГРАЛНОТО КИНО

ГЕРГАНА ДОНЧЕВА

Тонислав Христов е сред емблематичните имена в съвременната българска документалистика. Неговата филмография към този момент включва разнообразни по своята тематика произведения като: „Семейно щастие“ (2009), „Правилата на ергенския живот“ (2011), „Храна за душата“ (2013), „Любов и инженерство“ (2014), „Мечта по Запада“ (2015), „Пощальонът“ (2016), „Тайният живот на Вера“ (2019), „Последният гларус“ (2023). Носител е на голямата награда „Златен ритон“ през 2017 г. за творбата си „Пощальонът“. През 2023 г. режисьорът направи своя дебют в игралното кино с пълнометражния филм „Добрият шофьор“ и на фестивала на българското игрално кино „Златна роза“ му бе присъдена наградата за дебют.

Нека да започнем този разговор с един по-общ въпрос: как Ви се струва българското кино днес — по-разнообразно, по-адекватно ли е спрямо действителността у нас и това, което се случва в света днес?

Интересен въпрос. Има много български филми, които в последните години успяха да съберат не само зрители в кината, но и да станат видими на фестивални форуми. За нас като режисьори е много важно да имаме световна премиера на голям фестивал. В последните десет години сме свидетели на доста такива успехи, самият факт, че си селектиран от „А“ фестивал, вече е успех. Българското кино е разнообразно, което е хубаво. Все още преобладават драмите, но това не е характерно само за България, а и за Европа, драмите са много повече в сравнение с комедиите, да не говорим за стойностните комедии. Немалко филми на български режисьори, които очаквам с интерес, предстои да излязат през следващата година. Нашето документално кино, за съжаление, на международно ниво изглежда слабо. Истината е, че самото финансиране не е добре обезпечено и ако искаш да направиш стойностен филм, българското финансиране не е достатъчно, необходимо е да се търсят партньори и копродуценти от чужбина, но не са много колегите, които правят това. Международните форуми се отвориха към Азия, Америка и Африка и да пробиеш на такива форуми, говоря за финансиране, става все по-трудно. Наскоро четох статия за фестивала в Амстердам, че само 2% или 3% от селектираните филми са от Източна Европа, което е доста тъжно. По отношение на документалното кино сме много назад, но вероятно зависи в сравнение с кого. В сравнение със скандинавските филми сме изостанали, но спрямо Източна Европа стоим добре.

Село Голям Дервент и Финландия като че ли са устойчиви топоси и метафори в творчеството на Тонислав Христов. Може ли да се каже, че Вашите отделни филми са елементи от един своеобразен пъзел, тъй като конкретни герои и мотиви „прескачат“ от един филм в друг?

Когато започнах да снимам „Пощальонът“, нямаш представа, че ще снимам още два филма в Голям Дервент, които оформиха своеобразна трилогия (два документални и един игрален). Получи се една малка вселена с всички взаимоотношения вътре в нея. Героите се преплитат във филмите. На мен ми харесваше това влизане и излизане на героите, например Слава

Дойчева участва и в „Тайният живот на Вера“, и в „Добрият шофьор“. „Добрият шофьор“ е микс между изгрално и документално кино, разбира се, имахме сценарий, но ще забележите и много документални намеси, което беше важно за мен.

Отначало не съм търсил този ефект на преплитане, но постепенно започна да ми доставя удоволствие, а и онези зрители, които са гледали моите предишни филми, знаят много повече за различните герои.

Доброто познаване на скандинавската култура помогна ли Ви да да видите българското общество по един по-отстранен, неутрален и обективен начин?

Със сигурност съм повлиян от скандинавското кино, защото учих в Хелзинки, но когато разказвам история, правя филм, не преследвам определена стилистика или тип кино, а разказвам историята такава, каквато я виждам аз. Липсата на емпатия у българите ми правеше много силно впечатление, когато започнах да снимам „Пощальонът“.



Мислите ли, че българското общество днес е по-състрадателно към бежанците и емигрантите в сравнение с времето, когато заснехте „Пощалъонът“?

Не мисля, че е само към бежанците и емигрантите, по-скоро това е липса на емпатия към различния, което според мен е много тъжно. И въпреки че повече от десет години живея в България, не мога да разбера причината за тази омраза към различния, независимо дали е бежанец, емигрант, фен на „Левски“ или сексуално различен. Липсата на каквото и да било разбиране и емпатия към проблемите на различните хора ми правеше ужасно силно впечатление, когато се върнах в България и продължава да ми прави впечатление и днес. В нито един момент не съм се съгласил и не приемам, че това е нещо нормално.

Вие сте утвърден режисьор в документалното кино. Кога и защо решихте да се захванете с дебютния си пълнометражен игрален филм?

Всичките ми филми са на ръба на документалното и игралното кино и към това не съм се стремял нарочно, това е начинът, по който аз разказвам истории. Имаше една история, която се появи по време на снимките на „Пощалъонът“ — история за трафикант, но не можехме да я разкажем като документална и така започнахме да подготвяме сценарий за игрален филм. Не знаех доколко ще използвам хибридната форма, защото с актьори подходът е съвсем различен. Започнахме да подготвяме сценария и той постепенно придоби форма, включих и много лични истории, за мен беше важно да присъстват и България, и Финландия, така, както се случи и в моя първи документален филм — „Семейно щастие“, който разказва историята на моето семейство.

Специално искам да Ви поздравя за избора на актьорския състав. „Добрият шофьор“ беше ли замислен като проект, в който да бъде включен Малин Кръстев? Как се спряхте на него?

В самото начало няхах предвид Малин Кръстев. Не знаех дали ще използвам актьори и евентуално колко, но когато сценарият започна да придобива форма (създаден е съвместно с Константин Божанов и Каарле Ахо) и вече се оформи сериозен диалог, разбрах, че не може изпълнителите да са натурщици, а ще са необходими професионални актьори и започнах да се оглеждам и да мисля кой актьор ще ми хареса. Не помня как попаднах

на Малин, но много ме впечатли енергията около него. Стана ми ужасно интересен. Когато показах неговите снимки на финландските ми продуценти, те споделиха, че не си представят така шофьора, но когато заснех една сцена с него, те се съгласиха и казаха, че нямат възражения по кастинга ми. И след това започнах да търся актьор за другия герой – неговия най-добър приятел. Бях гледал много неща с Герасим Георгиев – Геро, който ми допадна в сериозни филми, макар че той няма много драматични роли, гледах го в „Уроци по немски“, където участва в роля, която страшно ми хареса.

Срещяхме се много пъти с Малин, имах му доверие, направи ми впечатление колко е дълбок във визията си към героя, към разказа. През цялото време си говорихме какъв е героят, какво му се случва, хареса ми, че той и в личния си живот по някакъв начин се доближава до героя Иван от филма. Това също ми допадна, защото в отделни моменти имаше импровизации и излизахме извън рамките на сценария и Малин беше наясно, че ще направя това. Според мен тези сцени са от най-силните. Например, епизода, в който със Слава Дойчева си говорят за ролята на бащата, за сина – това бяха разговори, които проведохме предварително с него и аз знаех, че Малин ще е съгласен да говори за тези неща – беше част от цялостната концепция на филма и той практически покриваше абсолютно всички аспекти, които бяха важни за мен, търсейки актьор за ролята на главния герой.



В едно интервю наричате „Добрият шофьор“ „постемигрантски филм“^[1], но разгледан в контекста на най-новите български заглавия, той се вписва в тенденцията да разказва „неуспешни истории“ за българи, емигрирали навън. Защо Иван не успява да се интегрира в чужбина?

Да, той е неуспял. 90-те години, когато съм израснал, бяха години, в които всички ние вярвахме, че животът на Запад е много по-добър, след това се случи онази емигрантска вълна за търсене на по-доброто бъдеще и аз, както и съпругата ми, живяхме навън и имахме успешно развитие, но в някакъв момент започнаха да ни липсват определени неща. А за да израснеш като човек, трябва да намериш път обратно, да разбереш кой си, откъде идваш, какво е важно в живота ти. Това е следващото ниво: да научиш повече за себе си, но понякога много хора остават навън, независимо дали са успели или не, просто, за да не разочароват близките си у дома, да не създадат имидж на неуспели българи и затова не се прибират. Когато заминахме, си представяхме едно, а накрая се оказа съвсем друго. Аз лично имах доста добър живот във Финландия, но в един момент се нуждаех от нещо различно – да знам нещо повече за себе си, за работата си, за семейството си.

Иван не успява като баща и като съпруг, за него тези социални роли са останали на втори план. Първо е искал да докаже, че може да се грижи за семейството си и понеже не успява, той бяга от отговорност. Това е едно много балканско, източноевропейско разбиране, че мъжът трябва да се грижи за семейството, а всъщност в нормалния западен свят е напълно нормално жената да е по-силната, да се грижи за семейството, но е важно мъжът да е там и да бъде добър баща и съпруг. Иван осъзнава тази идея накрая и тогава си мисли, че ако се върне с една торба с пари, ще оправя всичко, но в днешния свят в много случаи парите не оправят нищо. Това да сме добри хора, бащи и съпрузи, е далеч по-важно.

Емигрантският мотив обаче е и начин да покажете какво се случва в отдалечените краища на страната – процесът на феодализация в малките населени места и зависимостта на хората там. Трудно ли Ви беше да убедите местните хора да споделят своите преживявания и да ги пресъздадат във филма?

В България не е трудно да се убедят хората да споделят своите преживявания и да са част от една история. Това е много дълъг процес. В документалното кино ставаш много близък с тези хора и независимо дали снимаш или не снимаш, ти трябва да си в контакт с тях, което означава, че от 2013 г. с много хора от селото съм в близък контакт, пътувам, виждам се с тях. За съжаление, напоследък по лоши поводи: преди няколко месеца почина моят приятел Иван от „Пощалъонът“ и ходих на погребението му. Тези хора стават част от твоето семейство и това е разликата между игралното и документалното кино: ти приемаш тези хора в живота си и същевременно ставаш част от техния, това е едно неписано правило да останете свързани, хората започват да ти имат доверие, да са себе си пред камерата, дали сте си взаимно обещание да сте близки и понякога с годините, когато се натрупа голямо количество документални филми, това започва да тежи, защото през цялото време някой някъде, който е бил пред камерата ти и е бил себе си, вярвал ти е, в този миг има нужда от теб и ти си длъжен да откликнеш. Представете си го като чанта, която се пълни все повече и повече с обещания, които трябва да спазваш. В този смисъл е по-лесно да се снима игрално кино, защото цялата енергия е вложена в един период от време и след това, щом филмът е готов, този период от живота ти приключва, а при документалистите не е така, вероятно по тази причина е трудно да си тръгнат от конкретно място, защото вече живееш на това място, непрекъснато излизат все нови и нови истории, които ти се иска да разкажеш. Предполагам, че миналото лято постави точка на филмите ми, свързани с Голям Дервент. Самото село е почти изчезнало и сега и Иван като си замина, някак си това беше последната връзка за мен с това място, тази страница от живота ми е затворена.



Героите от „Последният гларус“ и „Добрият шофьор“ си приличат донякъде: горчив опит за живот зад граница, провален брак с чужденка (украинка/финландка), пораснал, отчужден син и усещане за тъжна житейска перспектива.

Това е, което ме вълнува като мъж на тази възраст. Сблъсквал съм се с някои от проблемите, с които героите ми се сблъскват, това са теми, които ме вълнуват и които искам да разкажа. Когато започвам да снимам филм, особено документален, не знам в каква посока ще поеме филмът. Започвам с усещането за човека, за отминали проблеми, до които и аз съм се докосвал, темите ми стават важни, затова и си приличат филмите, а смешното е, че и тримата герои носят името Иван („Пощальонът“, „Последният гларус“, „Добрият шофьор“).

Като сравнявате българската и скандинавските традиции в киното, намирате ли някакви пресечни точки или са твърде различни?

Поставяме скандинавското кино под общ знаменател, но то е много различно. Например финландското и шведското кино са много различни от датското, датското в сравнение с шведското е много по-различно, сериалите от авторското кино. Ако говорим за артхаус, най-доброто тази година е филмът на Аки Каурисмаки. По друг начин се движат

историите в скандинавското кино. Може би в моите документални филми има пресечни точки със скандинавското документално кино. И вероятно „Тайният живот на Вера“ е такъв пример, сниман е изцяло във Финландия и се доближава повече до скандинавското кино като монтаж (по-дълги сцени, по-забавен ритъм), драматургията е построена по по-различен начин и всичко се движи по един тънък лег. Като структура и драматургия „Тайният живот на Вера“ се доближава до скандинавското документално кино. В българското кино не мога да се сетя за филм, който да ми стои „скандинавски“, може би „Безбог“ на Ралица Петрова, който е мрачен, донякъде се вписва в това определение.

Ако се върна към Вашия първи въпрос, има много различни филми, което е хубаво, и независимо, че всичките са драми, те са много различни в подхода си, в начина на представяне на проблемите, в актьорската игра. Например в „Диада“, „Уроците на Блага“ и „Добрият шофьор“ – режисурата е много различна и независимо, че са три драми и че се занимават с проблемите на днешното време, те са изключително различни филми. И това е хубаво, защото ние се нуждаем от разнообразие, но това е свързано с авторството. Всеки от моите колеги прави своето си кино и затова резултатите са добри, а филмите са различни. Много е важно на утвърдените автори да им се дава пространство, за да се развиват, защото истината е, че в киното, без значение колко велик сюжет имаш, трябва да се правят филми, за да ставаш все по-добър. За себе си мога да кажа, че аз съм щастлив като режисьор, че имам подкрепата на Финландия, за да правя филмите, които искам и да работя в киноиндустрията.

Леко съм разочарован, че част от колегите не търсят партньори и копродуценти, вярно е, че на европейско равнище става все по-сложно, но независимо колко е локален един български филм като история, той може да бъде разказан така, че всеки да се види в тази история. „Пощальонът“, „Последният гларус“, „Тайният живот на Вера“ са относително местни истории, но разказани по по-отворен начин, за да предизвикват интерес у зрителите, независимо къде живеят. Много ми се иска и в документалното кино, в игралното в известна степен вече сме го постигнали, да не сме концентрирани върху локална история, която ще разкажем по свръхлокален начин, така че да няма шанс никъде да бъде

гледана, а да разказваме с мисълта, че разказваме човешки истории и колкото и да е малка като единица една конкретна история, тя може да въздейства на много голям брой хора.



Проблемът с документалното кино е, че трудно се разпространява. Достъпът до документални филми е предизвикателство дори и за киноведите, които имат възможност да се запознаят с най-новите заглавия предимно на фестивали, а какво остава за обикновените зрители, които никога не са гледали даже и най-нашумелите и наградвани документални филми.

Българската национална телевизия тази година не финансира документални филми и това е абсолютно показателно, че на национално ниво нямаме интерес към документалното кино. Но през последните години се появи онлайн платформи като Neterra, където могат да се гледат филми и има много фестивали. Почти всяка втора седмица в София се провеждат фестивали, включващи и документално кино. Така че в сравнение с преди десет години, ситуацията, свързана с документалните филми, е много по-благоприятна.

Всъщност новите технологии демократизираха в голяма степен достъпа до филми не само игрални, но и до документални. Въпросът е, че зрителите, които ще потърсят в Neterra Ваш филм, или на друг автор документалист, ще са хора, които вече са култивирали интерес към документалното кино.

Дори да имате подкрепа от страна на държавата, е много трудно да накарате българина да влезе в кинозалата, за да гледа документален филм, което се надявам през годините да се промени, но не виждам как точно ще се случи при положение, че липсва национална политика от страна на БНТ. Например във Финландия във вторник и четвъртък вечер, в най-гледаното време по телевизията от 20:00 ч., се излъчваха документални филми, независимо дали са финландски, скандинавски, европейски или американски. Интересът се възпитава и хората започнаха да гледат документални филми, дори и по HBO и Нетфликс зрителите вече имат възможност да гледат документални сериали като тези за Бекъм или за Роби Уилямс. Все пак и това е нещо.

Бележка под линия:

^[1] Виж: Тонислав Христов с дебютен игрален филм, 27 октомври 2023 г., БНР, <https://bnr.bg/sofia/post/101897857/tonislav-hristov-s-debuten-igralen-film>.





ФИЛИЗИ 33: НАМЕРИЛИ СМЕ НИША, В КОЯТО СМЕ НУЖНИ

ДИМИТЪР САРДЖЕВ

Лица Боева и Ицко Финци се срещнаха през 2004 г. Поводът беше дипломната работа на Лица „Боси“. Ицко трябваше да играе вълшебник, който пада от небето в село, където всички ходят боси. Почти двайсет години по-късно Ицко продължава да играе ролята на вълшебник, но не само във филмите, а и в живота на Лица.

Двамата ни въвеждат в творчеството на Брьогел, Бош и Кафка. Това рого три филма, за които разказват.

15.09

Митът за Горгона Медуза ни разказва, че всеки, който погледне Горгона Медуза, ще се превърне в камък. Този мит ни предупреждава: не е възможно безнаказано да се възлеждаме в безобразното. От това възлеждане с нашата личност могат да се случат необратими изменения. Не е възможно безнаказано за себе си да гледаме сцени на насилие, жестокост, пошлост, да гледаме посредствено кино, да четем бозава литература, да слушаме примитивна музика...

И нататък — все размисли относно първия учебен ден, програмата на МОН, матурите, любимците на учителите, повишаването на тон в класните стаи, частните уроци, „елитните“ гимназии, отговора на литературен въпрос... мухлясалата образователна училищна система — с женско лице и змии вместо коси.

Лиза Боева: Тези документални филми-лекции не са правени за голям екран. Като започна пандемията, виждаш колко нелепо стои да гледаш на компютъра си филми, правени за голям екран. Този курс не е мислен за голям екран. Документалните филми-лекции и за Бош, и за Брьогел са изградени просто, без финтифлюшки. Всичко, което може да тръгне към някаква естетизация, съм го махнала. И не съм използвала почти никакви ефекти — може би само преливки или пък в картините с масовки — най-много да използвам винетка, за да осветля обекта на внимание.

И при звука подходът е подобен. Тръгнах от Брьогел — при него мисълта е сложна, но изказът — прост. Затова и си мислех, че монтажът трябва да е прост, да прилича на начина на работа на Брьогел.

Маниерът му?

Л.Б.: Ами не точно. Курсовете не вървят хронологично по теми — да речем, фламандски пословици и разглеждаме тази тема, не. Искаше ни се към всяка тема да има ключ. Да кажем, Бош — „Седемте смъртни греха и четирите допълнителни неща“. Това не е изобщо картина, това е предмет. Много странен предмет. Започваме от него и ако разберем как да го гледаме, за какво служи изобщо... той не виси на стената. Това е един плот за маса, той се слага по особен начин, върти се по особен начин. Тръгваме от предмета и оттам започваме да разбригаеме значенията.



**СЕДЕМТЕ СМЪРТНИ ГРЯХА И ЧЕТИРИТЕ ДОПЪЛНИТЕЛНИ НЕЩА, 1481 г.,
140/120 см, ЙЕРОНИМУС БОШ**

Или пък в „Смъртта и умирация“ — там тръгваме от един въпрос: защо креватът на умирация е в църковна ниша? Странно какво прави креватът на умирация в капела?! Дори да е символично поставен там! На какво е символ това разположение!? Поставяме този въпрос и се опитваме после цялата картина да я...

Да я прочетете?



СМЪРТТА И УМИРАЩИЯ ЙЕРОНИМУС БОШ МЕЖДУ 1491 Г. И 1516 Г., 93/31 см

Л.Б.: Да я свържа с този въпрос. Тоест ако аз разбера отговора на този въпрос, започвам през него да търся отговора на други въпроси, които се появяват. Да кажем, защо Смъртта идва при умиращия предрешена като невеста? Защо е така радостно усмихната? И други... Тоест всеки един въпрос да може да бъде свързан с отговора на генералния въпрос. А в тази творба той е: Защо креватът на умиращия е поставен в църковна ниша? Ицко чете илюстриращи текстове – понякога художествена литература, понякога философски текстове като Хьойзинха, Фуко...

Асоциативно свързани?

Л.Б.: Не, не са асоциативно свързани. Различно е за всяка творба. Да кажем, „Падането на Икар“ на Брьогел, аз го разглеждам през поезия. В тази творба художникът интерпретира два мита, разказани от Овидий. Единият е популярният за падането на Икар. Освен него, има и един друг, който остава в сянка. В картината има една яребица. Преди да се стигне до политане на Икар към слънцето, при Дедал идва едно момче да се учи на занаят. Дедал като го видял, че то е толкова способно, завидял му и го завел на една скала и го бутнал от скалата, да умре! Богиня Атина в последния момент го спасила – подхванала го, то не умряло, но се превърнало в яребица. Яребицата лети ниско, защото се бои от високото. И тази яребица седи там на един клон.

Да напомня.

Л.Б.: За да указва, че това, което се случва с Икар, не е просто митът, който ние знаем, орязан (така, както фрагментарно разказва в популярната си книга Кун), а е част от цяла история – история за златната среда, история за възмездие. Тоест Брьогел рисува една много голяма история.



ПИТЪР БРЪОГЕЛ СТАРИ, „ПАДАНЕТО НА ИКАР“, 1560 г., 73,5/112 см

Това е голяма история, с много части, които са свързани. И когато я орежем, както ние я знаем (митът за Дедал и Икар), ние губим остатъка,

не разбираме защо Икар е наказан. Това, което знаем е, че той е наказан, заради прекалено големия му стремеж към слънцето, заради големия му стремеж да полети. Тази интерпретация е наложена от романтиците. Ние, от Романтизма насам, нямаме понятие за по-големия смисъл. Всичко е много орязано, фрагментарно. А Брьогел рисува мироздание, по-голяма история.

По картината на Брьогел Уинстън Хю Огън има стихотворение. Ицко чете това стихотворение, следва стих от Е. Е. Къмингс. И така: Брьогел прави интерпретация на мита, разказан от Овидий, но не праволинейна интерпретация, а такава, която спори с класика. Спорът между Брьогел и Овидий е продължен в поезията на великите поети – Огън и Къмингс.

По сходен начин: Мантеня има един цикъл от огромни пана – нарича се „Триумфът на Цезар“. Тази творба не му е поръчана от никой. Днес се намира в Англия. Огромни пана – цял коридор, метри наред огромни творби. Тук Мантеня влиза в сложен диалог с Платон и мита за Пещерата. Той посвещава двадесет години от живота си на тази творба – двадесет години, преминали в спор с Платон...



МАНТЕНЯ „ТРИУМФЪТ НА ЦЕЗАР“

А Брьогел спори с Овидий, сетне с Брьогел (все по историята на Дедал и Икар) влизат в спор Огън и Къмингс... Това е философски спор, представен

художествено — чрез картина (при Брьогел), чрез стихове (при поетите)... На мен ми е интересна динамиката на разказа и как после тя е продължена. Затова Ицко чете откъси от Овидий, целите стихотворения на Огън и Къмингс. Не исках учебнически да разглеждаме картината детайл по детайл. Това може и в Уикипедия да се види.

Исках да се види другия разказ, през вековете и тук ролята на Ицко е много важна. Важна, за да не се превърне разказът в теза.

Значи, това е нещо като реконструиране на разговора по тази голяма тема, като на масата се слагат всички гласове — Огън, Овидий. Те проговарят през устата на Ицко и ние не просто научаваме някаква информация, а сетивно влизаме в нея?

Л.Б.: Или пък в картината „Детски игри“ на Брьогел. В нея виждаме много деца, които играят най-различни игри — прескачат се, бягат, щипят се. Обикновено, когато се анализира картината, се описва детайл по детайл, на какво играят децата. Но откъде идва това?!



БРЪОГЕЛ „ДЕТСКИ ИГРИ“ 1560 г., 118/161 см

Брьогел работи дълго време при Кок, Йеронимус Кок, в неговото ателие. „На четирите вятъра“. Този Йеронимус Кок е бил близък с един печатар, който е носил от Франция книги, включително книгите на Рабле и по-

специално „Гаргантюа и Пантагрюел“. Кок заедно с Абрахам Ортелиус и други са били приятелски кръг и тези книги са циркулирали в този кръг. Тук не става дума за много книги, може би 14 – 15 книги. Нямаме преки доказателства, че Брьогел е чел за изрите на Гаргантюа. Но и при Брьогел, и при Рабле патосът на каталогизиране, на изброяване е много сходен. Има и друго: в онези години много популярен (из целия континент) е един труд по педагогика – имаме доказателства, че и Рабле, и Брьогел са познавали добре този труд. Там е предложен метод за обучение на деца – чрез игра. Този метод е представен в текста на Рабле – подробното описание на обучението на Гаргантюа. Ако познаваме предложения метод в труда по педагогика, ако прочетем романа на Рабле, ще видим, че същата педагогическа система е развита (с други художествени средства, ясно) в картината на Брьогел. И оттук – ако познаваме този педагогически метод, можем да разберем много детайли от творбата на художника.

То е като онези картинки, които спрямо пречупването на светлината, проявяват или скриват образа. Като си го видял веднъж, ти вече го търсиш. Подобен е и нашият принцип на работа. Като я видиш веднъж тази методология в картината, започваш да виждаш не множество хаотично разпръснати деца, а система, цялостна философска система.

И ето тук е нужно да чуем текста на Рабле; появява се нужда да чуем и Хьойзинха, който цитира този учен-педагог на няколко пъти. Тези текстове прочита Ицко.

Те пак са някакъв вид разговор, да кажем на Брьогел с Рабле.

Л.Б.: Не, би било спекулация да твърдим, че Брьогел е познавал творчеството на Рабле или че Рабле е чувал за Брьогел – нямаме преки доказателства за това, но имаме доказателства, че са познавали педагогическата система, за която споменах...

Или пък да вземем „Фламандски пословици“. Там се изброяват пословици и тази базова информация при нас също я има. Въпросът е какво правим с тази информация?! Ние нищо не знаем за Брьогел Стари, нито къде е роден, нито кои са родителите му. Наричат го „селски“ защото рисува такава тематика, но дали е роден на село, това не знаем. Горе долу се знае годината на неговото раждане и можем да кажем, че той е приблизително

на една възраст с Тил Уленшпигел (Шарл де Костер посочва конкретна рождена дата на своя герой). И Ицко чете фрагменти от романа, свързани с детството на Тил — така илюстрираме частично главата от курса, посветена на биографията на Брьогел Стари. Това е времето, когато Нидерландия е под ботуша на испанците. Ти от каквото и съсловие да си, виждаш — бесилки, трупове, инквизиция. Т.е. детството на Тил и детството на неговият връстник Брьогел се разгръща в един и същи исторически контекст. Ето защо се обръщаме към романа на де Костер, щом заговорим за ранните години на художника (Ицко прочита фрагменти от „Тил Уленшпигел“).

Как стигнахте до тези неща? Вие можехте спокойно да подготвяте филм, в който Ицко играе главната роля.

Ицко Финци: Пандемията промени много. Оказа се, че нашите документални филми-лекции са скъпоценно нещо за хора, които са се затворили по домовете си. Не художествени измислици, а подобни документални филми-лекции за велики личности, за велики умове, за велики творби се оказаха нужни.

Изкуствоведът Атанас Натеv казва, че човек до такава степен е зает от техническия прогрес, че е забравил за своето духовно израстване, то е драстично изостанало спрямо техническото. Как гледате на това?

И.Ф.: А сега с изкуствения интелект...

Имам приятели художници, които се насочиха в тази посока. Казват, че им спестява време. Дали е добър този кратък път?

И.Ф.: В театъра тези лутания по време на репетиции са много хубави. Ще направиш нещо, ще се заплетеш, ще се забъркаш, но след това цялата тази каша ще те изведе на друг път. Ще знаеш вече какво не е!

Л.Б.: Не мисля, че се случва нещо кой знае какво ново с този технически прогрес. Сектата, към която принадлежи Йеронимус Бош твърди, че началото на Апокалипсиса — това е годината, в която Гутенберг създава печатната машина. Защото книгата вече не е Една, защото книгата вече не е свещена — всеки можа да пише, всеки може да издава... В десния панел на триптиха „Градина на земните удоволствия“ Бош изобразява книга на главата на един див звяр, в друга творба — на главата на една монахиня.

Това означава: човекът не поглъща книгата, тя не се разтваря в него – така, както Йоан поглъща Книгата, донесена му от ангела (както Дюрер например изобразява това в своя гравюра). Та – отношението към техническия прогрес винаги е било и винаги ще бъде сложно, нееднозначно.



АЛБРЕХТ ДЮРЕР „СВ. ЙОАН ПОГЛЪЩА КНИГАТА“, ОКОЛО 1485 – 1528 г., 44,1/30,6 см

В едно интервю казваш, че е важно да занимаваме децата с високо изкуство. И то не защото то ще им донесе видима полза. Защо?

Л.Б.: Това се засили след смъртта на майка ми. Беше започнало и по-рано, може би преди да се роди Матилда. Започнах да усещам, че времето изтича по-бързо и имах почти физическо усещане, че нямам време. Ясно е,

че докато си дете, много възможности стоят пред теб: да станеш балерина, да научиш китайски, да идеш в Лапландия... и изведнъж разбираш, че тези неща няма да се случат. Усещаш, че нямаш време, а не си свършил много неща. Не бях чела целия Шекспир например, и ред други неща, които сякаш си оставил за по-нататък. И изведнъж разбираш, че това „по-нататък“ може и да го няма. То дойде от физическото усещане, че времето ми изтича. От усещането за регрес, за загуба на бърза мисъл, на свежест. И така започнахме. Без да имаме претенция, че сме последна инстанция или нещо такова, а просто, защото искахме да разберем защо този е гений, защо това е велико изкуство... Това не е никак лесно. На мен например, ми отне десетилетия да възпитам в себе си вкус към Шекспир. Същото е и с класическата музика. Аз за разлика от Ицко нямам афинитет към нея. Той я преживява, роден е с тази гарба.

И.Ф.: То е заради това, че съм учил по класически начин цигулка.

Л.Б.: Сигурно е така, но аз трябваше да възпитавам това усещане в себе си. Това е работа. Затова и започна обръщането към тези автори – към най-великите.

Да се възгледаш в голямото. Казваш, че не може безнаказано да се възглеждаме в пошлото под формата на лоши филми, лоши сериали, лоша литература. То попива в теб и работи.

Л.Б.: Да, и друго нещо. На мен не ми трябва да преповторя нечий чужди мисли, да претопля нечий чужд обяд. Понякога стигаме дотам, че готвим някой курс в продължение на месеци и после се отказваме от него, защото разбираме, че е вторичен и скучен... че няма стойност. Мислила съм си, че е плътен, изживявали сме го. Ицко е записал текстовете, всичко е подготвено, но няма стойност и се отказваме, не тръгва. Това е жива материя.

Всичко това ми напомня театъра. Като учехме, Иван Добчев все казваше, трябва да има „ключ“ за пиесата. Не просто да я илюстрираш, аранжираш, а да влезеш вътре, да я обърнеш с хастара. На Ицко сигурно му е интересен този подход. Той така е работил и с Леон Даниел, и с Еди Захариев.

И.Ф.: Да. Аз съм расъл с баща, който все ми даваше личности за пример. Помня думите му „Слушай, слушай това е Бетховен, или пък слушай, това е Лист, „Унгарска рапсодия“. Или пък, чуи този цигулар Хуберман как свири“. Или пък, водеше ни на театър със сестра ми — Кнут Хамсун — „гледай, това е Сарафов, велик актьор“. Той ме обръщаше към тези личности като към гениални работи. Той ми внуши респект към понятието „гений“, към великите личности. Аз пък с времето имах любопитство, как, защо е гений? Как се е стигнало до това, кое е съдържанието на това понятие? Какъв е човекът, кое е гениалното в едно произведение? И сякаш възможността да се доближа до решаването на тези въпроси, до намирането на отговора, ме кара да се запалвам от идеите на Лиза да правим такива курсове. Освен това, като прочетох книгата на Гилилов „Тайната на великия Феникс“, това ме беше обсебило. Като разбрах, че и Лиза знае тази книга, направо възкликнах — „Хайде да се занимаваме с това!“. Защото и на мен като актьор — изграл съм Шекспир, тази негова биография не ми вдъхваше доверие. И така решихме да направим филма „Уилям Шекспир — най-известният човек, който никога не е съществувал“. И оттам продължихме и с други велики личности. Сега живописци.

Тоест вие съживявате един свят?

Л.Б.: Не точно. Ето тези тримата — Брьогел, Бош и Кафка. Те се занимават с мрака на човешкия ум. Това, което на мен ми харесва е, че те се занимават с мирозданието, с устройството на света, а на пръв поглед някаква проста битова история. Да кажем Грегор Замза се събудил — някакъв си търговски пътник...

Но като започнеш да четеш внимателно текста, да го четеш и да си представяш какво става с този герой... На вратата на Грегор рано сутринта се чука. Чука се от две страни. Има три ключа. Едната стена е към гостната, другата към стаята на сестра му и към третата стая към коридора. Значи стаята на Грегор — това е преходна стая. Той спи в преходна стая. Трите врати, оказва се, са заключени. Лягаш си вечерта да спиш и заключваш три врати в собствения си дом. Както Набоков казва за „Нос“ на Гогол, за да го разбереш, просто трябва да си го представиш как ходи. Как ходи по Невски проспект, как влиза в Казанския събор да се

моли... И тук е така: трябва да си представим всичко, всеки детайл от текста – какво е живот в преходна стая, какво е вечер, преди да заспиш, да завъртиш три ключалки, които да те отделят от семейството ти... Или друго: филмовите интерпретации на новелата представят превръщението на Грегор така: той чудовище – хлебарка, бръмбар, някаква гадина... Виждаме някаква пълзяща гадина с множество крачка. В текста обаче не е така. В началото Грегор е с големината на неголямо куче, на пудел, да речем (той се изправя на задните си крака, за да завърти с уста ключа в ключалката). После, когато майка му и сестра му изнасят мебелите от стаята, той се помещава в една рамка на стената (в рамката е поставена корица от списание – т.е. размерите на Грегор са намаляли значително), а накрая, когато го замита слугинята, той е с големината на обикновен бръмбар. Тоест метаморфозата не спира, тя продължава до края... Това можем да забележим само, ако четем, представяйки си. Внимателно, бавно.

И тук моята роля не е да обърна внимание на тези детайли. Да речем: знаем, че Грегор Замза ненавижда работата си, той с отвращение се занимава с онова, с което си изкарва хляба (а храни и цялото семейство). А какво обича? Обича да прави дървени рамки. Той се занимава с дърводелство, има инструменти. Колко интересно! От дърво прави не мебели, не скулптури, а не дърворезби... Той прави рамки. В една такава рамка (която е боядисал със златна боя) е поставил откъсната от списание корица...

Всичко това, за което говориш, е режисьорски подход.

Л.Б.: Избрах да уча при Георги Дюлгеров, не защото така се е случило, не защото така е съвпаднало. Когато завършвах училище, той беше взел вече предния клас на Мая, Надя, Венци, Вальо, Светла. Можех да кандидатствам при друг професор, но не исках. Особено харесвах три български филма – „Нашият Шошканини“ на Джеки Стоев, „Елегия“ на Едуард Захариев и „Авантаж“ на Дюлгеров. От режисьорите на филмите, които особено много обичах, единствено Дюлгеров преподава. И реших, че искам той да бъде мой учител. Не винаги разбирам защо разказва дадена история в даден филм – но винаги ме е увличало как разказва. А сетне, когато професорът ме прие в своя клас, обикнах освен неговото кино, и

самия него. Той гори в работата си – независимо с какво ще се захване. Виждам как и мен, и неговите студенти, и хората на снимачната площадка този пламък сгрява. Когато разказва история (дали устно, дали ще е под формата на сценарий, дали ще е вече готов игрален филм) той не просто подрежда сюжетните ходове: той те вкарва вътре, в този свят. Той се занимава винаги с времето – така, както работят големите майстори. Бош, Брьогел, Кафка – те също представят не локални сюжети, те разказват за мирозданието.

Ти като режисьор тръгваш към тези автори, но не правиш филми или театър, а правиш курсове с обучителна цел.

И.Ф.: Тя ме накара да преразкажа четири пиеси – „Хамлет“, „Макбет“, „Бурята“ и „Вишнева градина“ за деца – и аз го направих.

Това е много впечатляващо. Че не информацията за този автор е водещата, а неговият свят, опредметен, озвучен.

Л.Б.: Когато започваш да готвиш такъв курс, ти се потапяш в това. Реалният свят избледнява, очертанията му се размиват. И аз вярвам, че когато така постепенно, не дигактично ти увличаш човек, въвеждаш го в нов свят, той няма как да не влезне, да не заживее вътре.

И все пак защо го правите? Не можеше ли сега да имате два, три филма зад гърба си. Да са добре приети, да готвите следващ, да имате международни успехи?

Л.Б.: Не ме интересува процеса на създаване на игрално кино, на една и още една история. Около нас – море от истории, стават все повече, и повече... Това ще бъде още една разказана история. Не мога да посветя две години от живота си на това. Това не ме занимава. А тук, в моите курсове и лекции, не съм само аз с моето авторско его.

Мисля, че в момента има по-голяма нужда от лектори, отколкото от театрални или филмови режисьори. Не противопоставям едното на другото. Но ние сме в море от нови и нови произведения на изкуството. Има такава атака от култура от всички страни. Спомни си в нашето детство; родителите ни се редяха на опашка, за да си купят книга или да идат на кино, после това се обсъжда.

В Хасково книжарката беше една от най-популярните фигури в края на 80-те. Байзар се казваше.

Л.Б.: За едно произведение на изкуството се отделя време, разговори и т.н. В момента сме толкова преситени от възможности за култура, че е станало като някаква фабрика за чорапи. Да кажем, Криси и Пешо спечелиха Кристален глобус в Карлови Вари. Да ги видя някъде, да се говори за това някъде?

И.Ф.: Имаш предвид, че не ги ценят.

Л.Б.: Не, то няма значение. Направиха една изумителна трилогия, спечелиха Карлови Вари. Трябваше да ги посрещнат с цветя на летището, но не... И в този момент на мен ми се струва по-адекватно да бъда в позицията на човек, който може да посочи. Мисля, че сега фигурата на лектора е много нужна. Защото творецът може и да не бъде видян, защото няма кой да го посочи. В главата на хората е компот от култура, има нужда някой да отсее важното от баналното. Да ги спре и да им каже – виж, това е събитие. Ако щеш, без такава фигура, която да посочи, е невъзможен нов Ицко Финци, нов Иван Добчев. Някой трябва да обърне внимание към значимите фигури у нас, към значимите произведения. Фигурата на този някой е много нужна – инак печелят внимание кресливите, онези, които най-яростно умеят да се самоизтъкват...

Как се справяте с този прагматизъм на културата като продукт в днешно време?

Л.Б.: Ами ето така. Питаш ме защо не пишем сценарии, защо не снимаме? Ами защото тогава ще станем част от това. А сега не сме. Ицко го каза. Ние сме намерили ниша, в която сме нужни. Не се притеснявам, че короната на творец ще падне от великата ми глава. За мен са по-важни тези мостове, които правим. Има нужда от водач. Без водач Данте нямаше да може да мине през Ад-а.



08.10

С тежки мисли за войната и смислите. През Франц Кафка.

Можем да мислим Грегор Замза като праведник, христоподобна фигура (превръщането не случайно започва в Коледните дни, а той умира през пролетта, когато се празнува Великден). И смиреността на Грегор, и любовта му към паразитиращите близки – все препратки към Христос и неговата мъченическа смърт.

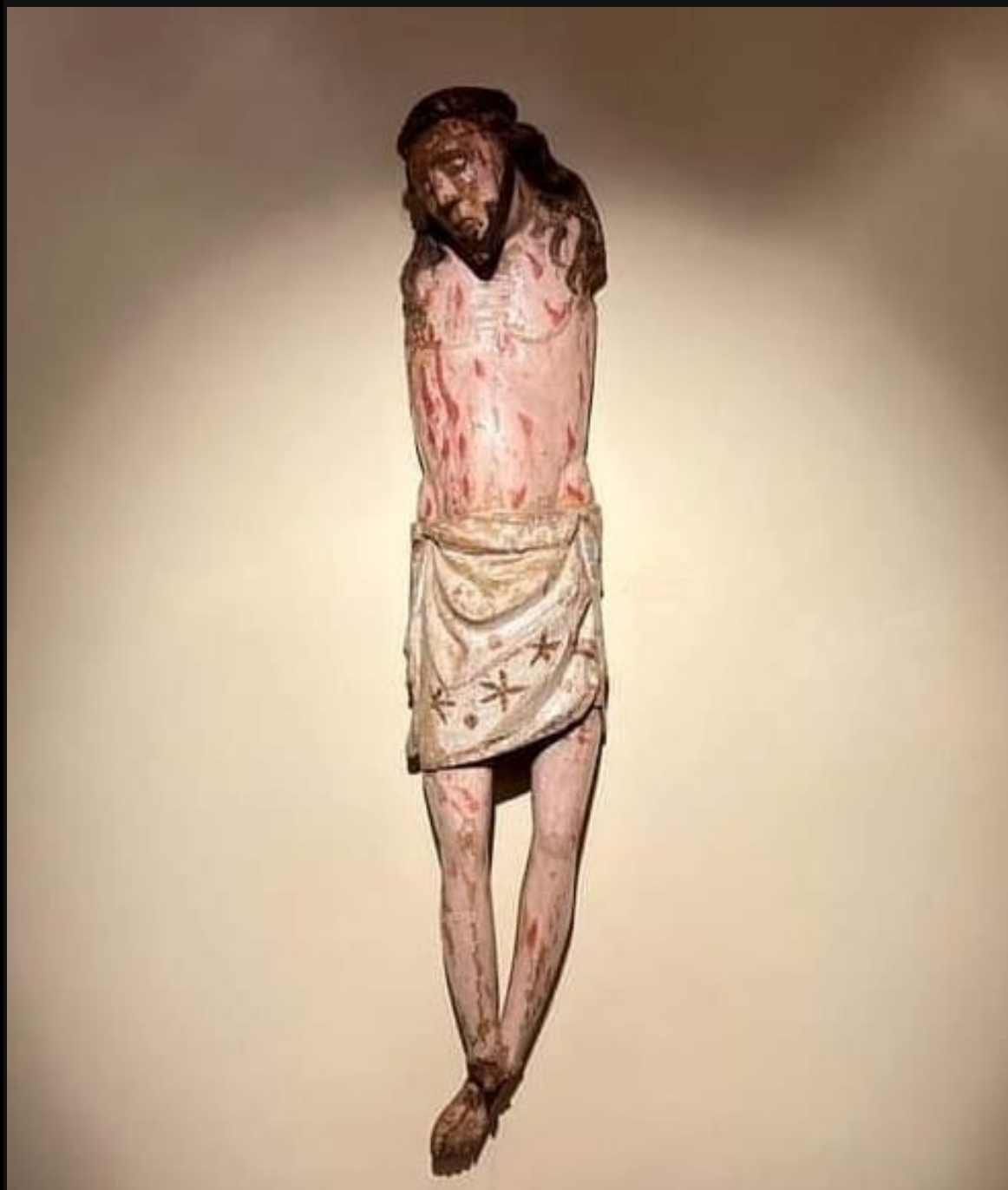
Христоподобният Грегор Замза умира, ала възкресение не следва: това е катастрофата, за която ни подготвя Кафка.

Християнството обявява светостта, благородството и милосърдието за най-нужните състояния на човека. И Христос, като носител на тези духовни смисли символически умира в новелата на Кафка и не се възвръща.

Най-страшното в тази новела е не самото превръщане на човека в не-човек, не смъртта на героя, а това, че животът на биологично ниво ще продължи и ще продължава дори и след смъртта на Бога, дори и след загубата на всички смисли.

* * *

И отново: културата и изкуството никога, никого не са спасили. Ето изображение на Христос от XV век, разпнатият без разпятие Спасител...





КАТО ЕДНО ВРЕМЕ – ЗА УДИ АЛЪН И НОСТАЛГИЯТА

ЯНА СТЕФАНОВА

„Не искам да постигна безсмъртие чрез работата си. Искам да го постигна като не умра“ – споделя в характерния си стил Уди Алън, един от най-продуктивните и влиятелни режисьори в наши дни. Сам споделя, че не се интересува от реалността. Всичко, което притежава, е въображение. Думи, които перфектно резонират в творчеството му през годините.

В рамките на Киномания'23 зрителите имаха възможност да се насладят на най-новия филм на Уди Алън „Чист късмет“. Изцяло на френски език, който проследява семейна двойка, чийто живот неочаквано се преобръща след случайна среща. Човешките отношения, разгръщащи се на фона на великолепието на градовете, винаги са били част от филмите на режисьора и „Чист късмет“ не е изключение – за снимките Уди Алън се завръща в любимия Париж.

Продължаващата и до днес кариера на Уди Алън не започва със седмото изкуство, а с писане на забавни сценарии и скетове. Чак през 1965 г. пише сценарий за филм „Какво ново, котенце?“. Разочарован от крайния резултат, Алън решава, че ще режисира сам всеки филм, в който е замесен. Това негово решение е факт и до днес. Творчеството му е и олицетворение на твърдението, че артистите се вдъхновяват от тези

преди тях. Открито говори за възхищението си от някои представители на Френската нова вълна и на италианския неореализъм като Федерико Фелини, Жан-Люк Годар и Виторио Де Сика. Алън споделя, че красивата, но тъжна история за взаимоотношенията между баща и син в „Крадци на велосипеди“ (1948) на Виторио Де Сика е един от най-великите филми, правени някога. Режисьорът обожава и работата на Ингмар Бергман, най-вече „Персона“ (1966) — за Алън филмът е поезия на екран.

Любовта му към тази класика е видима и в начина на заснемане на персонажите във филмите му. В „Любов и смърт“ (1975) близък план на героинята на Даян Кийтън е идентичен с този на Биби Андершон в „Персона“. Вдъхновението му от други творци е видимо дори в диалога във филмите му. В „Любов и смърт“ се чувства влиянието на руската литература, а в почти всеки негов филм може да бъде забелязана и препратка към любимите му артисти.



През 1977 г. на екран се появява „Ани Хол“ — филм, емблематичен за кариерата на Уди Алън. Филм, който поставя стандартите на модерната романтична комедия. Всъщност, седемдесетте години на XX век се считат за периода, в който се раждат повечето основни теми в работата на Уди Алън. Самият той твърди, че е желал да прави по-реалистично, дълбоко кино. Според него „Ани Хол“ е пример за първата

стъпка в тази посока. След този филм Уди Алън ще бъде причислен към постмодерните режисьори.

Проследявайки взаимоотношенията на Алви (Уди Алън) и Ани (Даян Кийтън), още с първата сцена филмът чупи нормите на познатите романтични комедии. В първия кадър Алви се обръща директно към зрителите. Той разрушава четвъртата стена – похват, характерен за френската нова вълна, напомнящ, че се намираме пред екран и гледаме филм. А в него още в началото героят на Уди Алън споделя и вижданията си за любовта, живота и смъртта – екзистенциални теми, които вълнуват и творците от Френската нова вълна.

Друг необичаен похват в „Ани Хол“ е използването на субтитри. В сцената, в която Ани и Алви се наслаждават на питие на балкона, субтитрите на екрана показват какво персонажите наистина мислят. Макар самият Уди Алън да не коментира много работата си, именно този филм, станал класика от филмографията му, олицетворява постмодерния му подход, вдъхновен от Френската нова вълна – линейният разказ липсва, филмът е с отворен финал, а героите постоянно рефлектират върху преживяванията си. „Ани Хол“ поставя началото на ново течение в киното, на един по-изтънчен комедиен жанр, комбиниран с елементи на грама. Хуморът, съчетан с философия, се опитва да разреши не само ежедневните, но и по-големите, глобални проблеми и въпроси на битието.

Алън обследва уж неважни, но всъщност съществени елементи от съвременния живот и безпокойството, което те носят. Главните му герои, често изиграни от него самия, са недоволни и откъснати от битието, опитват се да намерят любов и смисъл. Пространството, което обитават, е част от самите тях и придобива собствен статут – градовете също са своеобразни основни персонажи във филмите му. В „Ани Хол“ и „Манхатън“ (1979) е родният му Ню Йорк. Визуалните елементи, като светлината и начина на кадрирането, успяват да вдъхнат живот на улиците. В „Манхатън“ широкият ъгъл на снимане, музиката и особено черно-белите кадри успяват да илюстрират носталгия към Ню Йорк.



Именно носталгията е една от основните теми в работата на Уди Алън и е видима още в първите му филми. Алън споделя, че стремежът му е да накара публиката да не обръща внимание на камерата, да забрави, че гледа филм. Така според него се изгражда много по-естествена история. А не е ли именно това причината да гледаме филми? Да избягаме от реалността и да се отдадем на усещането за свят, който може би никога не е съществувал? Уди Алън сам пише сценариите си, но същевременно вярва, че историята се създава в процеса на снимане, затова и насърчава актьорите да импровизират.

Връщайки се към другия основен герой в филмите на Уди Алън – градовете, откриваме присъствието им в разказа още в първите кадри. Първата сцена в „Манхатън“ са именно градски пейзажи, а глас за кадър разказва за любовта му към Ню Йорк. „На Рим с любов“ (2012) представя вечния град през погледа на контролър на трафика, който споделя: „градът – той е история“. Същевременно филмите му създават митологизиран образ на градовете. Границата между историята и мита е екзистенциална тема, която е била във фокуса на много философи. Ролан Барт твърди, че митът се основава на човешката история и така създаден, лесно може да бъде променен или унищожен. Освен това, митът зависи от контекста, в който съществува. А киното е креативен

продукт, създаващ контекст, който може да изгради или разруши създадения образ.

През 2011 г. Уди Алън създава „Полунощ в Париж“. Първите кадри отново ни пренасят в митологизиран свят – серия от сцени показват най-известните парижки забележителности в слънце и дъжд. Използваните цветове са топло-жълти с елементи на зелено. Зрителят се пренася в спокойна атмосфера, пропита с романтична носталгия. Алън не бяга от стереотипния образ на града. Напротив, приветства го, именно защото носталгичният копнеж по нереалното и миналото ще бъдат в центъра на сюжета. Това проличава още в следващата сцена, представяща два от основните персонажи – Гил (Оуен Уилсън) и Инес (Рейчъл Макадамс) – двойка с диаметрално противоположни характери. Гил е холивудски сценарист, който иска да даде шанс на „истинската литература“, а Инес е представена като олицетворение на материалистичните американци. Двамата са в градината на Клод Моне в Живерни – лека препратка към това, което ще се случи по-нататък във филма. Още в първия диалог помежду им е представена и друга основна част от разказа – пътуване във времето. Гил мечтае да се срещне с големите артисти на миналото, които го вдъхновяват – Ърнест Хемингуей, Ф. С. Фицджералд, Салвадор Дали, Луис Бунюел. А следващата реплика на Инес: *„Влюбен си във фантазия“*, целяща да върне героя на Оуен Уилсън обратно в реалността, по-скоро успява да издигне митологизирания образ на Париж още повече.

Според един от философите на постмодернизма, Жак Дерида, западното общество разчита на бинарни опозиции, за да разбере света, в който живее. Една от тях е противопоставянето между високата и масовата култура, което виждаме още в началото на „Полунощ в Париж“. Бляхът към изгубеното поколение и желанието на Гил да напише нещо стойностно е в противовес с Инес и семейството ѝ, олицетворяващи комерсиалната американска култура.



Друга основна опозиция е тази, върху която се гради сюжета – минало и настояще. През целия филм разликата между двете епохи е видима – топлите кадри от 20-те години контрастират с хладните от настоящето. В сюжета се включва и героят на Майкъл Шийн, Пол – псевдо-интелектуалец, чийто персонаж е отрицание на носталгията, в която Гил е потънал: *„Носталгията е отрицание, отрицание на болезненото настояще“*. Пол напомня и за не дотам романтичните аспекти от 20-те години и така за зрителя се изгражда противопоставяне между прагматика и романтика. На екрана публиката вижда „безкрайният празник“ в града или по думите на Хемингвей: *„Париж никога няма край и споменът на всеки човек, който е живял в него, се различава от този на всеки друг“*. Според една от основните личности на изгубеното поколение всеки е свободен да изгради собствен образ на града, който завинаги ще остане в него. А киното, литературата или което и да било изкуство могат да пресъздадат усещането за отминал период, а може би време за време, което никога не е било. В това се крие красотата им.

Същинският разказ се разгръща благодарение на похват, познат ни от приказките – героят на Оуен Уилсън се разхожда из Париж, спира до църквата Св. Етиен дю Мон и часовникът удря полунощ. Часовникът ще се окаже границата между настоящето и миналото. В кадър се появява кола,

сякаш излязла от страниците на „Великият Гетсби“ и Гил попада в епицентъра на вселена, която е олицетворение на всичките му копнежи. Историята е разказана през неговата гледна точка и публиката проследява изумлението му от заобикалящата го среда. В стая стил арт деко Коул Портър свири „Let’s do it“, а сред гостите на партито са Зелда и Скот Фицджералд и Хемингуей. Зелда е блондинка с питей в ръка, Фицджералд поздравява с фраза, позната от „Великият Гетсби“, а изказът на Хемингуей е сякаш от реговете на негов роман. Историческите фигури в „Полунощ в Париж“ са чудесно изиграни от Ейдриън Броуди, Том Хидълстън, Кати Бейтс и много други.

Носталгията към отминалото време на „рождения твърде късно“ Гил е залегнала и в сюжета на книгата, която пише: *„Обратно към миналото“ беше името на магазина, а продуктите му бяха спомени. Това, което беше прозаично и дори вулгарно за едно поколение, от самото преминаване на годините беше преобразувано в нещо магично и преувеличено*. В унисон с филма при изкривяване на реалността обикновените предмети от миналото придобиват магически качества. Същото става и с историческите фигури във филма – конструирани благодарение на магически реализъм и носталгични копнежи, те движат действието напред до повратната му точка. С течение на времето Гил започва да усеща много по-силна връзка с героите от миналото, отколкото с настоящия си живот. Критиката на Уди Алън към модерните ценности леко и елегантно е представена чрез Оуен Уилсън. Гил все повече иска да остане в миналото, влюбен в Агриана (Марион Котийър). Малко по-нататък разбираме и че тя самата има свои носталгични копнежи. Случайно двамата се оказват в друго по-далечно време – Бел Епок. Там Агриана намира своя идеал и желае да остане в тази епоха. Същевременно, обитателите на Бел Епок мислят, че на тяхното поколение му липсва въображение и им се иска да са живели по времето на Ренесанса. Именно това е моментът на драматичния обрат – митът е деконструиран. Гил осъзнава, че трябва да се отърве от илюзиите си, за да може да напише нещо стойностно. Но той не се отказва от бляновете си, по-скоро осъзнава истинската им природа и как тя би му помогнала в настоящето.

Последната сцена на „Полунощ в Париж“ предлага отворен финал, изпълнен с надежда. Гил върви по мост Александър III и часовникът удря полунощ. Намерил спокойствие в настоящето, този път пътуването във времето е невъзможно. С гръб към камерата се отправя към бъдещето в дъждовен и красив Париж. Краят на филма е в типичния стил на Уди Алън – оптимистичен, но и приемащ грешките. Както в много от филмите на Уди Алън, и в „Полунощ в Париж“ се потапяме в романтичен свят, в който хуморът и философията умело се съпротивляват на несъвършенствата на времето, в което живеем. Лавирайки между надеждата и скептицизма, Уди Алън е наясно с илюзорността на филмовото изображение и умението му да създава носталгични идеали. И както героите във филмите му, обзети от безпокойства, лесно може да предозираме това познато чувство – носталгията. А защо не именно пред екрана, в свят, изграден от образи, да успеем да намерим търсения отговор и баланс?





TIFF – 36-ТИ ТОКИЙСКИ МЕЖДУНАРОДЕН ФИЛМОВ ФЕСТИВАЛ

МАРТА МОНЕВА

Перфектни дни с годзила в Токио

Нерядко посещенията ми на филмови фестивали са свързани с известни перипетии – пътуване на автостоп с камион, натоварен с канталупски пъпеша от Женева за анимационния фестивал в Анеси, полицейски произвол на пристигане за есенния фестивал в Солун и какво ли още не. Този път пристигнах съвършено спонтанно на *TIFF* – Токийския международен филмов фестивал само с пет нелегални ябълки в ръчния багаж, които покорно предадох на властите срещу писмен протокол. Разбита от часовата разлика, тичешком се отправих към площад „Годзила“ за официалното откриване на фестивала. Със сетни сили се проврях през тълпата покрай червения килим и акостирах на мястото на откриването. От момента, в който организаторите ме поеха и настаниха на мястото ми в залата в театъра, всичко доби съвършено друга динамика. Добре уредената, традиционно по японски фестивална организация подsigури както на мен, така и на останалите гости, изключително ползотворен престой. На официалното откриване гостите на церемонията бяха приветствана и от Хирояши Анго, икономически директор/председател на *TIFF*.



© 2023 TIFF for 36th TIFF

Президентът на международното жури Вим Вендерс откри фестивала с филма си *PERFECT DAYS*, заснет изцяло в Япония и японския кандигат за наградата Оскар. Вендерс излезе на сцената с голяма част от екипа на филма, като сподели неописуемото си удоволствие да работи точно с този екип-мечта и разказа как преди трийсет години е участвал в жури в Токио заедно с Пол Остър, Клоди Осар и покойния Лесли Чун. Той разказа и за възхищението си от японския режисьор Озу Ясуджиро, на когото фестивалът заедно с Националния филмов архив на Япония бе посветил специална ретроспектива и изложба, по случай 120 годишнината от рождението и 60 години от смъртта му.



PERFECT DAYS (2023, РЕЖИСЬОР ВИМ ВЕНДЕРС), © 2023 MASTER MIND LTD

PERFECT DAYS беше първият вътрешен гонг, който още озвучава душата ми по най-вълшебен начин. Филмът е изключително тих, мек, спокоен и уравновесен, както актьорът в главната роля, Коджи Якушо, изпълнил прекрасно образа на загълбочен в музиката и литературата токийски чистач на градски тоалетни. Да, тоалетни. Коджи Якушо получи в Кан напълно заслужено Наградата за най-добра мъжка главна роля. Въпреки огромната си заетост, той отдели време за пространна среща с публиката преди прожекцията на *OPUS*, прощалния филм-концерт на неговия най-близък приятел Рюичи Сакамото, напуснал ни тази пролет. *OPUS*, сбогуването на Сакамото с материалния свят, бе вторият филм, който отекна в душата ми.

По време на откриването бе връчена и Награда за цялостен творчески принос на китайския режисьор Чжан Имоу, който подобно на Вим Вендерс сподели с публиката някои незабравими участия в *TIFF*, както и думите на

Акира Куросава, докато приемал награда през 1990 г.: „Все още не съм уловил есенцията на киното“. Кои ли пък някога е успял да я улови...



**A STRAIGHTFORWARD BOY (1929, РЕЖИСЬОР ЯСУДЖИРО ОЗУ),
© 1929 SHOSHIKU CO. LTD.**

В откриването участва и Анго Момоко, навигаторката на фестивала, функция, която всяка година се изпълнява от различен филмов деец. Анго Момоко се занимава с филмово образование и организира филмов фестивал в отдалечената префектура Кочи, а фокусът ѝ е насочен основно към детската и младежка публика, и към младежката секция на фестивала. Част от програмата за деца бе прожекция на селекция от стари неми японски филми, озвучени от артистката Ямазаки Ванила с музика и инструменти. Филмите бяха подбрани от екип на Националния филмов архив на Япония, който заедно с организаторите беше домакин на Международния симпозиум за филмово образование с участието на Натали Буржоа, Джейми Чембърс, Емили Чанг, Ецуко Дохи, Ваня Калуджерич и Мика Томита. Япония желае да обърне по-голямо внимание на филмовото

образование и насочва поглед към по-развитите в това отношение страни. Андо Момоко бе и домакиня на дискуссионния панел *Женският поглед върху филмовата критика*, състоял се по инициатива на Джунко Хираи, където професионалистки от различни страни споделиха отчасти горчивия си опит и гледните си точки, както и дискутираха аспекти като междуполовото неравно заплащане в бранша.



小津安二郎生誕120年

<https://www.cinemaclassics.jp/ozu/>

SHOCHIKU

120th ANNIVERSARY
OZU YASUJIRO



От 74 841 филми, предложени за селекция, са избрани 219. За спецификата на подбора разговарях с Ичияма Озо, програмния директор на *TIFF*, който сподели радостта си, че Япония отново е отворена за посещения и това е дало възможност на важни хора да посетят фестивала. Домакините са посрещнали около 2000 международни гости. Дългосрочната цел на Озо е

да увеличи значението на *TIFF*, като място за срещи между филмовата индустрия, режисьорите и почитателите на филмите. 2023 е и годината на специалните програми: програма от баските, филми на Франко Дзефирели по случай юбилея му, филми от Италия, с която японското правителство има споразумение за сътрудничество във филмовото производство, панорама на новите филми от Тайван и от Хонконг. На въпроса дали участието на филми от дадени страни подлежи на ограничения, Озо отговори отрицателно. Руската продукция *AIR* на Алексей Герман младши, хроника на тежките дни на жена-пилот по време на Втората световна война, беше част от състезателната програма. Изобщо състезателната програма беше разнообразна и съдържа и доста независими филми, някои от които и тричасови, като например независимата и напълно некомерсиална продукция *A FOGGY PARADISE* на Котсуджи Йохеи. Филмът се състои от две паралелни истории, нямащи нищо общо помежду си. Писан е и е репетиран четири години, а по време на снимките режисьорът е дал свобода за актьорска интерпретация. Свобода за интерпретация е оставена и на зрителя, с много междинно пространство.

Ичияма Озо и екипът му са селектирали в програмата добри комерсиални филми, някои холивудски или комерсиални японски, или китайски филми, които работят за по-широката публика. Докато подбира, Озо се опитва да забрави, дали филмът е предназначен за комерсиално разпространение или не. Останалото зависи от журито.

Част от основната състезателна програма бе и изключително нискобюджетната продукция *GONDOLA* на немския режисьор Файт Хелмер, снимал в Грузия любовната история между две планински гондолиерки. В *WHO WERE WE* на режисьора Тецуя Томина, също е филм, който трудно може да бъде определен като комерсиален. Жена без памет се влюбва в мъж без памет. Всъщност филмът е посветен на полукрепостни работници, изпращани в миналото да работят при тежки условия в мините и погребвани без паметник. Международната продукция *THE SETTLERS* на Фелипе Галвез е ужасно кървав антиколониален уестърн и разглежда колонизаторските процеси в Патагония в началото на XX век. Две ирански продукции *ROXANA* на Парвиз Шахбази и *THE PERSION VERSION* на Мариям Кешаварз също бяха част от основното състезание. В

първия през 80-те години на миналия век майка и дъщеря – емигрантки, не могат да се върнат в Иран заради избухналата революция. В *MARIA* на младия режисьор Мади Асгари Азгади действието се развива около изтекло видео и изчезването на актриса. На Азгади не е било позволено да пътува до Токио, затова филмът бе представен от съпругата му, неговата монтажистка.

Силно осезаемо е желанието на *TIFF* да даде шанс на млади и досега непознати режисьори да присъстват на фестивала. Фестивалът кани доста студенти от Япония, Китай, Хонконг и Югоизточна Азия. Организира майсторски класове. Заг тези усилия стои финансовата подкрепа на японското министерство на външните работи. Озо се надява да се разшири тази част от бюджета, а с това и приносът на фестивала за бъдещето на киното.



***SNOW LEOPARD* (2023, РЕЖИСЬОР ПЕМА ЦЕДЕН), © 2023 TIFF for 36th TIFF**

Голямата награда на Токио / Наградата на губернатора на Токио получи *SNOW LEOPARD* на режисьор Пема Цеден, в който монах и снежен леопард се радват на специални взаимоотношения. Специална награда на журито спечели *TATAMI* на Зар Амир и Гай Натив. Награда за най-добър режисьор получи Киши Йошиюки за *(AB)NORMAL DESIRE*. Наградата за най-добра актриса взе Зар Амир (*TATAMI*), а тази за най-добър актьор – Ясна

Миртахмасб (ROXANA). Награда за най-добър художествен принос „Дълъг изстрел“ бе присъдена на Гао Пенг. Наградата на публиката спечели (AB)NORMAL DESIRE на режисьора Киши Йошиюки. В секцията „Азиатско бъдеще“ Награда за най-добър филм взе MARIA на Мади Асгари Азгади.



**GODZILA: MINUS ONE (2023, РЕЖИСЬОР ТАКАШИ ЯМАЗАКИ),
© 2023 TOHO CO. LTD.**

По време на фестивала бяха проведени безчет работилници и майсторски класове с голяма посещаемост.

Това беше само кратък обзор на голямото 36^{-то} издание на *TIFF*. Започнах с *годзила*, така и ще завърша. Фестивалът бе празнично закрит с филма *GODZILA: MINUS ONE* на Такаши Ямазаки.





ВЕНЦИ КОСТОВ: ОТВЪД СЯНКАТА НА СТРАХА ВИНАГИ СТОИ ЛЮБОВТА

ЕЛИЦА МАТЕЕВА

„Любен“ е игрален пълнометражен дебют не само за режисьора Венци Костов, но и за един от главните актьори Божидар Асенов. Филмът впечатлява с поетичната си меланхолия. Под крехката същност на копнежа и изпитанията на любовния дискурс, опитният зрител ще открие в „Любен“ теми, свързани с емоционалния му спектър – тревожно бродещите сенки на страх и омраза към ближния. „Любен“ е нещо като „Ромео и Жулиета“ между българи и роми и оттам насетне няма никакво значение как ще се разпределят ролите – ние винаги възприемаме ромите с клишето – хора, от които няма полза. Затова реших да направя интервю с режисьора Венци Костов – чувствителен млад човек. Хареса ми неговата честност и се надявам „Любен“ скоро да бъде видян от публиката в България, за да надскочим личните ограничения и предразсъдъци.



Ти си на кръстопът между Испания и България — къде се чувстваш по-добре и защо? Към кои режисьори изпитваш респект и възнение, докато гледаш филмите им — нека да поставим маркера „любов“?

Живея в Испания от дете, но все гледам към България, където намирам автентични, истински и атрактивни за мен елементи, с които да изграждам историята за самия себе си, и оттам тръгва киното, което аз правя. Казват, че веднъж преминеш ли от единия край на континента до другия, ти вече никога няма да се чувстваш нито оттам, нито оттук. В крайна сметка това е въпрос за интегриране на пресечните точки на нашата идентичност.

Хирокадзу Кореeda винаги прави онзи, все същия филм — режисьор, към когото гледам все по-внимателно. Той препуска с едни и същи актьори от един филм към друг, но също така и снима с деца, с натуршчици и винаги постига интересна хореография между камера и актьори. Има място и за поезия. Това, което много ме интересува в него е: как успява да задава едни и същи въпроси и да отговаря с емоция, дълбочина и сърце. Сираци, хора без корени, семейства, които предизвикват живота със своите избори и с желанието за чувство на принадлежност към дадено място,

към определени хора. Ксавие Долан е също един от режисьорите, чиито филми изгледахме с Фран Гарсия – операторът на „Любен“, докато се подготвяхме за снимките. Той се занимава със семейството и болката, която се ражда там. Спира времето, забавя го, ускорява го. Различни идентичности, екстремни герои, между катарзис и афект. Аз бих живял във филм на Ксавие Долан.

За кого и за какво се разказва във филмите ти? В пълнометражния ти дебют „Любен“ примерно е важно, че се появява тъкмо подобен филм, мислиш ли, че този филм ще предизвика съпротива сред публиката у нас? На фестивала в Бургас зрителите повярваха на „Любен“ и го наградиха. Дали всеки филм за теб е въпрос – отговор на „готук, а после“?

Разказвам историите на тези, които нямат корени, но гледат към небето, знаейки, че могат да го докоснат. „Любен“ идва от една много дълбока точка-рана вътре в мен. С тази история гледам към сянката си, в тази сянка се оглеждат и други. „Любен“ идва от гласовете, които са били саундтрак в живота ми досега. Съзнателно и несъзнателно. Гласове на живи и гласове на мъртви. Много елементи от самата история изскачат от подсъзнанието ми. И когато слушам това подсъзнание, се появява нещо по-голямо, универсално. Историята на Виктор и Любен е неразказаната история на много други момчета. Имигранти, които се завръщат, търсейки себе си. Роми, без корени, семейства, които се градят от изборите и решенията, които правим в живота си, а те са доста по-трудни от изборите, свързани с биологията ни. Съпротивата ни идва от страха, да се опознаем в сянката на историята. Конфликтът на самата идентичност на главния герой в „Любен“ е конфликтът на българи. Кой съм аз? Българският начин на живот е близък до ориенталския, но пък още ни тежи соц-а..., пък сега гледаме към Европа. Защото искаме прогрес, искаме да се спасим. Рагвам се, смея се и си поплаквам понякога, когато ми пишат много хора, питайки за „Любен“. Кога ще го гледаме? Това са млади хора от България, има и от тези, които живеят в чужбина. И от кв. „Факултета“ – „Факултета“ е в България, но май го забравяме, това е част от сянката, в която не искаме да се припознаем, а как ще изберем да бъдем НИЕ, без да интегрираме тази част в самите нас? Готови сме за тази история. Но страхът ни е голям. Всеки

филм отговаря на някакъв въпрос. „Любен“ и следващият филм, който подготвям като сценарий, питат „Кой съм аз?“. Конкретно с „Любен“ търся отговор на въпроса: как един човек, преминаващ през твоя живот, може да те промени завинаги, до катарзис?

Как откри своя български продуцент и какво бе първото впечатление на Ваня Райнова от проекта, тя е продуцент и на филма на Павел Веснаков „Чест“, също от тази поредица смели български филми?

Не беше лесно търсенето на български продуцент. Срегнах се с много талантлив, сериозен продуцент, с които знам, че ще работим някога. Но също така получих и много „не“ от голяма част от тях. Благодарение на толкова много НЕ, стигнах до Ваня Райнова, която каза „Да“ и нихме просеко. Предполагам, че тя разпознава нещо, което ѝ е познато, нещо, което я засяга по свой начин... разбира се, от професионална гледна точка има и интерес за копродукция с Испания. Ваня е талантлива и с авторски дух. Придружава ме и прави всичко възможно нещата да се случат. Тя разбира киното по собствен начин и се бори всеки филм да притежава нещо свое, специфично. А аз оценявам хората, които са честни в принципите си. Филмът изцяло ползва испански финансов ресурс, но изпълнението, с много малки изключения, се случва в България.

Имаш и звезда от филм на Алмоговар, наблюдателните зрители веднага ще се сетят, че тя играе Аградо във „Всичко за майка ми“. Как избира своите актьори?

Антония Сан Хуан е жена, на която всяка роля ѝ отива, тя стои добре във всяка народност и произход. Среждал съм такива жени, те са силни, решават да се спасят и отварят пътека за тях и семейството си. Майката на Виктор — Антония Сан Хуан, решава да имигрира и решава, че ще бъде испанка... по-испанка от испанките. И говори на испански. Не обичам да правя индивидуални кастинги за определени роли, още повече за такава връзка, такова приятелство, което прелива в любов. За да избира актьорите, които ще играят Виктор и Любен, трябваше да ги видя заедно. Затова, направих прослушване под формата на уъркшоп, лаборатория, където работих с различни талантливи млади актьори, пробвайки динамиката и аурата, която се гради между тях. Димитър Николов си го бях набелязал още след като гледах филма „Христо“. В него

има мистерия и някаква дискретна красота, има и нежност. Много нежност и уязвимост. Митко прави Виктор много деликатен. Той дойде в Магрид, репетирахме много с Антония, тренирахме заедно в дълги разходки из Ла Латина и Лаваниес – местата на Виктор в Магрид.

Любен не се появи в залата, не го видях между момчетата, млади актьори които се явиха на кастинг за тази роля. Ромите са така маргинализирани, че не достигат до професионално актьорско обучение в България. Така че, подпомогнат и посъветван от колегата ми Тодор Мацанов, реших да тръгна по гетата „Христо Ботев“ и „Факултета“. Друг филм е това как намерих Божидар. Когато го видях за първи път, беше на едно клипче, което Тодор ми прати на телефона. Видях магнетичност в него. Когато хората нямат опит пред камерата, те стават малки, смаляват се... енергията им пада, събират се. Божидар расте пред камерата. Съблязнява я, той влиза в някакъв подсъзнателен диалог с нея. Красив е, и той по свой начин носи красота като тази на Митко. Гледа силно и се усмихва с блясък, но е и нежен. И беше облечен в една тениска на която пишеше „This is me“. Стана ми ясно, че това е той. С Тодор организирахме среща с него във „Факултета“. На другия ден той дойде на уъркшопа. И пяхме Софи Маринова. Той стоеше до Митко и го гледаше и импровизирахме някои диалози... И Митко го гледаше... И стана ясно, че Той е Любен.

Във филма паралелно със сюжета протичат монолозите на Виктор и Любен, този поток на съзнанието е нещо трето отвъд реалността и все пак част от нея. Чувства се носталгия в монолозите на тема „Когато бях дете“ и копнеж по нещо, което героите сякаш пропускат. Кое в драматургията те провокира към този подход?

Вслушване в героите, оставяйки поезията да се появи. Не налагам идеите си като автор. По-скоро питам от какво имат нужда? Каня ги да се появят. Понякога се показват отчасти, друг път се крият... Но има един момент, в който персонажите са пред теб изцяло.

Пишейки, се появяваха елементи, които поставях в историята, като вид колаж. И малко по малко, открих момента и начина тези елементи да се слепят, да бъдат част от същата история и да отговарят на въпроса, който задава самата история на Любен: какво се променя завинаги в теб,

когато някой отнеме част от душата ти за цял живот. И, отново, кой съм аз?

Как виждаш кампанията по разпространението на филма в България и не съжаляваш ли, че тази година не го видяхме в конкурсната програма на „Златна роза“?

Вече се гледа по кината в цяла Испания, получи много добра критика. „Любен“ си търси мястото и в България, и хората, които да застанат до него. Това е една българска история. Той е желан от публиката, която следи стъпките на филма. Спомням си, в един от свободните дни, разхождайки се из София, две момичета ме спряха на улицата. „Нямаме търпение да гледаме „Любен“ – хванаха се за ръце и изчезнаха по улицата. Реакцията на ромите – те са главни герои в истинска любовна история, така както никога не е показвана в България за тях. „Любен“ ще намери своя път да бъде показан и в България, но има нужда от подкрепа. За да стигнат филми като този до публиката, трябва да я има подкрепата на институциите. Чрез култура се гради същността на един народ. Фестивалът „Златна Роза“ е витрина за пейзажа на киноиндустрията у нас, за мен това е изключително важен фестивал. В „Любен“ играят невероятни актьори като: Димитър Баненкин, Стефан Денолюбов, Стоян Радев, младият, но много талантлив Емил Стратев. Нямам търпение други колеги да видят тяхната отдаденост и деликатност в този филм. А Божидар: той трябва да бъде видян и оценен от други режисьори.

Струва ми се, че голям проблем в България е омразата – всъщност проблемът не е Истанбулската конвенция, не са джендърите, не са ромите, не са украинците. За българите голям проблем са самите българи с усещането, че постоянно са прецакани. Защо мразим според теб и защо се получава така, че изпитваме негативни емоции към ромите, към хората от ЛГБТ общността?

Трудно е да обичаш тук. Обичта изисква отговорност. Обичта е действие. А ние още носим на раменете си тежестта на миналото. Виждаме се в огледалото селективно. Знаеш ли колко много хора, интелигентни, културни не искат да приемат контекста, в който се развива филма. Когато ми кажат това, разпознавам техния страх. Провинцията и селцата – това също е България. Извън Докторската

Градина, България също съществува. И там хората обичат. Все още не сме осъзнали една голяма задача, която стои пред нас, свързана с толерантността и интеграцията. Приемете, че това е любов, не е отрова. Не пречи. Допълва. „Любен“ е първият пълнометражен филм, сниман в България на тематика ЛГБТ.

Нека да завършим разговора така: киното за мен е? Любовта за мен е? Как би продължил изречението?

Киното за мен е пространството, в което съм аз, в едно време извън времето. ЛЮБОВТА е момчето, което сега стои до мен, докато аз отговарям тихо и внимателно на твоите въпроси на компютъра си. И от време на време се обръщам към него, и той пише и работи на неговия лаптоп. И ме гледа... и спира и ме целува... И пак продължава да пише. Това е любовта. И Любов е също отговорността, която поемам за себе си, ходейки на терапия, когато чувствам, че ми трябва, когато се грижа за себе си. И когато помагам на майка ми да затваря буркани на село, и това е любов.





ФИЛМОВИТЕ АРХИВИ КАТО ОСНОВА ЗА СЪЗДАВАНЕТО НА АВТОРСКИ ДОКУМЕНТАЛНИ ФИЛМИ

МАРИЯ АВЕРИНА

Киноархивите са живи парчета памет, чрез които пред нас оживяват хора, лица, улици и градове. Чрез тях можем да видим отблизо различни епохи и различни култури. В архивните кадри усещаме духа и пулса на времето. В тях можем да разчетем и по-абстрактни стойности като идеи и чувства. Те съхраняват и факти, чрез които градим разказите на историята. Във времената, в които живеем, повече от всякога имаме нужда да разберем миналото си, за да можем да осмислим в по-голяма пълнота настоящето. Ролята на архивите в този процес на опознаване и разбиране на историята е незаменима. Чрез киноархивите времето може да бъде съхранено, а след това реставрирано и реконструирано от следващи поколения кинотворци. В киноархивите можем да търсим истината за различните исторически епохи – да поставяме под въпрос вече съществуващи хипотези и да стигаме до нови изводи и обобщения за фактите и духа на времето.

Освен за да разширяват и загълбочават познанието ни за историческите процеси и света около нас, архивни кадри се използват и за достигане до

по-дълбинни пластове в човешката природа на герои от съвременността. Архивни материали участват все повече в създаване на лично-изповедални и поетични филми, които със своята артистичност и дълбока емоционалност предизвикват интереса на публиката.

МОНТАЖНИ ПРИНЦИПИ

Монтажните принципи в киното са комбинация от изразните средства, с които монтажът си служи, за да изгради една филмова реалност. Там влизат различните видове монтаж – повествователен, паралелен, асоциативен, монтаж на контрапункта, използването на различните крупности на кадъра, използването на различни клипови ефекти като разделяне на кадъра или сегментирането му на множество по-малки части. За изграждането на тази филмова реалност допринася и използването на музика, глас зад кадър, звукови ефекти, анимационни елементи, различни видове графични решения и надписи.

Монтажът на филма може да следва причинно-следствените връзки и така да изгради повествователната логика, която е близо до естествения ход на действието. Монтажът може да бъде и поетичен, тогава в него може да се правят по-свободни и асоциативни връзки. Монтажът може да е подчинен на някаква емоционална нишка във филма, а може и да следва интелектуални връзки, които да бъдат носещия скелет на филмовата структура. Всичко това зависи от намеренията и творческия опит на режисьора и монтажиста, както и от замисъла на всеки конкретен филм. Структурата на документалните филми почти винаги се решава по време на монтажа и именно поради по-разнородния характер на суровия материал, тя позволява да бъде по-лесно разчупена и по-свободно и фрагментарно конструирана.

В настоящия текст са разгледани три филма, в които архивните материали са използвани за изграждане на различен тип филмова структура, като и в трите филма смислово определяща е авторската гледна точка.

ФИЛМ-ПОРТРЕТ, ИЗГРАДЕН ВЪЗ ОСНОВА НА СНИМКОВ МАТЕРИАЛ

„Захари Стоянов“ (1975 г.), режисьор: Юлий Стоянов, монтаж: Данка Найденова

„Не можеш да ровиш миналото от интерес към самото минало, без погледа на съвременника. Не може да гледаш на историята без очите на съвременника. Не може да гледаш съвременника, без да те интересува какво има зад него, с каква огромна тежест е натоварен. Миналото е в човека. След всеки човек има такъв шлейф от минало... Но не всеки може да го понесе. Някой го къса, реже го и...” Юлий Стоянов

Това, което винаги е интересовало Юлий Стоянов, е българският национален характер и народопсихология. През целия си творчески път той се опитва да намери отговор на въпросите „Защо сме такива?“, „Защо съдбата ни е такава?“. В документалните си филми режисьорът се опитва да разбере как миналото се съотнася към проблемите на настоящия ден и кои са онези надвременни нишки и смисли, които преминават през нашата история и изграждат националния ни облик.

За да осмисли съдбата на България в отделните исторически периоди, Юлий Стоянов се стреми да улови и реконструира духа на времето, в което прозират всички възторзи, надежди и разочарования на съвременниците. Отмахвайки наносите на времето и идеологиите, режисьорът прави дълбинен разрез на историческите събития и се опитва да достигне до самата сърцевина на историческия факт.

Основен инструмент в това негово търсене на историческата истина е работата с архиви. *„Юлий Стоянов се опитва да прозре истината за времето и хората, запечатана в документалните свидетелства, истина, много често прикрита зад някогашни „безспорни истини“, които трябва да се преодоляват или дори рушат, за да се достигне до новото значение, новото обобщение.“*¹¹



Голяма част от филмите на Юлий Стоянов на историческа тематика са изградени изцяло въз основа на кино и фотоархиви, без интервюта с учени и експерти, което е част от стремежа на автора за непреднамерен и почтен прочит на историята. Архивните филми на режисьора биха могли да бъдат разделени на две основни подгрупи – филми за отделни исторически личности и филми-колажи от много разнородни архиви и киноелементи, чрез които режисьорът изгражда макрокартина на българската съдба през различни исторически епохи.

„В българското документално кино от втората половина на 60-те години се достига до нов тип синтез в историческите филми. Документалистите престават да изброяват педантично биографични факти на хронологичен принцип, а започват да търсят такива моменти от биографиите на историческите личности, които могат да ги направят разбираеми и близки на духовния свят на съвременния човек.“^[21]



Юлий Стоянов е един от най-активните участници в този процес на обновяване на българското документално кино. Един от най-известните му филми, посветени на исторически личности, в които прозира този „нов тип синтез“, е филмът „Захари Стоянов“ (1975). В този филм авторът избира да изгради образа на героя само чрез снимкови архиви, без интервюта с историци и учени. Режисьорът използва снимки на Захари Стоянов, както и снимкови архиви с общи изгледи от следосвобожденска България, чрез които изгражда образа на епохата. Използвани са също така и иконографски материали – писмени документи, спомени на съвременници, архиви от вестници и списания, които придават още по-голяма достоверност на разказа. Известно е как Юлий Стоянов е натрупвал огромно количество архивен материал за своите филми и след това постепенно и внимателно е започвал да отнема от него, докато постигне желания синтез на фактите.

Филмът „Захари Стоянов“ има линейна структура, следваща биографията на героя. В началото е изграден познатият ни образ на революционера идеалист, инициаторът на Съединението, неуморният издател на вестници, непокорният дух, гонен и уволняван от бюрократи, талантливият белетрист, на когото първоначално всички отказват да публикуват „Записки по българските въстания“ поради факта, че няма диплома и че не принадлежи към никоя партия.

Разказът е лаконичен и действен, като живота на самия герой. Разказът за живота на Захари Стоянов се води в трето лице, а на принципа на паралелния монтаж в структурата на филма са вплетени и негови спомени и цитати от „Записки по българските въстания“ в първо лице, които по силен и автентичен начин разкриват вътрешния свят на героя, неговите стремежи и разочарования от следосвобожденската действителност. Монтажните преплитания на гледните точки допринасят за по-динамичния ритъм на филма и изграждането на по-интересен разказ.



В хода на разказа образът на Захари Стоянов се дообогатява и усложнява чрез спомени на известни негови съвременници – Иван Вазов, Алеко Константинов. Ореолът на изключителната историческа фигура започва да се пропуква чрез техните мнения, в които той е представен по противоречив начин. Разбираме, че в романа си „Чардафон Велики“ Захари Стоянов защитава „разюзданата корупция и дори насърчава разправата с политическите и идеологически противници на Продан Тишков“. Но едновременно с „Чардафон Велики“, излиза и вторият том на „Записки по българските въстания“, а епизодът за Априлското въстание, който следва във филма, ни връща към образа на Захари Стоянов като талантлив публицист и всеотдаен народен будител. Тук Юлий Стоянов работи на

принципа на смисловия контраст при изграждането на образа на героя. Монтажен и драматургичен контраст, който отразява противоречията и крайностите в личността на Захари Стоянов. Контрастният монтажен подход на Юлий Стоянов както при изграждането на смисъла между отделните епизоди, така и при използването на различните киносредства е един от начините му да държи зрителското внимание и да поставя силни смислови акценти, което прави публицистичните му филми художествени произведения с изключително висока стойност.

Характерен за Юлий Стоянов като документалист е подходът му да не търси непознати и оригинални теми и факти, а да открива непознатото в познатото^[31]. Чрез този си подход например режисьорът разкрива неподозираната жестокост на Захари Стоянов при разправата с политическите му опоненти по времето на правителството на Стефан Стамболов, в което той е народен представител. В сложната личност на Захари Стоянов, който в политическата си дейност е един от стълбовете на Стамболовия режим, а в творчеството си утвърждава революционния дух на Възраждането и националните идеали, се отразява духът на следосвободженската епоха, в която се оказва много трудно да се опази възрожденският идеализъм.

В „Захари Стоянов“ Юлий Стоянов деликатно, но недвусмислено прави паралел между възрожденците идеалисти, някои от които се променят и загубват мярката, след като стават част от властта и повтарящото се при последвалите участници във властта, в други епохи от развитието на България. В „Захари Стоянов“ режисьорът достига до сърцевината на един човешки архетип, който преминава през цялата човешка история. В един от последните епизоди на филма Юлий Стоянов демонстрира изумително умение за лаконично и точно използване на музиката като елемент в цялостната структура на творбата. В качеството си на председател на Народното събрание Захари Стоянов участва в делегация, която посещава всемирното изложение в Париж, но по време на пътуването той умира във влака. Само на трийсет и девет години. Кратката музикална фраза, съпровождаща епизода, секва... Оставаме в тишина...

След епизода със смъртта на Захари Стоянов режисьорът отново използва контрастния монтажен подход и сменя рязко стила на филма, като включва в структурата му интервю с дъщерята на писателя, направено десетилетия след неговата смърт. Това е единственото интервю в целия филм с вече възрастната Захаринка Стоянова. Чрез това интервю с дъщерята на писателя в края на филма Юлий Стоянов сякаш иска у зрителя да остане както образът на легендарната историческа личност, така и образът за Захари Стоянов като човек, който продължава да живее и чрез дъщеря си, освен чрез своите книги. Новаторският и смел за времето си подход при изграждането на образа на Захари Стоянов за някого може да изглежда като развенчаване на мита за неговата личност. Но всъщност особено ценното във филма е, че сложността на героя е представена така балансирано на фона на безспорния му талант и качества, че противоречията в крайна сметка не затъмняват изключителната личност на писателя.

В „Захари Стоянов“ Юлий Стоянов води разказа на филма по безпристрастен начин. *„Юлий Стоянов не предлага готови рецепти и изводи, а подобна форма стимулира най-активно възприятие и зрителят става съучастник в осмислянето на фактите.“*^[4] Това по-отстранено представяне на героя е продиктувано от дълбокото разбиране на режисьора за житейската сложност на всяко време, за невидимите предизвикателства, с които всеки човек се сблъсква в собственото си историческо време и които ние, съвременниците, няма как да видим и оценим напълно обективно. По този повод Юлий Стоянов казва: *„Да съдиш за нещо, което е станало, било е причинено при определени обстоятелства, от определени хора и т.н. с мярка от друго време, просто е невероятно...“*^[5] Известно е, че Юлий Стоянов е споделял, че документално кино трябва да се прави и възприема чрез разума, а не чрез емоциите, защото те „се износват“, а това, което остава, е разумът.

Каква е рецептата на Юлий Стоянов за толкова дълготраен смисъл на филмите му? Може би е тезата му, че документалното кино трябва да се прави и възприема без излишен патос, може би стремежът към сложност и дълбочина, може би уважението към историческия факт и истината, може би уважението към зрителя, на когото авторът не поднася готови тези, а му оставя пространство за собствени мисли и изводи. Вероятно

Всички тези неща накуп, но вероятно и много други, които предстои да бъдат разгадавани напред във времето от критици и режисьори.

ФИЛМ-ЕСЕ, ИЗГРАДЕН ОТ АРХИВИ НА ПРИНЦИПА НА ФРАГМЕНТАРНИЯ МОНТАЖ

„Нощ и мъгла“ (1956), режисьор и монтаж: Ален Рене

„Нощ и мъгла“ на френския режисьор Ален Рене е един от световно известните филми в жанра на филма-есе. Той разказва за операция на Третия Райх, в която са арестувани близо 7000 заподозрени в съпротива жители от окупираните от Германия държави, депортирани към лагерите на смъртта, където, по думите на Химлер, „щели да изчезнат като в „нощ и мъгла“.



Когато продуцентите на филма се обръщат към Ален Рене да направи филм по случай десет години от затварянето на концентрационните лагери, той първоначално отказва с довода, че този филм трябва да се направи от човек, който е бил в лагерите на смъртта. Ален Рене все пак се съгласява да направи филма, като кани за сценарист поета и писател Жан Керъл, който е бил в концентрационен лагер. Керъл написва сценария

и гласа зад кадър, който е едновременно лаконичен, поетичен, а на места силно ироничен. Вероятно поради житейския му опит текстът, написан от Жан Керъл, звучи много лично и това още повече доближава зрителя до нелеките картини, които постепенно се разкриват пред него.

„Нощ и мъгла“ е изграден от архиви и от кадри от съвременността, като те са ясно разграничени. Архивите от Освиенцим и другите лагери на смъртта са черно-бели, а кадрите от съвременността, които показват същите тези ужасяващи места, са цветни. Целият филм е едно пътуване между миналото и настоящето, между реалните събития и паметта за тях, между едни и същи места тогава и днес, между деня и нощта, между човешкия ад в лагерите на смъртта и надеждата на авторите, че той повече няма да се повтори.



Филмът започва с бавно преминаване през местата на бивши концентрационни лагери десет години след края на войната. На фона на тези изоставени места върви глас зад кадър, който с поетичен тон изброява как всеки спокоен пейзаж, всяка красива поляна, всяко селце с камбанария и неделен пазар може да се превърне в концентрационен лагер. На принципа на контрапункта след последните думи: „Днес тук можем да

чуем само нашите стъпки“, са използвани архивни кадри от 1933 г., в които множество войници на Вермахта маршируват. Свидетели сме на зараждането на фашистката идеология, която е стъпкала нормалния живот в тези малки провинциални градове, като е изградила в тях лагери на смъртта.

След поетичното, но все пак познато като смисъл начало филмът изведнъж показва една тотално неочаквана гледна точка към концентрационните лагери. А именно как тяхното построяване се е случвало на принципа на търговете, които се правели при построяването на всеки стадион или хотел, с предварителни планове и подкупи. Как архитектите дори предлагали различни архитектурни стилове – алпийски или японски – за построяването на лагерите. Този цинизъм при изграждането на лагерите на смъртта се преплита на принципа на паралелния монтаж с историите на няколко човека от еврейски произход от Амстердам, Бордо, Краков, които не подозират какви места се подготвят за тях на стотици мили разстояние. „Квартирите им са готови, само тях ги няма“...

Започва разказът със снимки и кинохроники за извозването на евреите от различни градове, като монтажно се редуват общи и близки планове. На една от снимките камерата се задържа особено дълго – можем да разгледаме лицето на един от евреите, както и самодоволното лице на немския войник зад него. Музиката в първия момент е объркващо дисонантна, но всъщност това е и нейната цел – да ни разтърси и да ни обърка подобно на хората, лутащи се по пероните, които са извадени от нормалния им живот и са натоварени във влакове, без да знаят къде ще бъдат откарани. В този момент музиката като че ли диалогизира със случващото се на екрана и с нас – зрителите, и създава усещане за лутане в смисъла на всичко, което виждаме и което знаем, че тепърва предстои да се случи. Нищо непозориращите хора са затворени в товарните вагони, в които „няма ден, няма нощ; има само глад, жажда, задух и лудост“. Мелодичната сантименталност на музиката силно контрастира с думите, които чуваме.



Музиката на „Нощ и мъгла“ е написана от Ханс Айслер, който е известен с додекафоничната си музика и който е ученик на Шьонберг. Самият Ален Рене описва музиката във филма по следния начин: *„Колкото по-ужасяващи бяха сцените, толкова по-предразполагаща беше музиката“*.^[6]

След като вагоните с хора потъват в мъглата, отново е направен плавен монтажен преход към кадрите от съвременността, като виждаме близък кадър на влаковите релси в слънчев ден. Думите обаче като че ли идват от мрака на предишния кадър: *„Какво търсим днес тук? Следите от труповете, падали от влака при отварянето на вратите на вагоните?“*... *„Взаимодействието между думите, образите и музиката в „Нощ и мъгла“ създава естетика на дисонанса, която е много подходяща за кинематографичния наратив, чиято движеща сила е тревожното търсене – на следи, спомени и смисли.“*^[7]

Като в игрален филм Ален Рене на няколко места в „Нощ и мъгла“ създава смислови акценти чрез монтажни фрази, изградени от близки планове и детайли. Така режисьорът започва разказа за униженията и обозначенията на затворниците в Освиенцим. Виждаме обръснати глави, татуирани номера на ръцете, пришити върху дрехите номера, които заместват имената, пришит триъгълник, обозначаващ типа лагерник, изрязани звезди в дрехите, нарисувани букви NN (нощ и мъгла) върху

дрехите. След това са показани снимки на немски офицери с различни рангове. Като контрапункт на анонимните затворници, които са показани само чрез части от дрехите им и които като че ли нямат лице и идентичност, виждаме чудесно направените снимки на немските войници, заснети в цял ръст. Навлизайки в разказа за живота в Освиенцим, краските все повече се съгъстват. Виждаме черно-бели снимки с много слаби затворници, а авторският текст коментира изтощението и безсилието им да се борят с тези, които им крадат храната, а те могат само да чакат да умрат в калта и студа. „Могат да легнат, където си искат, и да умрат.“ Музиката отново като камертон ни дава усещане за безумието, което все повече се разгръща на екрана. И изведнъж виждаме деца да излизат в редичка от някаква постройка – временно сиропиталище, което постоянно се попълвало... Тези деца минават като светъл лъч през екрана, но за кратко, за да видим след тях множество хора с един крак и патерици, които излизат от бараките за инвалиди.



В средата на филма започват кадрите, заради които „Нощ и мъгла“ е бил неведнъж упрекван и дори цензуриран. Донякъде разбирам защо. Показани са снимки с много слаби голи момчета и мъже. След това виждаме снимки с хора, висящи на бодлива тел, които са се опитали да избягат, снимки с побои над лагерници. Виждаме и потресаващи киноархиви в болницата в

лагера, в която болезнено слаби затворници се превиват от болки или глад. Тези хора ни гледат в очите... Виждаме и хора с рани от фосфорни изгаряния след експериментите в концлагерите.

Не знам какво точно е имал предвид френският режисьор Франсоа Трюфо, като е казал, че „Нощ и мъгла“ е най-добрият филм, правен някога. Безспорно това е един изключително майсторски филм, който в кратката си, концентрирана форма е успял да покаже визуално до какви невъобразими граници на злото е способна да достигне човешката природа. На мен ми се струва, че „Нощ и мъгла“ е филмът, съдържащ най-ужасяващите кадри, случили се някога... Като че ли няма игрални филми, които могат да се сравнят като въздействие с архивните кадри с човешки останки от „Нощ и мъгла“. В тези кадри смъртта присъства на екрана, гледа ни в очите.

Филмът завършва с изказванията на СС офицер и на редови немски офицер, в които те казват, че никой от тях не е виновен. „А кой е виновен тогава?“, пита Ален Рене и дълго се вглежда в статичната снимка на бивш затворник с измъчено лице. В самия край на филма авторът задава своите въпроси директно към нас, съвременниците, дали ние сме сигурни, че обръщаме достатъчно внимание на нещата, които се случват около нас и дали сме сигурни, че във всеки един от нас по някакъв начин не живее частица от надзирателите в концлагерите? Стръскащ въпрос, не по-малко стръскащ от целия филм.

„Нощ и мъгла“ е филм, пред който гумите бледнеят, но и филм, който със сигурност за дълго остава в съзнанието на всеки зрител и който безкомпромисно ще продължава да поставя остри въпроси към нашата лична и колективна съвест.

ИЗПОВЕДАЛЕН ДОКУМЕНТАЛЕН ФИЛМ, СЪЗДАДЕН ВЪЗ ОСНОВА НА ЛИЧНИ АРХИВИ (HOME VIDEO)

„Дневник“ (9 части: 1973 – 2002), реж. Давид Перлов, монтаж: Дан Арав, Нога Даревски, Жак Ерлих, Йоси Грийнфилд, Боаз Леон, Яел Перлов, Шалев Вайнс, Леви Зини

„Документалното кино ме интересува само ако мога да го превърна в нещо по-поетично.“ Тази мисъл на израелския режисьор Давид Перлов дава ключ към неговия най-личен филм „Дневник“ (1973 – 2002), който е изграден изцяло от лични архиви и се състои от девет серии, заснети в рамките на почти трийсет години.

„Естетическият манифест на Перлов е: кино без сюжет, без интриги, основано на наблюдения на пространства – лични или частни, на улавянето на моменти от ежедневието, на малки жестове и изражения на анонимни лица.“^[8]

Давид Перлов неколkokратно споделя в своя „дневник“, че една от главните причини да се насочи към това експериментално кинонаблюдение на личния си живот е разочарованието от „големия кинематограф“ в Израел и невъзможността да реализира идеите си.



Започнал да снима тези кинодневници с идеята да наблюдава своя собствен живот и ежедневието на своето семейство, режисьорът още в началото на филма изведнъж рязко насочва обектива на камерата си към войната от Йом Кипур, която избухва през октомври 1973 г. Тогава за Перлов телевизионният екран се превръща в неговия прозорец към света.

Скоро след началото на военните действия режисьорът отива да снима на фронта, тъй като според него един творец не може да не заеме гражданска позиция в такъв момент. *„По време на войната аз ставам кинокореспондент, а не кинорежисьор“*, казва той.



В „Дневник“ се преплитат интимният свят на автора и общественият живот на Израел. *„Гласът, който чуваме, е на човек, който се идентифицира със страната, която е избрал за свой дом, боли го за нея, но е и силно възмутен от случващото се около него.“*^[9] В рамките на трийсетте години, в които Перлов снима своите „дневници“, той документира няколко войни, различни политически протести, предизборни кампании, както и други важни моменти от обществения живот на Израел. Чрез изграждането на разказа за политическите и социални събития режисьорът се опитва да осмисли случващото се в страната му както в контекста на съвременността, така и в контекста на историята на Израел. Според Алиса Лебоу *„в еврейските автобиографични филми често се търсят връзки между историята, паметта, носталгията и загубата. В традиционната еврейска култура паметта е задължение, а катастрофите от всички епохи съществуват едновременно под формата на палимпсест във всеки момент от настоящето“*.^[10]

Смяната на фокуса от личния към обществения живот се случва на много места в целия филм и тя е ключова за изграждането на цялостната му структура и ритъм. Монтажното преплитане на двете толкова различни повествователни линии — личната и обществената — прави конструкцията на филма по-разнообразна и не позволява личният, съзерцателно-интровертен разказ да натежи в своята монотонност. В епизодите на „Дневник“, в които Перлов ни разкрива своя личен свят в Тел Авив, той използва принципите на паралелния и асоциативен монтаж, като непрекъснато преминава от наблюдението на живота в своя дом към живота на улицата, заснет от неговия висок етаж. Освен събитията и детайлите от ежедневието, Перлов успява да пресъздаде на екрана и свои вътрешни състояния, изградени в асоциативно-поетичен ключ чрез по-експериментален монтаж. Например по време на спонтанен танц на съпругата му — Мира, и на тяхно приятелско семейство от Бразилия чуваме режисьорът да казва, че този бразилски танц го пренася в тягостни моменти от детството му в Бело Оризonti, след което музиката преминава в силен тътен и чрез силно клатещи се кадри на Тел Авив, заснет от високо, е създадено усещане за вътрешна, емоционална турбуленция.

Структурата на „Дневник“ е като поток на мисълта и на пръв поглед разказът няма ясна драматургична последователност. При по-внимателно вглеждане във филма обаче виждаме, че въпреки нелинейната му структура, в него има отделни подсюжетни линии, които са изградени много внимателно и които са солидни опорни точки, водещи ни напред във филмовия разказ. Такива подсюжетни линии, които преминават през различните епизоди, са накъсаният разказ за майката и бащата на режисьора, завръщанията му в градовете на неговото детство и младост — Бело Оризonti, Сао Пауло, Рио де Жанейро, Париж. Такива подсюжетни линии са и проследяването на живота на двете дъщери на Давид Перлов от тийнейджърските им години до техните зрели години, в които те самите стават родители. За разлика от по-накъсания и асоциативен монтаж, който Перлов използва, за да разкрие своя вътрешен свят, въвеждайки ни в света на неговите приятели в Бразилия и в Европа, той използва класически, повествователен монтаж, в който има единство на време, място и действие. В тези епизоди режисьорът

създава усещане за обективно наблюдение на една действителност, в която той е само страничен наблюдател.



Гледайки само една серия от „Дневник“, най-вероятно ще останем с впечатлението, че конструкцията му е неясна и антифабулна, но когато видим и деветте епизода разбираме, че конструкцията му всъщност е многофабулна и помага за възприемането на всичките серии като едно цяло. В началото и в края на филма има няколко епизода, в които изкрystalизира търсенето на нещо лично от миналото, което витае в целия филм по един неизказан начин. Търсенето на тези лични моменти назад във времето и биографията на Перлов превръщат „Дневник“ в едно пътуване на автора към самия себе си и своето детство, с неговите красиви, но и травматични моменти. Пътуване, пронизано от деликатността на един зрял човек, изградил вече свой собствен, пълен живот, със здрави устои.

В началото на първата серия на „Дневник“ Перлов се завръща за първи път след двайсет години в Бразилия — в Бело Оризонт — градът, в който е израснал. Режисьорът отива до дома, в който е живял, и реейки се из спомените си, споменава само името на дядо си, очевидно най-важната родителска фигура от неговото детство. При това пътуване той посещава и баща си, с когото в този момент се среща за четвърти път

през живота си. В края на шестата серия на филма, която първоначално Перлов замисля като край на своя дневник, той отново се завръща в града на своето детство. Отвежда ни първо на железопътната гара, на която майка му се е простила с него, когато той на десет години заминава да живее в Сао Пауло заедно с дядо си. Майката дълго тичала по перона след влака... След гарата режисьорът отново отива до родния си дом, като в същото време чуваме накъсаните спомени на автора. *„Вътрешният двор, психическата болест, присмиванията, трагедия...”* В последната, девета серия от „Дневник”, двайсет и шест години след първите снимки на филма, режисьорът отново се завръща в Бело Оризонт. Този кратък епизод е като рима на епизодите от първата и шестата серия. Този път се озоваваме в мрачния вътрешен двор на дома на режисьора. На това съкровено място от детството Перлов за първи път споменава факта, че майка му е била психично болна. След това той отново отива на гроба ѝ. С това прощаване с майка му завършва и последният епизод на неговия „Дневник”.

При внимателно вглеждане в целия филмов разказ се разбира, че това са ключови, болезнено важни, лични моменти от цялостното осмисляне на живота на режисьора. Тези кратки епизоди, изградени деликатно, без излишна сантименталност, но и достатъчно откровено, допринасят за разкриването на личността на Давид Перлов в пълнота. Те са и моментите, в които филмът въздейства особено силно на зрителя поради тяхната болезненост и искреност. Поетичният подход при заснемането и конструирането на „Дневник” може да бъде осмислен и чрез тезата на Джил Даниелс, че *„тъй като паметта не може да бъде снимана директно, документалистите изграждат филмов разказ, пресъздаващ спомени, чрез ритмични структури и нелинеен фрагментиран наратив, близък до поезията”*.^[11]



Паметта на Перлов при пътуванията му и в Бразилия, и в Париж се разгръща като палимпсест, в който се наслаждават различни времена, епизоди, детайли, звуци. Режисьорът изгражда картини от своето детство подобно на пътуването на Пруст към детските му спомени, в което се преплитат звуци, картини и миризми, извикващи в съзнанието цели сцени от живота. На фона на звучащата „Ария“ на Бах авторът ни показва трамвая в Бело Оризонти, с който е пътувал до вкъщи и в който за първи път е чул Бах по католическата радиостанция. Камбанният звън от катедралата го тях го навежда на спомени от детството му, свързани с неговата детегледачка и с нейната силна религиозност. Усещането, че през филма ни води вътрешният глас на автора, се засилва и от минималната употреба на музика. На места чуваме музика от реални източници в дома на режисьора, която създава усещане за ритъм и за жив филмов разказ. Смесово определяща музика се появява в съкровени моменти от филма като например „Ария“ на Бах при завръщанията на Давид Перлов в Бразилия и „Реквием“ на Форе в края на филма, когато режисьорът се сбогува с майка си.

Екзистенциалните въпроси, които Давид Перлов си задава, провокират дълбок размисъл в зрителя, като плавният и меланхолен разказ ни оставя пространство да съпреживеем по-съсредоточено и задълбочено смисъла, до който се докосваме и позволява въпросите и равносметките на автора да отекнат по-отчетливо на филмовия екран. „Дневник“ отразява една нова трайна тенденция в документалното кино – да показва вътрешния свят на своите автори под формата на пътуване към себе си, към своето минало, към травмите от детството. Изминавайки заедно с тях този нелек емоционален път, ние зрителите също като че ли се обръщаме към себе си и си задаваме въпроси за нас самите и за нашето място в света. Нещо, което се случва в сферата на изкуството, само когато общуваме с дълбоки и истински талантиливи произведения.

Бележки под линия:

^[11] Манов, Божидар. Кино и други изкушения. Аскони-Издат, София, 2008, с. 258.

^[12] Черноколева, Лиляна. Съвременното българско документално кино. Наука и изкуство, София, 1977, с. 117.

^[13] Александрова, Петя. Представяне на филма „Захари Стоянов“. <https://www.youtube.com/watch?v=eCd441dVvVU>, последно посещение на 05.11.2023.

^[14] Черноколева, Лиляна. Съвременното българско документално кино. Наука и изкуство, София, 1977, с. 122.

^[15] Дърева, Велислава, Интервю с Юлий Стоянов, в. Ново Време, бр. 5-6, 2020, с. 219.

^[16] Dümmling, Albrecht, „Eisler’s music for Resnais’ Night and Fog (1955): a musical counterpoint to the cinematic portrayal of terror“, Historical Journal of Film, Radio Television, 18.4, October 1998, 575 – 584.

^[17] Bahun, Sania, „Faces Not Different from Our Own: Alain Resnais’s Night and Fog as Cross-Historical Testimony“, Journal: The Holocaust in History and Memory, edited by Rainer Schulze, vol. 2, 2009.

^[18] Ilana Feldman, Cleber Eduardo. Affective Sceneries – Diaries of David Perlov. Cin'tica – cinema and critiques, Oct. 2006, гостъпно

на: http://davidperlov.com/text/Affective_Sceneries.pdf, последно посещение на 05.04.2020.

^[9] Halkin, Talya, 2003: Talya Halkin. The Diary of David Perlov. Jerusalem Post, october 23, 2003, достъпно на: http://davidperlov.com/text/The_Diary_of_David_Perlov.pdf, последно посещение на 04.04.2020.

^[10] Lebow, Alisa. First Person Jewish. Minnesota, 2008, p. xxix.

^[11] Daniels, Jill 2014. Memory, Place and Subjectivity: Experiments in Independent in Documentary Filmmaking. PhD Thesis. University of East London, 2008, p. 90.

** Текстът е част от докторат на Мария Аверина на тема „Монтажни принципи при изграждането на документални филми от архивни материали“, с научен ръководител проф. д-р Нина Алтъпармакова, защитен в НАТФИЗ „Кръстьо Сарафов“ през септември 2023 г.*

*** 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“.*



ДЕЯН СТАТУЛОВ



ПОГЛЕД КЪМ МИНАЛОТО, ФОКУС В БЪДЕЩЕТО

ИНГЕРБОРГ БРАТОВА-ДАРАКЧИЕВА

Деян Статулов има своето ярко присъствие в нашето медийно пространство. Поддържа известен блог за кино и е автор и водещ на излъчваното по bTV предаване „Като на кино“. Освен това Статулов активно публикува кинорецензии и обзори в медиите и се радва на популярност сред аудиторията. Трудът му като кинокритик е оценен по достойнство от професионалната общност и през 2022 г. му е присъдена Наградата на СБФД „Васил Гендов“ за оперативна критика. По-малко известен факт сред широката публика обаче е дейността му като учен в сектор „Екранни изкуства“ на Института за изследване на изкуствата, БАН и главен редактор на онлайн изданието „Платформа за изкуства“ на този институт.



Новата книга на доц. д-р Деян Статулов „(Пре)поръчани филми. Пропагандни практики в българското игрално кино (1944 – 1989)“ (Локус Публишинг, 2023) е своеобразно продължение на излязлата през 2022 г. неговa книга „(Не)възможната свобода. Идеологическата цензура в българското игрално кино (1948 – 1989)“. В новия си текст авторът разширява и надгражда темата за идеологическата диктатура на българското игрално кино по време на социализма (1944 – 1989) и публикува първото по рода си изследване на процесите в тоталитарната пропаганда от онова време. И двете му книги са резултат от дългогодишна изследователска работа в Централния държавен архив и Българската национална филмотека.



Монографията на Статулов предлага оригинален и същевременно задълбочен поглед към начините, по които комунистическата власт в България използва игралното кино като средство за манипулация, за разпространение и налагане в обществото на комунистическата идеология, която обслужва партийната номенклатура. По тази причина изследването е фокусирано преди всичко върху политиката на водещите партийни институции и върху основните механизми, които се употребяват за пропагандиране на комунистическата идеология със средствата на киното. Авторът е подбрал конкретни ярки примери за тази инструментализация на изкуството поръчкови игрални филми, създавани с цел налагане на партийните идеология и политика.

Примерите са подкрепени с публикуване на непознати за широката публика документи, които разкриват конкретните начини на функциониране на комунистическа пропаганда от екрана, например т. нар. „Функционална схема на киновъздействието“, създадена от културните инженери на режима, открита от автора в архивите на ТСО „Българска кинематография“ и публикувана в III глава на книгата. Схемата представлява графично изображение на всички звена в системата на

филмовата пропаганда и взаимовръзките между отделните ѝ нива на въздействие. Авторът развива хипотезата, че публикуваната схема „в голяма степен илюстрира реда и посоката, в която работят институциите“ и подчертава значението ѝ на косвено доказателство, че филмовата пропаганда в социалистическа България е основана на ясна концепция и е резултат на целенасочена идеологическа работа.

Изключително интересно е и публикуването и интерпретацията на неизвестен досега документ от историята на българското кино. Това е писмо от януари 1983 г., от тогавашния заместник-председател на Комитета за култура и генерален директор на ДО „Българска кинематография“ Никола Ненов до тогавашния министър на външните работи Петър Младенов. В писмото Ненов предлага да се създаде игрален филм по нашумелия по това време „случай Антонов“, свързан с опита за атентат срещу папа Йоан Павел II. Писмото съдържа творчески и продуцентски план, включително предложения за възлагането на филма на Анжел Вагенщайн (сценарист) и Люdmил Стайков (режисьор) и за ангажирането на западни копродуценти, напр. Марчело Данон и т.н. Независимо, че проектът не е реализиран по неизвестни причини, представянето и анализът на документа ясно разкриват механизмите, според които действа комунистическата власт през последното социалистическо десетилетие за поддържане на пропагандната си машина със средствата на киното.

Именно на пропагандните механизми, които се развиват и прилагат в българското игрално кино през 80-те години на миналия век, е посветена най-важната, IV глава на книгата, озаглавена „Механизми на пропагандата. Методи и практики“. Тази част от текста съдържа най-важните открития и заключения на автора и е своеобразна кулминация на книгата. Статулов анализира ситуацията в българското игрално кино след приемането на предложената от Люdmила Живкова културна програма „1300 години България“ и малко по-късно разгърнатата се филмова пропаганда по повод т. нар. Възродителен процес и прави обобщения за спецификата на пропагандата през последното комунистическо десетилетие. Работейки с примери от създадените по онова време български исторически суперпродукции, авторът очертава различните етапи на въздействие по време, когато пропагандните

усилия на режима достигат своя апогей, за да се обезсмислят чрез все по-затъващия във вътрешните си противоречия тоталитарен строй. Статулов се стреми да разкрие динамиката на отношенията между властта и творците, като от откритите и публикувани от него документи става безпощадно ясно, че споровете на творците с представителите на властта по онова време по правило нямат идеен характер, а се свеждат преди всичко до размера на материалното им възмездяване от страна на възложителите.

Подробно са разгледани етапите на формиране на пропагандния патос на историческите супер продукции и са посочени крайните параметри на процеса. При това, Статулов остава верен на вродената си деликатност и се отказва да напише черно на бяло, че всъщност ангажираните с „Хан Аспарух“ Вера Мутафчиева (сценарист), Люdmил Стайков (режисьор) и трима от консултантите на суперпродукцията – Васил Гюзелев, Станислав Станилов и Атанас Семерджиев – са агенти на Държавна сигурност. Същото се отнася и за „Време разделно“, чийто режисьор отново е Люdmил Стайков, а Георги Данаилов (агент Андрей) е един от сценаристите. Ако би направил тази последна крачка, авторът би могъл категорично да обоснове пълното срастване на репресивния и пропагандния апарат на комунистическата власт, както и очевидния факт, че въпросните творци по онова време не са просто обекти на въздействие, с чийто талант властта злоупотребява. Тъжният извод, който се налага от приведените примери е, че редица от най-талантливите български кинотворци са доброволни съучастници в активните мероприятия на отдел „Пропаганда и агитация“ на ЦК на БКП.

Създавайки исторически текст, който изследва миналото, но чийто патос е насочен към настоящето и бъдещето, Статулов разкрива корените на опасно ширещия се днес национализъм, заложили с пропагандните усилия на комунистическата власт през 80-те години на миналия век – държавната политика на реабилитация на национализма със средствата на игралното кино. Това е много точна интерпретация на процесите, която респектира съвременния читател със своята актуалност. Висока оценка заслужава и фактът, че независимо от историческата тема, Статулов е ориентирал текста си към днешното битие на движещите се изображения и е обвързал проблема за подмяната

на действителността с пропагандните трикове, осъществявани чрез съвременните технологии за генериране на фалшиви новини и дълбоки фалшификации (deep fake). Така историческото му изследване е осмислено чрез най-сериозното предизвикателство пред съвременния човек, разграничаването на информацията от пропагандата през дигиталната епоха.

Стилът на Деян Статулов е комуникативен и четивен, без тези качества да са в ущърб на аналитичната стойност на книгата му, оригиналните му авторски виждания и убедителната му аргументация. Подробната библиография, особено новооткритите и публикувани за пръв път архивни документи от фондовете на Централния държавен архив, тяхното огласяване и интерпретация е един от най-големите приноси на тази книга. Свързаната с темата на изследването филмография също потвърждава качествата на монографията като ценен източник на информация и фактология. Авторите параболите от миналото към методите на пропаганда в съвременния свят, от своя страна, придават на книгата особена актуалност и я оформят като сериозно предупреждение за бъдещето.





КИНО „РОЯЛ“

ПЕТЪР КЪРДЖИЛОВ

Кинотеатър „Роял“ разтваря за пръв път врати вечерта на 3 декември 1926 г. (петък) – в София, на ул. „Георги Раковски“ № 104. Построен и стопанисван е от безименно акционерно дружество, оглавявано от унгареца Аладар Оттай-Остерайхер – един от основателите на „Модерен театър“ (първото стационарно кино в България). Проектът е изготвен от Бюро „Васильов-Цолов“, обединило усилията на архитектите Иван Васильов и Димитър Цолов – тандем, свързал дейността си с възстановяването на катедралния храм „Св. Неделя“ след извършения там атентат, с изграждането на сградите на Университетската библиотека, Българската народна банка, Военното министерство, Народната библиотека „Св. Св. Кирил и Методий“...

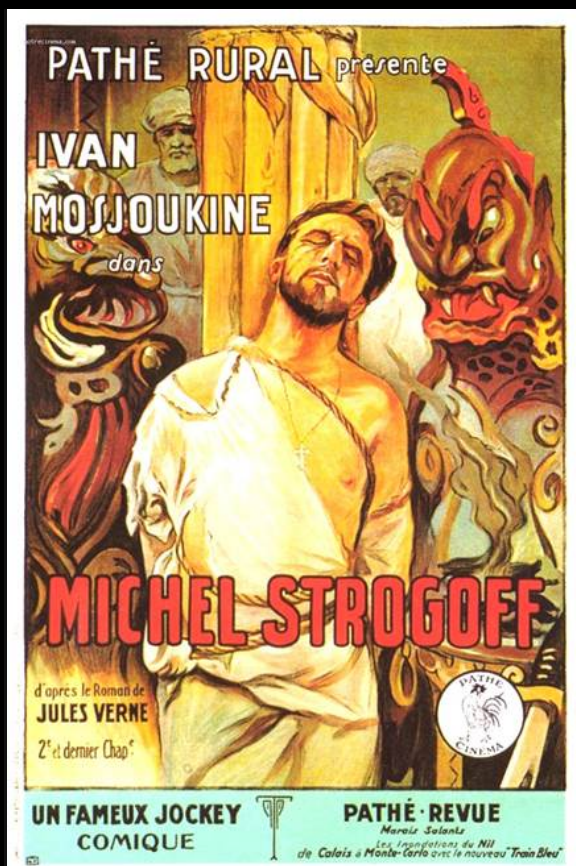


ПЪРВОНАЧАЛНИЯТ ВЪНШЕН ВИД НА КИНО „РОЯЛ“

Репертоарът

Филмовата му програма очевидно бива съгласувана (синхронизирана) с тази на „Модерен театър“ – стопанинът и на двете кина е едно и също лице. Сеансите започват на 4 декември с френския двусериен филм „**Михаил Строгов**“ (1926), заснет от екип на белоемигранти, ръководен от руския режисьор Виктор Туржански. В тази екранизация по приключенския роман (1876) на Жул Верн участват актьорите Наталия Кованко, Иван Мозжухин и Аршавир Шахатуни. До края на годината следват „**Треска за злато**“ (1925) на Чарли Чаплин^[9] и „**тросателната любовна драма**“ с Лил Даговер – „**Пътят към славата**“. Показан е и документалният „**Мусолини – от похода му срещу Рим до днес**“, проследяващ възхода на Бенито Мусолини до този момент, започнал с Похода към Рим – масова демонстрация, проведена между 28 и 31 октомври 1922, довела до идването на власт в Кралство Италия на Националната фашистка партия.

В края на декември в. „Зора“ огласява, че „по инициативата на госпожа Отай, родена Вакаро [живеещият у нас италиански милионер Карло Алберто Вакаро е председател на УС на акционерно дружество „Модерен театър“], „са изработени от италианските жени, живущи в София, български народни шевици, които от няколко дни са изложени в театър „Роял“. Изящно дамско бельо, блузи, рокли, детски роклички са направени от старинни ценни чисто копринени български платна, каквито днес вече много рядко се работят. Шевиците по тях са една тънка финна работа. Няколкото възглавници и сервизи за чай, от които и Н. Ц. В. Княгиня Евдокия е откупила, са чисто характерно български. За съжаление, по етикетите на откупените работи личат много малко български имена“.^[4]



ОРИГИНАЛНИЯТ ПЛАКАТ ЗА ФИЛМА МИХАИЛ СТРОГОВ (1926)

1927 ГОДИНА. ОТЗВУК В ЧУЖБИНА

Броени дни след откриването на „Роял“ киното се прочува дори в чужбина. На 1 март букурещкото сп. „Синема“ помещава дописка от София, изпратена от кореспондента на изданието Марко Ешкенази, в която се казва: „Новият кинотеатър „Роял“ бе открит в сърцето на града, точно срещу Военния клуб. Откриването стана с грандиозния филм „Михаил Строгов“, страхотна продукция на Туржански, по известния роман на Жул Верн. Иван Мозжухин, Наталия Кованко и Шахатуни се радваха на успех, какъвто рядко може да се види в България“.^[5]



SOFIA (Bulgaria).

S'a deschis noul cinema „Royal“ în inima oraşului, vis-à-vis de Cercul militar. Inaugurarea spectacolelor a avut loc cu grandiosul film *Michel Strogoff*, realizarea minunată a lui Turjanski după celebrul roman al lui Jules Verne. Ivan Mosjoukine, Nathalie Kovanko şi Chakatouny au obţinut un succes cum rar se poate vedea în Bulgaria.

În celelalte cinematografe s'au reprezentat: „Chanson d'Amour“ cu Norma Talmadge, „La femme aux yeux d'or“, film de aventuri cu Ellen Richter, „Dans le pays de la haine“ (Mica pescăruşă), cu delicioasa Mary Pickford, „Bătălia nocturnă pe mare“ (Veille d'armes) cu Nina Vana şi Maurice Schutz, „Monumentul Indian“ o minunată realizare germană cu Mia May, Olaf Foens, Conrad Veidt şi Bernard Goetzke. Din producţia americană s'a mai jucat: „Soţie şi amantă“ (Fanamet), „Aventuri primejdioase“ cu Eddy Polo şi „Fiul răătăcit“.

La Varna a obţinut un deosebit succes marele film german „Tragedia Habsburgilor“, cu Maria Corda, iar la Rascine foarte reuşitul film comic „Omul cu cele 1000 de mirese“, cu Buster Keaton (Malec). Vechea ediţie a *Boemei*, după opera lui Puccini, cu Maria Jacobini în rolul principal s'a reprezentat la cinema „Modern“.

ESKENASY

КОРЕСПОНДЕНЦИЯТА В БУКУРЕЩКОТО СП. „СИНЕМА“ ОТ 1 МАРТ 1927 Г.

Репертоарът

През годината в „Роял“ са показани около 70 филма. По-„художествените“ от тях са „Пражкият студент“ (1926) на Хенрик Галеен с Конрад Вайт и Вернер Краус — „шеф д'ювър на филмовото изкуство“, имал „в цяла Европа рекорден успех“, „Цигуларят от Флоренция“ с Конрад Вайт и Елизабет Бергнер — продуциран от Ерих Помер за УФА, „Последната любов на Франц Шуберт“, „Романът на един беден младеж“ („Le roman d'un jeune homme pauvre“) с Владимир Гайдаров и Сузи Вернон, „Идилията на Дазерин“ („Dagfin“) на Джое Май с Паул Рихтер и Паул Вегенер, драмите „Сестра Вероника“ с Паул Рихтер, „Ангелът на тъмнината“ („The Dark Angel“, 1925) с Вилма Банки и Роналд Колман и „Съпруга мъченица“ („Varosso“, 1925) със Сузи Вернон и Шарл Ванел, шведско-германската мелодрама „Дамата без воал“ с Лил Даговер...

Екранизациите: „Клетниците“ по Виктор Юго със Сангра Милованов, „Любов“ по романа „Херцогиня дьо Ланже“ (1834) на Оноре дьо

Балзак с Елизабет Бергнер, „Кармен“ (според новелата на Проспер Мериме) на Жак Федер с испанската певица и актриса Ракел Мелер, „Кресло № 47“ („Le fauteuil 47“) по едноименната пиеса на Луи Вернбой с Ерна Морена, чехословашкият „Кройцерава соната“ по Лев Николаевич Толстой с Ева Байронова, американските „Дамата с камелиите“ на Фред Нибло с Норма Талмидж и „Червеният аристократ“ („Braveheart“, 1925) с Лилиан Рич и Рог Ла Рок по бродуейската пиеса „Смело сърце“ на Уилям Чърчил Демил — по-големия брат на Сесил Блънт Демил, който пък е продуцент на филма...



СЪОБЩЕНИЯ, ОТНАСЯЩИ СЕ ЗА „РОЯЛ“, В ПЕЧАТА ОТ 1927 Г.

Разбира се, в репертоара преобладава развлечението: комедиите „Диктаторът“ („Why Worry?“, 1923) с Харолд Лойд, „Куки“ с Норма Талмидж, „Моят приятел шофьора“ с Оскар Марион и Ханс Алберс, „Госпожица Инге и нейните трима бащи“, акомпанирана от „руския оркестър с нови пиеси“, „Принцеса Тралала“ („Prinzessin Trulala“, 1926) с Лилиан Харви и Ханс Юнкерман — „през време на филма малката балерина Емилия Дунева в хармония с сюжета на филма ще танцува красив тиролски танц“, а „талантливия Петър Христов“ се представя с „изпълнение на ксилофон“; приключенските екшъни на и с Хари Пил — „Диадемата на раджата“ („Auf gefährlichen Spuren“, 1924) с Дари Холм и „Пази се, Хари“ („Achtung Harry! Augen auf!“), „Дон Х, синът на Зоро“ („Don Q, Son of Zorro“, 1925) с Дъглас Феърбанк („през време на филма ще се изпълнят два интересни балетни номера — отбелязва пресата), също американските „Стоманени хора“ („Men of Steel“, 1926) и „Морски кагети“ с Рамон Новаро, френският „Ничево — Подводницата в опасност“ (1926) с Лилиан Хол-Дейвис и Шарл Ванел, библиейският „Животът и страданията на Исуса Христа“; историческите „Последните дни на Помпей“ (1926) и „Трагедията на Хабсбургите“ с Мария Корда — освен филма, програмата включва и „концертна част“; „танцуваните“ — „Колеята танцьорката“ —

„през време на филма ще се играе балет от балеринката Емилия Дунева“, „Златната пеперуга“ на Майкъл Къртис с Лили Дамита, „Тя е само танцьорка“ („Komödie des Herzens“, 1924) с Лил Даговер (продуцент е Ерих Помер, а сценарист Фридрих Вилхелм Мурнау) и „Женитба по заповед“, гарниран с „балеринката Лили Стоянова в комичния танц „Палячо“...



ОРИГИНАЛНИТЕ ПЛАКАТИ ЗА ЧАСТ ОТ ЗАГЛАВИЯТА В „РОЯЛ“ ПРЕЗ ГОДИНАТА

И прожекциите на други филми биват придружавани от музикални и „балетни нумера“ — индикация, че управата на „Роял“ се е опитвала да съхрани театралния „компонент“ в наименованието „кино-театър“. На 26 април върху сцената на „Роял“ бива представена операта „Косара“, композирана от Маестро Георги Атанасов^[6] по либрето на Боян Дановски.

1928 ГОДИНА

Върху екрана на кино „Роял“ биват прожектирани германските филми „Орлов“ с Георг Александър и Иван Петрович, „Модерният Риналдо Риналдини“ с Лучиано Албертини, „Тайният куриер“ по романа „Червено и черно“ на Стендал с Лил Даговер и Иван Мозжухин; американските „Крепостта на мъртвите“ („Beau Geste“, 1926) с Роналд Колман и „Цирк“ на и с Чарли Чаплин; френските „Крокет“ — „циркова грама“ с Бети Балфур и Николай Колин, „Дяволът в сърцето“ с Бети Балфур, „Султан Абдул Хамид“ („Jalma la double“) по популярния тогава роман „Двойната Джалма“ (1907) на Пол д'Ивоа...



ЧАСТ ОТ ЗАГЛАВИЯТА В „РОЯЛ“ ПРЕЗ 1928 Г.

Балконът

„Театър Роял представя от една седмица, с препълнен салон, филма на Любич – „Студентската любов на един принц“ – огласява през октомври сп. „Нашето кино“. – Този театър е малък (само 600 кресла), за да побере една по-широка публика, затова управата на д-во Модерен театър е предприела постройката на специален балкон с 400 места, чиито цени ще са минимални – едно нововъведение, което ще допринесе решително за популяризирането на този хубав кино-театър“.^[21]

Земетресението

На 14 април Южна България бива разлюляна от силни трусове, наречени Чирпанско или Пловдивско земетресение. Почти всички големи софийски кина прожектират документални кадри, запечатали последствията от катастрофата: „Модерен театър“, „Одеон“, „Пачев“ (виж сп. „Кино“ от септември 2023)... „Роял“ не остава по-назад, нещо повече – най-рано показва „изглед (оригинални снимки) от разрушените от земетресението градове Пловдив, Чирпан, Борисовград и околните села“^[22], прибавени към игралния филм „Паркът на удоволствията“.

Експедитивността, с която тези снимки са реализирани и подготвени за показ, подчертаването на тяхната „оригиналност“ и доброто им качество, а и подхвърлянията, че им предстои обиколка из Европа, ме кара да предположа, че те са били дело на чуждестранна кинокомпания. В броя си от май сп. „Киноизкуство“ уверява: „Француската фирма „Pathe consortium cinema“ е ангажирала Г-н И. Розенблат – режисьор на филма „В ноктите на порока“, да изработи един колтурен филм в България.

До сега са снети повече от 600 м. негатив. Г. Розенблат е успял да снее за същата фирма „Катастрофалното земетресение в Пловдив“.^[19]

Много е възможно българинът Йохан Розенблат, навярно с помощта на германеца Валтер Андерс, който по това време пребивава у нас, да е смогнал скоростно да заснее кадри с разрушенията в града под тепетата (а навярно и не само там). Днес в сайта на „British Pathe“^[20] (английския клон на „Пат  “) фигурират две заглавия, свързани с разглежданата тема: „Земетресение/България: Земетресение разрушава български град, разнoвидните последици от него“ (1928) [EARTHQUAKE / BULGARIA: EARTHQUAKE DEVASTATES BULGARIAN CITY, VARIOUS OF THE AFTERMATH (1928)^[21]] и „България/Земетресения: Кадри от разрушен град след опустошителен земетръс“ (1928) [BULGARIA / EARTHQUAKES: SCENES OF RUINED CITY AFTER DEVASTATING EARTHQUAKE (1928)^[22]].



КАДРИ ОТ ФИЛМА, СЪХРАНЯВАН В АРХИВА НА „BRITISH PATHE“

В кратка автобиографична справка, изготвена през 1960 г. и съхранявана в Българската национална филмотека (БНФ), Йохан Розев (Розенблат) известява, че „същата година [1928] за „ПАТЕ КОНСОРЦИУМ СИНЕМА“ снима „Катастрофалното земетресение в Пловдив“ и за фирмата „ОКС“ – Париж – културния филм „Рилският манастир“ /по поръчка на Роял и прожектиран в същия театър 1928 г./“.^[23]

За съжаление, липсват свидетелства за направени снимки в светата рилска обител през 1928 г., както и сведения, че филм с подобно съдържание е показван в столичното кино „Роял“. Но не е изключено в случая да става дума за споменатия „колтурен филм“, поръчан от „француската фирма „Pathe consortium cinema“, за чиято направа са били „снети повече от 600 м. негатив“.

Театъръ и музика

„Модеренъ Театъръ“ днесъ цирковата драма **„Крокетъ“**, съ известните артисти Бети Валфуръ и Николай Колинъ. Къмъ програмата ще се представи оригинални снимки отъ разрушенитъ отъ землетръса Пловдивъ, Чирпанъ, Борисовградъ и околнитъ села. Представленията съ въ помощъ на пострадалитъ отъ стихията. Представления въ 4.30, 6, 8.30, и 10 ч. сл. пд. Тел. на касета 324.

Театъръ „Роялъ“ днесъ **„Паризътъ на удоволствията“**, по романа **„Тайната на една майка“** съ Клеръ Ромеръ, и Паулъ Рихтеръ. Къмъ програмата ще се прибави изгледъ (оригинални снимки) отъ разрушенитъ отъ землетресението градъ Пловдивъ, Чирпанъ, Борисовградъ и околнитъ села. Представленията съ въ помощъ на пострадалитъ отъ катастрофата. Представления въ 4.30 и 9 ч. сл. пд. Телеф. на касета 761.

ТЕАТЪРЪ И СЪБРАНИЯ

„МОДЕРЕНЪ ТЕАТЪРЪ“ — неделя, 29 тогъ — ще представи голѣмата циркова драма **„Крокетъ“** съ известните артисти Бети Валфуръ и Николай Колинъ. Къмъ програмата ще се представи интересенъ изгледъ (оригинални снимки) отъ разрушенитъ отъ землетръсите на 14 и 18.IV т. г. градъ Пловдивъ, Чирпанъ и Борисовградъ. Представления въ 4.30, 6, 8.30, 10 ч. сл. пд. Телефонъ на касета № 324.

ТЕАТЪРЪ „РОЯЛЪ“ неделя, 29 тогъ — представя цирковата драма **„Паризътъ на удоволствията“** по романа **„Тайната на една майка“**, на П. Сенетъ, съ видните интерпретатори **Клеръ Ромеръ, Рене Херибелъ и Паулъ Рихтеръ**. Къмъ програмата ще се представи интересенъ изгледъ (оригинални снимки) отъ разрушенитъ отъ землетръсите на 14 и 18.IV т. г. градъ Чирпанъ, Борисовградъ и Пловдивъ. Представления въ 4.30, 6.30 и 10 ч. сл. пд. Тел. на касета 761.

НАРОДЕНЪ ТЕАТЪРЪ почва редовнитъ си представления отъ неделя — 29 т. н.с. днесъ **„Голѣмниятъ“**, вечерно **„Копелка“**.

Първото гостуване на тенора д-р Милев е въ концертникъ въ **„Тоска“**.

„РОЯЛ“ И „МОДЕРЕН ТЕАТЪР“ ПОКАЗВАТ НАЙ-РАНО „ОРИГИНАЛНИ СНИМКИ“ ОТ ЗЕМЕТРЕСЕНИЕТО

На 24 септември върху екрана на „Роял“ се появява и друг български филм — игралният **„Пътят на безпътните“** на Васил Гендов, чиято премиера е седмица преди това в „Модерен театър“ (поредното доказателство за „топлата връзка“, съществувала между двете кина).

1929 ГОДИНА

От по-сетнешните съобщения в печата се разбира, че Иван Я. Попов е диригент на оркестъра при „Модерен театър“, а неговият асистент Коста Киров ръководи този на „Роял“, който за определени филми като „Мери Лу“ (1928) на Фредерик Зелник с участието на съпругата му Лиа Мара^[15] и „Принцесата на цирка“ (екранна адаптация на едноименната оперетата на Имре Калман от 1926) с Хари Лигке, увеличава броя на музикантите си, изпълнявайки „модерни пиеси“ и „специална модерна музика“^[16].



ОРКЕСТЪРЪТ НА КОСТА КИРОВ

В първата половина на годината „Роял“ показва американските „Един от тълпата“ („The Crowd“, 1928) на „Метро-Голдуин-Майер“ (МГМ) и Кинг Видор, „Палячи“ („Laugh, Clown, Laugh“, 1928) с Лон Чейни и „Казаци“ по Толстой с Джон Гилбърт, немските „Модерният Казанова“ с Хари Лигке и „романтичната кино-операта“ „Царевич“ с Иван Петрович...

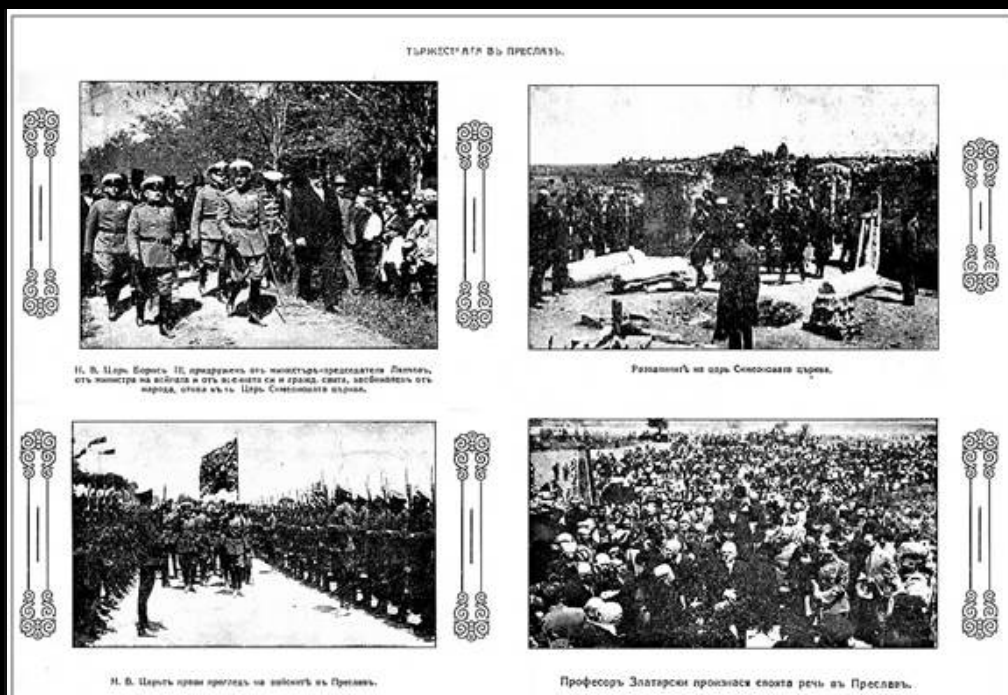


РЕКЛАМА ЗА ФИЛМИТЕ НА „РОЯЛ“ ПРЕЗ 1929 Г.

Тържествата по случай 1000-годишнината от Симеоновата епоха

На 18 май „Роял“ представя (навярно еднократно) „интересни снимки“ от „Юбилейните тържества на 15 май“^[17], същото прави на този ден и кино „Модерен театър“. Още през 1927 г. правителството решава да отбележи тържествено 1000-годишнината от епохата на Симеон Велики (починал на 27 май 927). За целта е отпусната субсидия, сформиран е специален Централен комитет, изготвена е програма, която в крайна сметка бива осъществена през първата половина на месец май 1929 г....

Кулминацията на тържествата, наричани „общонародни“, „всенародни“ или „юбилейни“, настъпва на 15 май, когато в София се провежда грандиозен парад, продължил 3 часа и половина. Многохилядно шествие се извървява по „Царя“, за да премине пред Двореца и поздрави владетеля: факлоносци и конници, министри и депутати, представители на духовенството и интелигенцията, офицерският корпус, ученици, студенти, работници, пратеници на Пиринска Македония и Западните покрайнини, членове на патриотични и родолюбиви дружества, ловци, спортисти, велосипедисти, мотоциклетисти, автомобилисти... Тази манифестация ще да е показвал и репортажът, чиито създатели, за жалост, са неизвестни. Но се знае, че през април Христо Кантарджиев, директорът на Държавния ученически кинематограф (ДУК), изисква от министъра на МНП програмата на предстоящите чествания, за да изработи въз основа на нея „план за снимането“ им на филм. В началото на май Кантарджиев и кинооператорът Христо Константинов, завеждащ кинолабораторията към ДУК, заминават за Мадара, Преслав и Плиска^[18], където тържествата започват. На 13 май пък кино „Одеон“ огласява, че по негова инициатива кинооператори на германската компания УФА ще заснемат тържествата в София на 15 май.^[19]



ФОТОГРАФИИ ОТ ТЪРЖЕСТВАТА В ПРЕСЛАВ

На 29 май „Роял“ започва показ на „модерната филмова грама“ **„Парите“**^[20], режисирана от Марсел Л’Ербие („извънредно художествена постановка“) по едноименния роман на Емил Зола. Любопитна подробност е фактът, че когато „Модерен театър“ демонстрира същия филм седмица по-рано, сеансите биват съпроводени от „звукови ефекти, предавани от електрически грамофон марка „Одеон“^[21], за чието присъствие в „Роял“ обаче печатът не съобщава. В края на юни върху екрана на киното грейва образът на „българката Ива Ваня“, която изпълнява „главната роля“ в **„Дневникът на един ерген“** („Aus dem Tagebuch eines Junggesellen“, 1928) — „много духовита комедия“.^[22]

Театър „П. К. Стойчев“

От 9 юли вестникарските съобщения, огласяващи филмовата програма на „Роял“, секват, в киното настъпват някакви преобразования, за които след повече от два месеца информира Пантелей Матеев Карасимеонов в редактираното от него сп. „Нашето кино“: „Новият сезон донесе и няколко промени, които заслужават да се отбележат — подчертава авторът на обзора „Сезонът настъпи“, подписал се в края на текста с псевдонима Пук. — Преди всичко: най-люксовото софийско кино „Роял“ сви екранът си, за да открие сцената на един нов театър пог

директорството на г. П. Стойчев. В Париж прочуто ревя „Мулен Руж“ прекъсна своите феерични спектакли, за да опъне екрана на един от най-модерните говорящи кинотеатри в Европа. И докато ние с съжаление трябва да се примирим с загубата на кино „Роял“, веселите парижани поздравяват тържеството на новото изкуство с възгласа: „Умря Мулен Руж, да живее Мулен Руж“.^[23]

„Мир“ не споменава за участието, сполетяла „Роял“, но пак осведомява читателите си, че „новият театър „П. К. Стойчев“ (оповестяван в печата и само като „Стойчев“) се открива в неделя [15 септември] с „Опера за пет пари“ – комедия в 8 картини от Б. Брехт, с музика от Курт Вайл. Тая комедия се играе непрекъснато от две години с небивал успех в Берлин, Виена, в всички по-големи градове на Германия и напоследък с голям успех в Англия и Америка. Театъра ще дава ежедневни представления, а всяка събота, неделя и празнични дни, дневни с намалени цени. Дирекцията съобщава, че въвежда абонаментна система. Желаящите да се снабдят с абонаментни карти – да се отнесат до управлението на театъра“.^[24]

Петър Константинов Стойчев (1879–1945) е дългогодишен драматичен актьор и режисьор, основател и ръководител на софийския „Свободен театър“ – събрал през 1918 г. под един покрив грама, опера и оперета, директор и на Русенския драматичен театър (1925–1926 и 1935–1936), и на Народната опера (1926), и на Народния театър (1927–1929), основател на театър „П. К. Стойчев“ (1929). „В театър „Роял“ бяха привлечени големи артисти от всички театри в страната, включая и от Кооперативния оперетен театър“ – спомня си Васил Гендов.^[25]



П. К. СТОЙЧЕВ НА СЦЕНАТА

1930 ГОДИНА

Кино „Роял“ става театър „П. К. Стойчев“, екранът му наистина се „свива“, броят на филмите, преминаващи върху него чувствително намалява, но прожекциите не престават. Те дори зачестяват през лятото, когато актьорите излизат във ваканция.

„Под орловото гнездо“ — нов български игран филм

На 7 юли там се състои премиерата на филма **„Под орловото гнездо“**^[26] на режисьора Петко Чирпанлиев и операторите Минко Балкански и Симеон Симеонов. „Успехът и на този опит в този период беше също относителен, при съществуващата психоза срещу немия филм — твърди Гендов. — Какъв е бил окончателният резултат и доколко Чирпанлиев е

понесъл големи материални загуби в борбата си да създаде нов български филм, красноречиво говори фактът, че филмът е бил заложен в Дразмахленската популярна банка”.^[27]



РЕКЛАМА ЗА ФИЛМА ПОД ОРЛОВОТО ГНЕЗДО (1930)

Други филми

На 1 септември в „Роял“ е показан американският „Грехът на Лаура“ („Scandal“, 1929), „рекламиран до сега като „Скандал“^[28], с Лора Ла Планте и Джон Болъс (чиято най-известна роля е Виктор Мориц, приятелят на Хенри Франкенщайн в култовия „Франкенщайн“ от 1931).

1931 ГОДИНА

През цялата година театър „П. К. Стойчев“ продължава своята сценична дейност, а екранът в салона остава пуст. На 21 май Македонското студентско дружество „Вардар“ урежда в салона „траурно утро в памет на падналите за свободата на Македония младежи“.^[29]



ТЕАТЪР „РОЯЛ“. ЦАРИЦА ЙОАННА И КНЯГИНЯ ЕВДОКИЯ ИЗЛИЗАТ ОТ БЕЗПЛАТНО УТРО С ЕЛХА ЗА БЕДНИТЕ ДЕЦА И СИРАЦИТЕ, УСТРОЕНО ОТ СПОРТЕН КЛУБ СЛАВИЯ И СЪСТОЯЛО СЕ НА ВТОРИЯ ДЕН НА КОЛЕДА (8.1.1931) – В. „МИР“, г. XXXVII, № 9150, 6.1.1931, с. 2; № 9151, 9.1.1931, с. 2.

1932 ГОДИНА

До средата на месец май върху сцената на театър „П. К. Стойчев“ се изгряят десетки пиеси, между които „Под старото небе“ на Цанко Церковски (екранизирана още през 1922) – изнесена по време на „възпоменателна вечер“ в памет на автора ѝ, както и „Цар Алкохол“ с Васил Гендов в главната роля. След това рекламите за театъра изчезват от страниците на столичната преса. През лятото най-вероятно са били извършени сериозни ремонтни работи, защото на 1 септември, когато в София се открива официално новият киносезон, в. „Свободна реч“ обявява за „основно ремонтирани“ през „лятната ваканция“ кината „Роял“, „Модерен театър“ и „Пачев“^[30]. По същото време същото издание известява: „Театър „Роял“ (срещу „Военния клуб“) отново отваря вратите си, след изминали вече няколко месеци, използвани за подновяване вътрешната обстановка, както и за инсталиране на най-модерните апарати за прожектиране на говорящи и музикални филми. И така, в най-красивия театър на Балканския полуостров, ще се дават от сега нататък редовни ежедневни представления“^[31]. Оказва се, че освен ремонта на амортизираната зала, фойетата и коридорите, са

извършени и дейности, свързани с инсталирането на звуковъзпроизвеждаща апаратура – нова за „Роял“, но вече работеща в повечето от останалите столични кина.

На 10 септември (събота) кино „Роял“ започва „редовни ежедневни“ прожекции с филма **„Тези, които следват мъжете си“** („Morocco“, 1930) на „Парамаунт“ и Джоузеф фон Щернберг с Марлене Дитрих, Гари Купър и Адолф Менжу. До края на годината са показани американските филми **„Парадът на любовта“** (1929) и **„Един час при теб“** („One Hour with You“, 1932) на Ернст Любич с Джанет Макдоналд и Морис Шевалие, **„Табу“** на Робърт Флаерти и Фридрих Мурнау (оригиналната версия от 1931), **„Шанхай експрес“** (1932) на Джоузеф фон Щернберг с Марлене Дитрих и Ана Мей Уонг, германските **„Любов и сметка“** с Марта Егерт и Густав Фрьолих и **„Девойки в униформа“** на Карл Фрьолих, френският **„Веселият студент от Париж“** („Il est charmant“), интернационалният **„Артисти“** („Gente alegre“) с испанката Розита Морено...



ЧАСТ ОТ РЕПЕРТОАРА ПРЕЗ 1932 г.

1933 ГОДИНА

„Баражът“

През 1931 г. Българската народна банка (БНБ), за да съхрани запасите си, ограничава закупуването на чужда валута. Това блокира сделките за доставка на филми, които „се извършват в долари“. Съюзът на филмодавците прави „постъпки“, но без резултат^[32]. В началото на 1932 г. мерките „се засилват“. Това ускорява „още повече кризата в кината“^[33].

През пролетта министърът на финансите издава заповед, чиято „първа точка“ забранява „отпускането на чужда валута за покупка на филми и всичко, свързано с тях“. Последват „разпоредби, окръжни и т.н.“, отнасящи се „до деклариране на валутата“^[34]. На 24 март в. „Мир“ извества: „Театър Роял прекратява представленията си понеже вносът на филми не се разрешава“^[35]. На 13 април в „Зора“ обявява, че „след разрешаване вноса на филми Театър „Роял“ се открива отново на Великден [16 април]“^[36]. В края на 1933 БНБ определя „контингента за внос на кинематографически филми“ за следващата година. На „първостепенните софийски кинотеатри“ се разрешава да внасят по 1 филм месечно, а на другите – „още по-малко“. Разрешен е ограничен „контингент“ и на някои доставчици на филми („търговци, които нямат театри“).^[37]

Репертоарът

Това са причините, които принуждават управата на кино „Роял“ да покаже през 1933 г. някои заглавия за втори път: **„Тези, които следват мъжете си“**, **„Парадът на любовта“**, **„Табу“**, **„Шанхай експрес“**, **„Любов и сметка“**, **„Един час при теб“**, **„Девойки в униформа“**... Останалите филми са „шарени“: американските **„Дамският фризьор от Ривиерата“** и **„Назад към природата“** с Джанет Макдоналд, **„Живот за живот“** („An American Tragedy“, 1931) на Джоузеф фон Щернберг по едноименния роман на Теодор Драйзер със Силвия Сигни, **„Голямото бласто“** („The Big Pond“, 1930) и **„Поручикът с усмивката“** („The Smiling Lieutenant“, 1931, реж. на Ернст Любич) с Клодет Колбер и Морис Шевалие, **„Х 27“** („Dishonored“, 1931) на Джоузеф фон Щернберг с Марлене Дитрих, **„Помощ, потъваме!“** с Джордж Банкрофт; германските **„Веселият ескадрон“**, **„Курортно изкушение“** по Стефан Цвайг, **„Авантюрата на Теа Роланд“** с Лил Даговер, **„Песента на Дунава“** с Вили Фрич; френските **„Милионът“** на Рене Клер, **„Голата жена“** с Одет Флорел, **„Двете сирачета“** на Морис Турнбюр; италианските **„Една авантюра в Лиго-Венеция“** и **„Химн на слънцето“**, датската комедия **„Хамлет в девически пансион“** с Крачун и Малчо...



ЧАСТ ОТ РЕПЕРТОАРА ПРЕЗ 1933 г.

Нов собственик

Репертоарът на „Роял“ през 1933 г. няма нищо общо с този на „Модерен театър“ — индикация, че след раздялата с П. К. Стойчев собствеността върху киното е преминала в други ръце. И по-специално в тези на „големия banker и тютюнев търговец Жак Асеов“ — според Васил Гендов^[39]. Жак Хаим Асеов (1896–1982) наистина наследява тютюневата фирма „Фернандес“ в Дупница, регистрира „Балкантабак“, а през настоящата година закупува, както се твърди, 865 акции от акционерното дружество^[39], стопанисвало дотогава предприятието, и става негов главен акционер. За директор на киното е привлечен някой си Вентура^[40]. „Роял“ А. Д. пак се превръща във „филмогоставчик“, като започва само да си набавя нови заглавия.



ЖАК ХАИМ АСЕОВ (1896 – 1982) – СОБСТВЕНИКЪТ НА „РОЯЛ“ ОТ 1933 ДО 1941 г.

Български кинохроники

Редом с италианския репортаж „Реч на Мусолини по случай 10-годишнината на фашизма в Италия“ върху екрана на „Роял“ се появяват и няколко български хроники. Те по всяка вероятност са дело на киностудия „Сердика филм“, обединила усилията на двама души – режисьорът Васил Бакърджиев (1906–1980) и операторът Симеон Симеонов (1911–1965), останали за приятели и колеги цял живот като Бакъра и Монката. Тъкмо те влизат във връзка с новата управа на „Роял“ и заснемат няколко репортажа, показани в киното. Един от тях е „Погребението на Сава Огнянов“.^[41]

Роден през 1876 г., големият драматичен актьор умира на 22 март 1933 г. и погребението му се превръща в „значително събитие“. Симеонов решава да бъде актуален и лекомислено обещава пред директора на „Роял“, че репортажът ще бъде готов за показ още същия ден. Сутринта Монката снима поклонението, а от 14:00 часа самото погребение. За да ускори съхненето на позитивното копие, той поставя твърде близо до горящата в лабораторията печка рамката, върху която е опъната лентата. Сетне грабва такси и точно в 21:00 предава филма на прожекциониста. „Започна филмът – припомня си Симеонов незабравимата вечер, – минават надписите, първите сцени с поклонението пред саркофага и ето на екрана се появи едър план на Огнянов, но... илюзия ли е това?... Като че ли той намигна, бърчи челото си и прави някакви гримаси... В следващата сцена, където изнасят тялото на покойника от Народния театър, картината стана още по-странна – колоните на театъра застрашително се огънаха. Когато погребалното шествие минава през Львовия мост, работата взе наистина чудноват вид – львовете от моста, околните къщи взеха да се огъват“^[42]. Оказва се, че при скоростното сушене на лентата емулсионният ѝ слой се е размекнал от високата температура и на места леко е потекъл.

Единствено мемоарите на Симеон Симеонов свидетелстват за показ на филма в киното, подобен факт печатът не отбелязва – навярно поради попадането на датата на погребението (25 март) в периода от 24 март до 16 април, когато „Роял“ прекратява своите представления.

Затова пак пресата отбелязва появата там на българските ленти „Изгледи от Варна“^[43], „Гостуването на Исмет паша и Ружди бей в България“^[44] и „Унгарският министър-председател г. Гьомбьош в София“^[45]. Съдържанието на първата ще да е отговаряло напълно на заглавието ѝ, докато втората проследява официалното посещение у нас (София, Търново, Варна) на турския министър-председател (1925–1937) Мустафа Исмет Инъоню, чиято майка е раждана в Разград, и министъра на външните работи (1925–1938) на републиката Ахмед Тефик Рюцю Арас, осъществено от 20 до 23 септември. Точно след един месец филмът се появява върху екрана на „Роял“ и остава там цели 8 дни – от 23 до 30 октомври!

Третият репортаж също отразява визита на чуждестранен държавник – Дюла Гьомбьош, министър-председател на Унгария от 1932 до 1936 г.. По време на пребиваването си у нас (26–28 октомври) той е придружаван от своя министър на външните работи Калман Каня (Kálmán Kánya). Двамата (а и цялата унгарска делегация) биват посрещнати изключително топло. Дюла Гьомбьош (също както Исмет Инъоню) е приет на аудиенция от цар Борис III. Филмът „Гостуването на Гьомбьош“ бива прожектиран в „Роял“ още на 28 октомври, задържайки се там до 4 ноември.

ИЗВЕСТИЯ ЗА КИНОХРОНИКИТЕ „ГОСТУВАНЕТО НА ИСМЕТ ПАША И РУЖДИ БЕЙ В БЪЛГАРИЯ“ И „УНГАРСКИЯТ МИНИСТЪР-ПРЕДСЕДАТЕЛ Г. ГЬОМБЬОШ В СОФИЯ“

Кой е бил експедитивният кинооператор, осъществил тези снимки? „Изгледи от Варна“ навярно е дело на някой от кинаджиите, работещи по това време в крайморския град.

Заглавията на двата репортажа обаче не се споменават от Васил Бакърджиев във филмографията на „сердикаджиите“. Печатът свидетелства за направени по време на посрещането на Дюла Гьомбьош фотографии (и в Пловдив^[46], където влакът, довеждащ гостите от Цариград, спира за малко, и в София^[47]), но за кино снимки и дума не се обелва. Единствено Минко Балкански мимоходом споменава в мемоарите си, че е „снел“ кинохрониката „Исмет Инюню“.^[48]

Киноромани

За друга една интересна инициатива на управата на „Роял“ разказва увлекателно Васил Гендов. „За да вкарат наивниците в киното“, притежателите на салони „бяха принудени да търсят най-различни трикове — пише той в мемоарите си. — В това отношение кино „Роял“ на Жак Асеов излезе най-находчиво. Той организира издаването на киноромани. За тази цел той ангажира известния на времето журналист Гриша Григоров от в. „Зора“, комуто възложи написването на киноромани в подлистници върху сюжета на предстоящия филм, след като колоните от вестника са откупени за въпросните киноромани. Кинороманът протичаше в 20—30 броя, като перото на автора наистина конкурираше перото на автори като Едгар Уолес, Конан Дойл и др. В една форма, която подчертаваше и увеличаваше особеностите в развитието на действието, като се даваше особено място на сексуалните преживявания на парижките демимонгенки или перверзни синове на милионерите от Лондон и Париж, на демоничната красота на актриси като Вивиян Романс или Жозефина Бекер с техните изключителни физически особености като крака, бедра, бюст и всичко онова, което може да гразни сексуалните подбуди в мъжете. И когато усещанията на читателя бяха напълно раздразнени, се появяваха афишите с името на филма, който отговаряше на името на киноромана с прибавката към афиша: „по киноромана на в. Зора“. И какво следваше? Кино „Роял“ в продължение на седмици се задръстваше от публика, дошла да задоволи своето възбудено любопитство за края. След това идваха втори, трети киноромани и така потокът от злато се вливаше в касите на банкера Асеов, а покрай него и на директора Вентура, и на автора на кинороманите, който все пак

получаваше по нещо от благотелния банкер за насърчение. Тази система изглежда се хареса и на някой от конкурентите, защото и в други вестници започнаха да излизат подобни киноромани за други кинотеатри”.^[49]

Върху „колониите от вестника“ в течението през тази година не се срещат „киноромани“, но в постоянната си рубрика „Библиотека на „Зора““ изданието без прекъсване отпечатва романи, сред които „Чифликът край границата“ на Йовков и „Възкресение“ (1899) на Толстой.

1934 ГОДИНА

В началото на годината „баражът“, с който БНБ ограничава филмовия внос, бива премахнат. След дълго очакване идва „свободният внос“, целулоидният пазар живва...



В „РОЯЛ“ ЧЕСТО СЕ ПРОВЕЖДАТ СЪБРАНИЯ НА ОБЩЕСТВЕНИ ОРГАНИЗАЦИИ.

Репертоарът

В „Роял“ американските заглавия продължават да преобладават: **„Защото те обичам“** („As You Desire Me“, 1932) с Грета Гарбо, **„Бялата сестра“** с Кларк Гейбъл, **„Любов в Америка“** („La grande mare“, 1930) с Клодет Колбер и Морис Шевалие – „европеизираната“ версия на **„Голямото бласто“**, прочутият **„Скарфейс“** с Пол Муні... Дъглас Феърбанкс се появява в английския **„Екатерина Велика“** („The Rise of Catherine the Great“, 1934) на Александър Корда. Показана е поредица от „трикфилми“ – рисувани, цветни, колорирани: **„Вълшебната флейта“** на Уолт Дисни, **„Страшният сън на Мики“**, **„Пролетни звуци“**, **„В царството на сънищата“**...

Германските продукции също имат своя значителен дял в репертоара: **„Не си играй с огъня“** или **„Не си играй с любовта“** („Liebe muss verstanden sein“, 1933) – музикална комедия с Георг Александър, **„Горе главата“** с Анабела и Густав Фрьолих, **„Либелай“** на Макс Офулс с Магда Шнайдер (майка на Рому Шнайдер и слабост на Фюрера) и Олга Чехова („шпионка на Сталин“ и „любимка на Хитлер“), **„Кайзер Валс“** на Фридрих Зелник, **„Ще бъдеш моя“** с Магда Шнайдер и Вили Форст...

Авторитетът на френското кино защитават **„Ординарецът“** на Виктор Туржански по Мопасан, **„Клетниците“** (Франция) по Виктор Юго с Хари Бор и Шарл Ванел, **„Казанова“** с Иван Мозжухин, **„Орлицата на Ливан“** с Жан Мюра и Шахатуни, **„Старият канал“** на Анатоли Литвак с Хари Бор, **„Съзаклятниците“** с Пола Негри... Интерес предизвикват още австрийският **„Пролетни гласове“** с музика на Оскар Щраус и съветските **„На заточение“** по **„Записки от мъртвия дом“** на Достоевски и **„Тихият Дон“** на Олга Преображенская...



ЧАСТ ОТ РЕПЕРТОАРА ПРЕЗ 1934 г.

„Песента на Балкана“

На 3 декември (понеделник) в „Роял“ се състои премиерата на филма „Песента на Балкана“. Негов автор (сценарист и постановчик) е П. К. Стойчев, който още през пролетта решава да „направи нов говорещ филм от много голям мащаб“^[50] с участието на „нашите първи артисти“^[51]. За целта от Югославия у нас пристигат (вероятно през лятото) хърватският кинооператор Йосип Новак и сръбският звукорежисьор Стефан Мишкович, които „донасят свои снимачни и тонапарати“^[52]. „Голямата инициатива“ изисква и големи средства, осигурени след като Теодорина Стойчева, съпругата на П. К. Стойчев, „ипотекира собствената си къща в журналистичния квартал на филмовото дружество „Роял“^[53]. Външните снимки са осъществени в София, селата Лъджене и Чепино (днес квартали на Велинград), Буново и Красно село, а част от вътрешните – върху сцената на „Роял“, „през нощта след редовните представления“, като работата е продължавала до „късно сутринта на другия ден“^[54]. Заснетият материал бива лабораторно обработен, монтиран и озвучен в УФА, а прожектиран за първи път на 29 ноември в „един от най-големите берлински кинотеатри „Мармор-хаус“.^[55]



РЕКЛАМНИ КАРЕТА ЗА ПЕСЕНТА НА БАЛКАНА (1934)

„Песента на Балкана“ бива „посрещнат при едно повишено настроение“ и остава върху екрана на „Роял“ до 16 декември! „Въпреки материалния успех на филма“, обиколил „всички екрани на страната“, „големите разходи не са

били погасени – уверява Васил Гендов, – а всички приходи са били задържани от фирмата Жак Асеов..., като Стойчев остава длъжник на Асеов. Задължението се погасява много бавно и едва през 1943 година след смъртта на П. К. Стойчев дългът се изплаща от личните средства на Теодорина Стойчева. Въпреки изплащането на целия дълг филмът не е бил върнат на собствениците“.^[56]

Новият говорещ български филм „Пъсень на Балкана



„Пъсень на Балкана“ е първият български филм, който говори. Това е филм за любовта и войната. Главните герои са Елена (Елена Тодорова) и Васил (Васил Димитров). Филмът е режисиран от Васил Димитров. Той е първият български филм, който говори. Това е филм за любовта и войната. Главните герои са Елена (Елена Тодорова) и Васил (Васил Димитров). Филмът е режисиран от Васил Димитров.




Филмът е режисиран от Васил Димитров. Той е първият български филм, който говори. Това е филм за любовта и войната. Главните герои са Елена (Елена Тодорова) и Васил (Васил Димитров). Филмът е режисиран от Васил Димитров.

ПЪСЕНЬ НА БАЛКАНА



Филмът е режисиран от Васил Димитров. Той е първият български филм, който говори. Това е филм за любовта и войната. Главните герои са Елена (Елена Тодорова) и Васил (Васил Димитров). Филмът е режисиран от Васил Димитров.



Филмът е режисиран от Васил Димитров. Той е първият български филм, който говори. Това е филм за любовта и войната. Главните герои са Елена (Елена Тодорова) и Васил (Васил Димитров). Филмът е режисиран от Васил Димитров.

„ПОДСЛОНЪТ“

Филмът е режисиран от Васил Димитров. Той е първият български филм, който говори. Това е филм за любовта и войната. Главните герои са Елена (Елена Тодорова) и Васил (Васил Димитров). Филмът е режисиран от Васил Димитров.

ПРЕСАТА НЕ ПРОПУСКА ПОЯВАТА НА ПЕСЕНТА НА БАЛКАНА.

1935 ГОДИНА

През годината върху екрана на киното минават средно по три филма месечно. Отново преобладават американските, но повечето тях са представени с „френски говор“: „Безсмъртна любов“ („Berkeley Square“, 1933) с Лесли Хауърд, „Звездата на Мулен Руж“ с Констънс Бенет, „Граф Монте Кристо“ – гастролирал цели три седмици, „Бягството на влюбените“ („Fugitive Lovers“, 1934) с Робърт Монтгомери, „Нана“ по Емил Зола с Ана Стен, „Брачна нощ“ на Кинг Вигор с Ана Стен и Гари Купър... Най-сетне (през октомври^[57]) се появява и филм по някой от „кинороманите“, за които споменава Гендов – „Възкресение“ („We Live Again“, 1934) на Рубен Мамулян с Ана Стен и Фредрик Марч. В интерес на истината – пресата не известява, че творбата на Толстой е

„романизирана“ от „Зора“, но, както вече бе споменато, тя бива отпечатана там...

„Шестте жени на Хенрих VIII“ е прочутата британска продукция „The Private Life of Henry VIII“ (1933) на Александър Корда с Чарс Лотън, „В плен на дявола“ („Le diable en bouteille“) е френско-германска екранизация по разказа „The Bottle Imp“ (1891) на Робърт Луис Стивънсън, в която участват Кети фон Наги и Пиер Бланшар, „Буря“ („Гроза“) също е адаптация, но по едноименната грама на Александър Островски, осъществена от Владимир Петров за Ленинградската фабрика „Союзфилм“ (бъдещата Киностудия „Ленфилм“), където също греят звезди като Варвара Масалитинова, Алла Тарасова, Михаил Царьов, Михаил Жаров...



РЕКЛАМНИ КАРЕТА ЗА ФИЛМИТЕ В КИНО „РОЯЛ“ ПРЕЗ 1935 г.

Френски филми са „Без дом“ („Sans famille“, 1934) на Марк Алегре – екранизация по романа на Ектор Мало, „Очи черни“ („Les yeux noirs“, 1935) на Туржански със Симона Симон, Хари Бор и Жан-Пиер Омон, „Щастието“ с Габи Морле и Шарл Боайе, рекламиран като „любовна грама от Анри Бернщайн, романизирана в „Зора“^[58]... Германски музикални комедии са „Сън в зимна нощ“ на Геца фон Болвари с Магда Шнайдер, „Малкото вариете“ („Vorstadtvariete“) с Луизе Урлих и Ханс Мозер, към които би могъл да се причисли и австрийският „Епизод“ с Паула Весели...

„Старият и младият крал“ е „една от най-скъпите и сполучливи постановки на германската кинопродукция за 1935 г.“^[69]. Сценаристката на филма Теа фон Харбоу, съпругата и съратницата на великия Фриц Ланг, разказва историята на грубия и тираничен кайзер Фридрих Вилхелм I (Емил Янингс), който презира своя син и престолонаследник Фридрих II (Вернер Хинц) заради неговия интерес към френската литература и изкуство и пълната му незаинтересованост към войната и лова. Поради това младежът планира бягство във Великобритания, но е задържан, затворен и предаден в ръцете на баща му...



ОРИГИНАЛНИ ПЛАКАТИ ЗА НЯКОИ ОТ ФИЛМИТЕ В „РОЯЛ“ ПРЕЗ 1935 Г.

Редом с игралните се прожектират и много анимационни трикфилми (звук и цвят) – предимно на Уолт Дисни: класическият „Утринна симфония“, „Доброто дело на Мики“, „Мики и канарчетата“, „Работилницата на Дядо Коледа“, чийто главен герой е Мики Маус, „Хензел и Гретел“, „Трите прасенца и Кумчо Вълчо“, „Ноевият ковчег“...

„От понеделник – информира през юли „Мир“ – в театъра ще функционира новоинсталираната специална охлаждаща вентилация“^[60]. След няколко дни изданието уверява, че „театъра е приятно охладен чрез специална мощна вентилация“^[61]. Още от пролетта пък основният филм бива придружаван всяка седмица от „нов световен топреглед“^[62], който се оказва „Фокс-мувигон“.^[63]

Български кинопреглед?

За съжаление, печатът не обелва и дума за присъствието на български регулярен кинопреглед върху екрана на „Роял“. А и Васил Гендов^[64], и Васил Бакърджиев^[65], и Симеон Симеонов свидетелстват, че тъкмо през 1935 г. „Сердика филм“ започва производството („за първи път у нас“) на

кинохроники, които, обединени под наименованието „Преглед на кино Роял“, радват зрителите на киното — „на всеки две седмици в първо време и малко по-късно седмично“ (според Гендов). Производствените разходи за „журналите“ (с дължината от по 250—300 м.) се поемат от дирекцията на „Роял“. Бакърджиев и Симеонов са получавали по 20 лева за метър материал (готов за прожекция) и „малък процент при експлоатацията му в провинцията. По този начин те са достигали до 60 лева на изработен метър“.^[66]

Броят на випуските не е уточнен — варира от 6—8 до 15—20 (Симеонов твърди, че те излизат в продължение на 6 месеца). Това, че кинопрегледът стават седмичен „увеличава страничните разходи по производството, които не са били погасявани от кино „Роял“. Ето защо Бакърджиев и Симеонов „се виждат принудени да го спрат поради невъзможността да покриват разходите“ (Гендов). Същите причини за края на инициативата посочва и Симеонов: „Но материалните приходи са твърде слаби, а поради забраната на цензурата на някои обекти, ний сме принудени да прекратим начинанието“.^[67]

„За съжаление от това начало на кинохрониката у нас няма запазена нито една материална следа дори в един кадър — позитив или негатив“ — тъжно заключава Гендов. Затова и съдържанието на кинопрегледите остава загадка. Логично е да се предположи, че те са включвали актуални репортажи, отразяващи по-значимите събития в обществения, политическия и културния живот у нас (най-вече в София).

1936 ГОДИНА

През първите шест месеца на годината „Роял“ показва двадесетина филма, по-интересните от които са американските: „Златни къдрици“ и „Дъщерята на бунтовника“ с Шърли Темпъл, „Бунт в Индия“ с Роналд Колман, „Никога вече жени!“ („No More Ladies“, 1935) с Джоан Крофорд и Робърт Монтгомери, „Светът върви напред“ на „Фокс“, „Миражът на любовта“ („Here's to Romance“, 1935) с Нино Мартини — „най-големият съвременен тенор, премиерът на Ню-йоркската Метрополитен-опера“... Френското кино бива представено от „изключителната по грандиозност“ продукция „Кьонигсмарк“ на

режисьора Морис Турнър по едноименния роман на Пиер Беноа, салонната мелодрама „Гондолата на химерите“ по Морис Декобра, „Бурни страсти“ с Шарл Боайе и Одет Флорел... „Разочарование“ пък е филм с Емил Янингс – „колосът на германското драматическо изкуство“!



ЧАСТ ОТ РЕПЕРТОАРА ПРЕЗ 1936 г.

Големият ремонт

В края на лятото прожекциите прекъсват за пет месеца, през които бива започнат „големия ремонт“, за който известява списваният от Стефан Гендов (брата на Васил Гендов) в „Народен театър“. С „грандиозния“ филм „Песен на радостта“ на 30 ноември (понеделник) се „открива“ (и то „тържествено“) кино-театър „Роял“ – „най-елегантния и акустичен салон“, „който притежава най-съвършения тон-апарат“^[68]. Актът е охарактеризиран като „един рядък празник на киното“ и „най-голямото театрално събитие на сезона“^[69]!



ОРИГИНАЛНИ ПЛАКАТИ ЗА НЯКОИ ОТ ФИЛМИТЕ В „РОЯЛ“ ПРЕЗ 1936 г.

1937 ГОДИНА

През януари „Роял“ „изнася“ поредната „музикална продукция“ – „безсмъртната Бетховенова девета симфония“ прозвучава във **„Финален акорд“**. По този повод в „Народен театър“ изразява мнението, че „дирекцията на кино-театъра заслужава пълна похвала за своята вещо и художествено изпълнена задача“^[70]. Така започва поредица от френски филми, които доминират в репертоара през годината: две творби на Марсел Л’Ербие – **„Вратата на океана“** („La Porte du large“, 1936) с Марсел Шантал и Жан-Пиер Омон и **„Огнената нощ“** („Nuits de feu“) по романа „Живият труп“ на Толстой; шпионският **„Госпожица Доктор“** („Mademoiselle Docteur“ или „Salonique, nid d’espions“) на Георг Вилхелм Пабст с Пиер Бланшар и Луи Жуве; **„Страхът“** на Виктор Туржански по Стефан Цвайг с Шарл Ванел; **„Бетховен“** или **„Великата любов на Бетховен“** на Абел Ганс с Хари Бор и Жан-Луи Баро; **„Неприятелката“** на Макс Офюлс; **„Умни жени“** (Франция) на Жак Федер с Луи Жуве; **„Островът на вдовиците“** с Марсел Шантал и Пиер Реноар; **„27, rue de la Paix“** с Рене Сен-Сир (майка на кинорежисьора Жорж Лотнер), Жан Галан и Жул Бери, чието заглавие очевидно не се харесва на управата на киното и затова тя организира конкурс „за намиране най-сполучливо име на същия филм“, обявявайки солидна награда от 2000 лева!^[71]

Задокеанската киноиндустрия бива представена от Джоан Крофорд и Гари Купър с **„Осъдени да живеят“** („Today We Live“, 1933), но и от Уолт Дисни и Мики Маус с **„Гранд Опера“** и **„Симфоничен концерт“** („Music Land“)...

Музикален филм е и германският **„Концерт в двореца“** с Марта Егерт, а австрийският **„Бургтеатър“** с Олга Чехова и Вернер Краус се опитва да надникне „зад кулисите“ на прочутия виенски храм на Мелпомена. Увлекателният разказ е плод на „гениалната режисура на Вили Форст“.



РЕКЛАМНИ КАРЕТА ЗА ФИЛМИТЕ В КИНО „РОЯЛ“ ПРЕЗ 1937 г.

Първият художествен дублаж у нас

Също австрийска изработка и също филм с Олга Чехова е „Маня“ („Manja Valewska“), охарактеризиран от Васил Гендов като „монопол на театър Роял“, а и прожектиран там на 19 април^[72]. Седмичното филмово списание „Илюстрирано кино“ пък го квалифицира като „първата европейска продукция с български говор“. Защото тъкмо покрай показва на тази грама, поставена от Йозеф Ровенски („Виенският майстор“ е раждан в Прага), тандемът Георги Парлапанов и Кирил Попов осъществява първия у нас художествено-артистичен дублаж. Оказва се, че филмът „Маня“ е на български език „от началото до край“, след като бива озвучен от актьорите на Народния театър Зорка Йорданова, Олга Кирчева, Милка Стубленска, Георги Стаматов, Асен Камбуров, Борис Ганчев, Аспарух Темелков и Христо Коджабашев, вещо ръководени от кинорежисьора Александър Вазов. „Европейските артисти са дублирани от достойни български колеги“ – уверява „Илюстрирано кино“, допълвайки патриотично, че предимството на творбата „се състои в нейния български говор“. „Ето какъв нов свят на тонфилмовото изкуство, създаден от българи, ще видим на екрана“ – заключава възторжено изданието^[73]. „Въпреки големия успех на филма тази система на превод на чужди филми на български език не се повтори вече у нас“ – спомня си Васил Гендов, който квалифицира дублирания „Маня“ като „българска версия“ на „чужд филм“.^[74]



**ОРИГИНАЛНИ ПЛАКАТИ ЗА НЯКОИ ОТ ФИЛМИТЕ В „РОЯЛ“ ПРЕЗ 1937 Г.,
ВКЛЮЧИТЕЛНО И ТОЗИ НА „МАНЯ“**

„Подписването на сръбско-българския пакт за вечно приятелство“

На 24 януари (неделя) Югославия и България сключват в Белград „пакт за вечно приятелство и нерушим мир“, подписан от министър-председателите на двете страни Милан Стоядинович и Георги Кьосеиванов. На 8 февруари (понеделник) в „Роял“ е прожектиран репортажът **„Подписването на сръбско-българския пакт за вечно приятелство“**^[75] — като „отделно филмче“ в „Световен преглед“, заснето най-вероятно от оператори на УФА. „Филмът представя сцени от пътуването, посрещането и пребиваването на министър-председателя и българската делегация в Белград, както и самото подписване“.^[76]

„Гергьовденски парад“ На 6 май бива тържествено честван Денят на храбростта. Пред официалния вход на сградата на Народното събрание под звуците на гвардейската музика дефилират представители на трите рода оръжие, жангармерия, инженерни части, трудоваци, опълченци, юнаци, скаути, колоездачи, „в хубав ред“ преминава и пожарната команда, над главите на множеството прелита „ято аероплани“... Този „величествен празник на българската войска“ привлича вниманието и на журналистическото войнство. „Фотографи и кинооператори от цяла Европа бяха нагласили своите апарати и заедно с целия народ трепетно очакваха задаването на първите военни колони“.^[77]

Работата на споменатите „кинооператори“ е дала резултат, за който на 24 юли пръв известява в. „Мир“ в рубриката си „Новини и съобщения“: „Тази сутрин в кино-театър „Роял“ пред поканени бе прожектиран филмът по Гергьовденския парад в София“^[78]. На другия ден в. „Зора“ помещава обширен текст, гласящ: „Вчера [24 юли] преди обед в

кинотеатър „Роял“ пред ограничен брой поканени лица бе прожектиран за първи път филмът, представляващ последния Гергьовденски парад на войските на столичния гарнизон. В театъра присъствуваха: военния министър г. ген. Хр. Луков, началник щаба на армията ген. Пеев, началника на пловдивския гарнизон ген. Марков, ген. Русев – директор на въздухоплаването, и полк. Байдев, от свитата на Н. В. Царя – Жечев, Бърдаров и други представители на печата. Филмът, който трае близо три четвърти час, е работен у нас при нашите госта примитивни условия за подобна работа. Въпреки това, той е много добър и издържан във всяко отношение. Режисурата и техническото ръководство е било в ръцете на Щаба на армията, музикалното на г. Божинов, а в снимането са се редували г. Темелков [Ангел Темелков е уредник на кинолабораторията при Държавното ученическо кино в София], Константинов, Мишкович, Балкански и други. Първата част на филма съдържа зарята с церемонии, но обогатени из миналото на нашата армия и нейните подвизи. Следва самият парад и предаването на новите знамена на армията от негово величество Царя, като тук почти всички снимки са направени много добре и са ефектни в всяко отношение. Към филма са прибавени още и прощаването със старите знамена в пехотните казарми. И тук преобладават мили сцени, които будят скъпи и хубави спомени. Доколкото знаем, филмът е предназначен за филмиране пред широките маси. Заслужава пълна похвала, защото филми от рода на горния са рядкост у нас, а са възпитателни във всяко отношение”.^[79]



ЧАСТ ОТ СНИМАЧНИЯ ЕКИП НА ФИЛМА ГЕРГЬОВДЕНСКИ ПАРАД – ХРИСТО КОНСТАНТИНОВ, СТЕФАН МИШКОВИЧ И МИНКО БАЛКАНСКИ

„Широките маси“ също виждат филма, показан отново в „Роял“, но на 11 октомври^[80]. Кинохрониката оцелява по друмищата на неумолимото време и днес, озаглавена „Гергьовденски парад“ (762 м., 26 мин.) се съхранява в БНФ.

На 15 май в. „Мир“ съобщава: „Пръв в София театър Роял от снощи представя вече **„Тържествата по коронацията на английския крал“** – „тонфилм, снет от специалната служба на Фокс-Мувитон световен презлед“. Става дума за церемонията, състояла се само преди три дни (на 12 май), узаконила възкачването на британския трон на крал Джордж VI. Рекламата уверява още, че репортажът е „изчерпателен, величествен, извънредно сполучлив“.^[81]

1938 ГОДИНА

Нищо ново през годината, в която отново преобладават френските заглавия: **„Бурята“** с Мишел Морган, Жан-Луи Баро и Шарл Боайе, **„Крадец на жени“** на Абел Ганс, **„Затвор без решетки“** на Леонид Мози, **„Станционният надзирател“** на Виктор Туржански по едноименната повест на Пушкин с Хари Бор, **„Неапол под огнени целувки“** („Naples au baiser de feu“) с „прочутия тенор“ Тино Роси и Мишел Симон – Великденската премиера на „Роял“, два филма на Морис Турнбюр – **„Патриот“** с Хари Бор и Пиер Реноар и **„Катя“** с Даниел Дариьо...



ОРИГИНАЛНИ ПЛАКАТИ ЗА НЯКОИ ОТ ФИЛМИТЕ В „РОЯЛ“ ПРЕЗ 1938 г.

Европейската репертоарна политика продължават още италиано-германският **„Майчина песен“** на Кармине Галоне с певица Бениамино Джули (един от най-великите тенори в историята на оперното изкуство) и чехословашкият **„Върху плаващия лег“** („Lidé na kře“) на Мартин Фрич с

Лига Баарова (макар и славянка тя е слабост на Йозеф Гьобелс) — екранен пренос на едноименната пиеса на Вилхелм Вернер, номиниран за „Най-добър чуждестранен филм“ на V международен кинофестивал във Венеция.

Салонът продължава да бъде ползван за обществени мероприятия — учениците от III софийска прогимназия „Граф Игнатиев“ организират „забава-концерт“^[82], ученичките от I софийска девическа гимназия изнасят своя „общаен концерт“^[83], Софийското градско просветно дружество свиква „обща педагогическа конференция“...^[84]

На екрана в София Роял. По наклонената плоскост с Габриел Силва, Мишел Симон, Пол Камбо. Славянска Беседа. Синът на шейха с Рудолф Валентино и Вилма Банки. Европа Паласъ. Алжир с Шарл Бовие и Хеди Ламар. Модерен театър. Синята лисица с Зара Леандер и Вили Биргел. Балканъ. Мария Антоанета с Норман Ширер и Тайор Поуер. Глория Паласъ. Северния полюс. Пачевъ. Блокада с Мадлен Карол и Хенри Фонда. Култура. Вики Лестер с Фредерик Марч и Жанет Гейнор. Солунъ. Мария Валеска с Грейс Гарбо и Шарл Бовие.	Един голъм френски филмъ  <i>Прочутият тежор Тино Роси въ филма „Хепелъ подъ окъли цѣлуки“. Великденска премиера на „Роял“</i>	УТРЕШНИЯТЪ ДЕНЬ ВЪ СОФИЯ Утре, Нова година, програмата за театри и другите празнични събития ще бъдат следните: Нар. театъръ ще представи въ 20 ч. „Зимна приказка“. Кооперативенъ — „Любовъ по пята“. Одеонъ — „Нина Роза“. Ренесанс — „Идолъ“ отъ Николай Фелъ. Македоония — „Сенаториумъ на лудитѣ“. Балканъ — „Мария Антоанета“. Капитолъ — „Дунавският казаци“. Сл. Беседа — „Буря въ душитѣ“. Роялъ — „Светлинитѣ на Парижъ“.
--	---	--

КИНАТА В СОФИЯ 1938 – 1939

1939 ГОДИНА

Програмацията на „Роял“ остава в рамките на традицията. Французите отново са начело: три криминално-шпионски филма с Вивиян Романс — „Гибралтар“ на руския режисьор Фьодор Оцен, „Бялата робиня“ („L'Esclave blanche“) с Джон Логж и „Среднощно приключение“ („La Tradition de minuit“), два с Мишел Симон — „По наклонена плоскост“ и „Край Сена“ („Belle Étoile“) с Мег Лемоние и Жан-Пиер Омон, „Огнена земя“ на Марсел Л'Ербие с Тито Скипа, „Луиза“ на Абел Ганс с Грейс Мур, „Сеньор Макс“ на Жан Реноар по „Човекът-звяр“ на Емил Зола със Симона Симон и Жан Габен, „След полунощ“ („Retour à l'aube“) по разказа „Между 6 и 6“ („Between 6 and 6“) на Вики Баум с Даниел Дарию, „Светлините на Париж“ с Тино Роси, „Целомъгрена Сузана“ с Мег Лемоние, Ремю и Анри

Гарà, „Изстрел“ („Coups de feu“) по едноименната повест от 1830 на Пушкин с Мирей Бален, Реймон Руло и Еме Кларион...

Даниело Дарно! Вики Баумъ Адри Деклоа Отъ понеделникъ, отъ днесъ СЛЕДЪ ПОЛУНОЩЪ	Отъ понеделникъ в „РОЯЛЪ“ една отдавна очаквана премиера ГИБРАЛТАРЪ с Вивияна Романсъ Набразяващата ФИЛМЪ на сезона! Единъ прекрасенъ любовенъ романъ. Самъ първи пътъ показанъ — Истинскиятъ романъ в филмовото изкуство! Препоръчва се за всички възрасти.	НИКЕЛЪ СМЮТЪ, ЖАНЪ-ПЬЕРЪ ОМОПЪ и МЕЗЪ ЖИМОНЕ въ извънредно забавна, изтънчена отъ киното и разнообразна филмъ КРАЙ СЕНА днесъ, РОЯЛЪ Премията, продава се въ театръ 3-4-5.	Отъ понеделникъ, РОЯЛЪ една отдавна очаквана премиера СЛЕДЪ РАЗВОДЪ с Гери Купър и Клода Клоберъ и режисьоръ ГРИСЪ ДЪЛПЪ. Единъ прекрасенъ любовенъ романъ. Самъ първи пътъ показанъ — Истинскиятъ романъ в филмовото изкуство! Препоръчва се за всички възрасти.
БЪЛАТА РОБИНА с Вивияна Романсъ и Джонъ Лоджъ отъ понеделникъ в „РОЯЛЪ“ Романъ, който не е само романъ, а е и филмъ! Единъ прекрасенъ любовенъ романъ. Самъ първи пътъ показанъ — Истинскиятъ романъ в филмовото изкуство! Препоръчва се за всички възрасти.	Единъ модеренъ проблемъ, който всички знаятъ отъ старостта, отъ старостта, отъ старостта! Всичко е свършено за всички възрасти! Самъ първи пътъ показанъ — Истинскиятъ романъ в филмовото изкуство! Препоръчва се за всички възрасти.	ДНЕСЪ ВЪ „РОЯЛЪ“ ПРЕМИЕРА! ЛАНОПЕЛЪ БАРИМОРЪ и ТАИНАТА НА МЛАДИЯ ЛЪКАРЪ с Дорета Юнгъ, Емилъ Жакъ и Уорнъръ Бакстъръ Премията днесъ в „РОЯЛЪ“ Препоръчва се за всички възрасти.	РОЯЛЪ отъ днесъ една отдавна очаквана премиера ЦЪЛОМЪДРЕНАТА СЮЗАНА (LA CHUTE DE SÉZANNE — UNE JEUNESSE NOUVELE) с Ремю и Адри Гара Единъ прекрасенъ любовенъ романъ. Самъ първи пътъ показанъ — Истинскиятъ романъ в филмовото изкуство! Препоръчва се за всички възрасти.
Театъръ РОЯЛЪ една отдавна очаквана премиера ОГНЕНА ЗЕМЯ с Мирей Баленъ и Раймонъ Руло и Еме Кларионъ Единъ прекрасенъ любовенъ романъ. Самъ първи пътъ показанъ — Истинскиятъ романъ в филмовото изкуство! Препоръчва се за всички възрасти.	СЪБИТИЕТО НА ДЕНЯ днесъ, понеделникъ, в „РОЯЛЪ“ една отдавна очаквана премиера ЛУИЗА! с Грейсъ Муръ и Уорнъръ Бакстъръ Единъ прекрасенъ любовенъ романъ. Самъ първи пътъ показанъ — Истинскиятъ романъ в филмовото изкуство! Препоръчва се за всички възрасти.	ДНЕСЪ ВЪ „РОЯЛЪ“ ГОЛЪМА ПРЕМИЕРА! ВИВИЯНА РОМАНСЪ с Вивияна Романсъ и Джонъ Лоджъ Единъ прекрасенъ любовенъ романъ. Самъ първи пътъ показанъ — Истинскиятъ романъ в филмовото изкуство! Препоръчва се за всички възрасти.	„РОЯЛЪ“ отъ днесъ една отдавна очаквана премиера ИЗСТРЕЛЪ с Мирей Баленъ и Раймонъ Руло и Еме Кларионъ Единъ прекрасенъ любовенъ романъ. Самъ първи пътъ показанъ — Истинскиятъ романъ в филмовото изкуство! Препоръчва се за всички възрасти.
Отъ днесъ, театъръ РОЯЛЪ отъ днесъ една отдавна очаквана премиера СИНЬОРЪ МАКСЪ с Синьоръ Максъ и Синьоръ Максъ Единъ прекрасенъ любовенъ романъ. Самъ първи пътъ показанъ — Истинскиятъ романъ в филмовото изкуство! Препоръчва се за всички възрасти.	АТЛАНЪ и МАРИНА СКИ с Синьоръ Максъ и Синьоръ Максъ Единъ прекрасенъ любовенъ романъ. Самъ първи пътъ показанъ — Истинскиятъ романъ в филмовото изкуство! Препоръчва се за всички възрасти.	Единъ филмъ отъ най-висока класа! ЗАБРАНЕНО ЩАСТИЕ с Емилъ Жакъ и Уорнъръ Бакстъръ Единъ прекрасенъ любовенъ романъ. Самъ първи пътъ показанъ — Истинскиятъ романъ в филмовото изкуство! Препоръчва се за всички възрасти.	КИНО-ПРЕГЛЕДЪ с Синьоръ Максъ и Синьоръ Максъ Единъ прекрасенъ любовенъ романъ. Самъ първи пътъ показанъ — Истинскиятъ романъ в филмовото изкуство! Препоръчва се за всички възрасти.

РЕКЛАМНИ КАРЕТА ЗА ФИЛМИТЕ В КИНО „РОЯЛ“ ПРЕЗ 1939 г.

„След седмия развод“ на Ернст Любич с Клодет Колбер и Гари Купър, „Тайната на младия лекар“ („The Secret of Dr. Kildare“) с Лайънел Баримор и „Съпружеска тройка“ („Wife, Husband and Friend“) с Лорета Йънг, Бини Барнс и Уорнър Бакстър са американски продукции, „Севилският бръснар“ — испанска, а „Циганката от пустата“ („Zwischen Strom und Stepp“) на Геза фон Болвари — германо-унгарска...



ОРИГИНАЛНИ ПЛАКАТИ ЗА НЯКОИ ОТ ФИЛМИТЕ В „РОЯЛ“ ПРЕЗ 1939 г.

„Министър-председателят Кьосеиванов в Турция“

Като приложение „към програмата“ е прожектиран германският документален филм „Модерната техника на ски спорта“^[85]. Появяват се и два български кинорепортажа: „Министър-председателят Кьосеиванов в Турция“ и „Големият Гергьовденски парад“. От 16 до 21 март българският премиер Георги Кьосеиванов, придружаван от съпругата си, посещава официално Турция – Истанбул и столицата Анкара, където бива горещо посрещнат от президента (председателя на републиката) Исмет Иньоню, от министър-председателя на Турция и от министъра на външните работи. В Истанбул малобройната българска делегация отсяда в елитния хотел „Пера палас“, а в столицата гостите са настанени в хотел „Анкара палас“. За това, че част от визитата е била отразена от нечия кинокамера, свидетелства в. „Зора“^[86]. Чий е бил снимачният апарат? Не се знае. Но се знае, че филмът е показан на 27 март в „Роял“.^[87]



ВИЗИТАТА НА МИНИСТЪР-ПРЕДСЕДАТЕЛЯ ГЕОРГИ КЪОСЕИВАНОВ В ТУРЦИЯ БИВА ОТРАЗЕНА ОТ ПРЕСАТА.

„Големият Гергьовденски парад“ пък е отразявал традиционното шествие, с което на 6 май за пореден път е бил отбелязан Денят на храбростта. В „Роял“ репортажът бива прожектиран на 22 май^[89]. „Филмът е снет под ръководството на щаба на армията“ — уверява в. „Зора“^[90], „той представлява величествена гледка“ — допълват пловдивските вестници „Борба“ и „Воля“, рекламирайки филма под титула „Грандиозният Гергьовденски парад на 6 май т. г. в София“.^[90]

1940 ГОДИНА

„Френската вълна“ продължава да залива „Роял“: „Загубеният рай“ на Абел Ганс с Фернан Граве, „Неумолима съдба“ („L'homme du Niger“) с Хари Бор и Виктор Франсен, „Тя и двамата“ („Variétés“, 1935) с Анабела, Жан Габен и Фернан Граве, „Буря над Париж“ („Tempête sur Paris“) с Арлети и Ерих фон Щрохайм, „Една единствена нощ“ („Nuit de décembre“, 1939) с Рене Сен-Сир и Пиер Бланшар, „Три валса“ — „по знаменитата комична оперета на Оскар Щраус“, „Монмартър“ („Dédé la musique“) с Ани Верне и Албер Прежан, два филма с Едвиг Фьойер — комедията „Емигрантката“ и драмата „Забранено щастие“ („Sans lendemain“) с Жорж Риго... Покрай тези заглавия минава и документалният „Последните дамски моги в Париж“.



РЕКЛАМНИ КАРЕТА ЗА ФИЛМИТЕ В КИНО „РОЯЛ“ ПРЕЗ 1940 Г.

Холивуд представя „Само ангелите имат крила“ на Хауърд Хоукс с Джин Артър и Кари Грант, романтичната комедия „Веднъж се сал живеи“ („You Can't Take It with You“, 1938) на Франк Капра с Джин Артър, Джеймс Стюарт и Лайънел Баримор, „Певецът от кабаре“ („Born to Dance“, 1936) на МГМ с Вирджиния Брус, „Танцорката от Сан Диего“ с

мексиканската звезда Долорес дел Рио, „Крагла на мъже“ („The Amazing Mr. Williams“) с Джоан Блондел и Мелвин Дъглас, „Райската птица“ („Hitting a New High“, 1937) на Раул Уолш с „чародейната колоратурна певица“ Лили Понс...

„Кралица Виктория“ („Victoria the Great“, 1937) е пищна английска историческа продукция с „гениалната Ана Нигъл (английската Сара Бернар)“, а „Момичето от хотела“ („Das Abenteuer geht weiter“) е немска любовна мелодрама с Тео Линген, Паул Кемп и Рихард Романовски.

През април „Роял“ показва „към програмата“ репортажа „Един от триумфите на Дан Колов“^[91], а през лятото управата на киното уверява, че „Роял“ е най-приятно охладения салон в София”.^[92]



ОРИГИНАЛНИ ПЛАКАТИ ЗА НЯКОИ ОТ ФИЛМИТЕ В „РОЯЛ“ ПРЕЗ 1940 г.

1941 ГОДИНА

На 20 януари българското правителство слага край на своята политика на неутралитет, като решава страната ни да се присъедини към Тристранния пакт (военно-политически съюз на Германия, Италия и Япония).

Законът за защита на нацията

От 23 януари влиза в сила Законът за защита на нацията, с който министър-председателят Богдан Филов търси разрешение на т. н. „еврейски въпрос“. Разпоредбите на закона забраняват на лицата от еврейски произход да бъдат приемани за български поданици, да бъдат избираеми, да заемат държавни, общински и други служби, да се откупват от военна служба... Постановени са ограничения за имотите,

за професионалната и стопанска дейност, въвежда се извънреден данък върху еврейското имущество...

Законът за защита на нацията засяга пряко Жак Асеов, който още през 1940 г. започва ремонт на залата. Съставът на УС на „Театър Роял“ АД бива изцяло подменен. Негови нови членове стават Димитър Григоров, Димитър Тодоров и полковник Адам Трънка.



Димитър Григоров
журналист
директор на „Роял“

ДИМИТЪР ГРИГОРИЕВ – НОВИЯТ СТОПАНИН НА „РОЯЛ“

Въпреки това животът в киното продължава. Продължава и показът на френски филми: величествената историческа продукция „**Лионският куриер**“ с Пиер Бланшар, възкресяваща „случка от времето на великата френска революция“, „**Госпожа Лафарж**“ с Марсел Шантал, Пиер Реноар и Реймон Руло, „**Московски нощи**“ по Пиер Беноа... Американски са музикалните „**Романс**“ с Мелвин Дъглас и Грейс Мур („примадоната на нюйоркската Метрополитен опера“) и „**Момичето от север**“ (1937) със Соня Хени и Тайрон Пауър, а и „**Парижката лугетина**“ („*The Rage of Paris*“, 1938) на Хенри Костър с Даниел Дарийо.

Германски и унгарски филми

С присъединяването ни към Пакта чувствително нараства броят на германските (предимно на „Тобис“) и унгарските филми: биографичния „Бах“ („Friedemann Bach“) на продуцента Густаф Грюндгенс (немски режисьор и актьор – първообраза на главния герой на филма „Мефисто“ на Ищван Сабо), „джазовата оперета“ „Само ти“ с Паул Кемп, „Аз обвинявам“ с Паул Хартман, комедията „Каприоли“ („Kapriolen“, 1937) със съпружеската двойка Мариане Хопе и Густаф Грюндгенс, „Две жени вкъщи“ с Рожи Баршони и Маргита Дайка, „елегантната салонна драма“ „Дъщерята на Негово Превъзходителство“ с „очарователната“ Зита Селецка („най-блестящата звезда на Будапеща“), „Елате на първи“ с Пал Явор и Антал Пагер...



РЕКЛАМНИ КАРЕТА ЗА ФИЛМИТЕ В КИНО „РОЯЛ“ ПРЕЗ 1941 Г.

В „Роял“ сравнително редовно се прожектират и германски кинопрегледы – като випуските на „Световен тонпреглед УФА“, показващи влизането на германските войски в Белград, Загреб и Солун, превземането на Атина, напредването на немци и италианци през Македония... Там на 12 май бива показан и репортажът „Н. В. Цар Борис на посещението при г. Хитлер в германската главна квартира“.^[93]

„Български орли“ — на 15 септември (понеделник) в кино „Роял“^[94] (но още в „Модерен театър“ и „Пачев“) се състои премиера на патриотичния „Български орли“ на Борис Борозанов. В него участват актьорите Ирина Тасева, Никола Икономов, Кирил Василев, Йордан Сейков, Зора Огнева, която изпълнява романа „Любовта е дим от папирота“ по текст на Яна Язова... „Български орли“ очевидно има успех, защото се задържа до 27 септември^[95] върху екрана на „Роял“.



ОРИГИНАЛНИ ПЛАКАТИ ЗА НЯКОИ ОТ ФИЛМИТЕ В „РОЯЛ“ ПРЕЗ 1941 Г.

Отново български кинопрезледи

„Едва в навечерието на Новата 1941 г. дирекцията на кино „Роял“ пуска друг тон-филмов презлед. И него сполетява съдбата на предишните — пише киноисторикът Александър Александров в статията си „Документално кино 1910–1944“. — Няколко месеца по-късно група кинодейци начело с Б. Грежов започват снимането на собствен киножурнал. След първите няколко броя той преминава в ръцете на контролираната от държавата фондация „Българско дело“ и става проводник на официалната политика. Кинопрезледът „Българско дело“ излиза чак до 9 септември“^[96]. За съжаление, никъде в пресата от тази година не се споменава за български кинопрезледи в „Роял“.

Но в БНФ се съхранява кинопрезлед на „Арфа-филм“ — „командитно дружество Борис Иванов“ за производство на „български звукови филми“, „обществени и стопански филмови хроники“ и „търговски филмови реклами“. Той съдържа три обекта: честването на празника на мини „Перник“ — 1 ноември 1940, наводнението в Свиленград и отбелязването на Никулден (на 19 декември тогава) — патронния празник на българските търговци^[97]. На 31 март 1941 е учредена Фондация „Българско дело“. В рамките на тази пропагандна институция бива обособен отдел „Филми“, който подхваща същинска работа (производството на кинопрезледи) чак

през 1942 г. Дотогава обаче фондацията означава със своята емблема 25 кинопрегледа от 1941 г., без те да са „нейна собственост и всъщност отразяват все още дейността само на филмовия и издателския отдел на Дирекцията на националната пропаганда“^[98] (основана на 7 март 1941). Така „Българско дело“ наследява филмите на Дирекцията, като поема задължението да ги разпространява.

„Творчески ръководител на кинохрониката е Борис Грежов“^[99], който през 1941 г. привлича за работа четирима оператори: Стефан Петров, Петър Юрицин (заснел споменатия „Български орли“), Георги Парлапанов и Асен Чобанов^[100]. Предполагам, че това е съставът на онази „група кинодейци“, които „начело с Б. Грежов започват снимането на собствен киножурнал“, а и осъществяват кинопрегледите на споменатата „Арфа-филм“.

1942 ГОДИНА

През годината киното рекламира в най-авторитетните софийски вестници – „Заря“, „Зора“, „Мир“, „Утро“... **Филми на Тристранния пакт**

Изброените всекидневници свидетелстват, че в „Роял“ германските филми се ширят на воля: **„Танц с кайзера“** на Георг Якоби с Марика Рьок – задържал се на екрана цели три седмици, **„Валсов сън“** на Геза фон Болвари с Магда Шнайдер, Вили Форст и Тео Линген, „изящната“ съвременна драма **„Жената с две лица“** – жизнерадостен спектакъл, по време „на всички представления“ на който „свири Джаз Овчаров“, **„Великият крал“** с Густав Фрьолих и Паул Вегенер – историческа суперпродукция за Фридрих Велики, **„Когато вятърът си играе“** – по едноименната комедия на Джовакино Форцано (поставена в Народния театър предишната година^[101]), приказките **„Котаракът в чизми“** и **„Жабешкият цар“** по Братя Грим, **„Така ми харесваш“** с Густав Хубер и Волф Албах Рети, **„Виена, само ти“** с Магда Шнайдер, цветният **„Златният град“** на Файт Харлан със съпругата му Кристина Зьодербаум, фаворитът на филмовия фестивал във Венеция през 1942, заснет в Златна Прага...



РЕКЛАМНИ КАРЕТА ЗА ФИЛМИТЕ В КИНО „РОЯЛ“ ПРЕЗ 1942 Г.

Не са малко на брой и унгарските заглавия: комедиите с Клара Толнай „Цяла нощ бъркотии“ и „Дяволът не спи“, чиито прожекции също биват съпроводжани от музиката на „Джаз Овчаров“, „Дом без деца“ с Антал Пагер, „Студентска любов“...

„Вихърът“ и „Последно прости“ представят италианската кинематография, „Великата любов“ и „Изпитание в брака“ („På Solsidan“, 1936) с Ингрид Бергман и Ларс Хансон – шведската, а безкрайно духовитата комедия „Близнаците“ („Les Jumeaux de Brighton“, 1936) с Ремю и Мишел Симон – френската...



ОРИГИНАЛНИ ПЛАКАТИ ЗА НЯКОИ ОТ ФИЛМИТЕ В „РОЯЛ“ ПРЕЗ 1942 Г.

Посещението на Марика Рьок и Георг Якоби в София

Голямото събитие обаче се случва в края на годината, когато семейната двойка Георг Якоби (германски режисьор, заснел у нас през март 1916 г. филма „Богдан Стимов“) и Марика Рьок посещават София, за да представят новия си филм „Възлюби ме!“ („Hab mich lieb!“), чийто режисьор е Харалд Браун, сценарист – Якоби, а изпълнителка на главната роля – Марика Рьок (германска актриса и певица от унгарски произход, любимка на Хитлер, оказала се офицер от съветското разузнаване^[10,21]). Тъкмо с „участието на прочутата германска киноартистка“ на 30

декември (сряда) от 11.00 часа в кинотеатър „Роял“ се състои „благотворително матине“, приходите от което отиват „в полза на Соф. Червен кръст“^[103]. На артистично-музикалното утро присъства и царица Йоанна, която „благоволява“ да приеме в ложата си актрисата и да беседва с нея^[104]. По това време в „Роял“ със „стихиен“ успех се „играе“ филмът „Златният град“, който дирекцията на киното снима от екрана^[105], където на 31 декември 1942 грейва „Възлюби ме!“^[106], за да се задържи там, и то „при претъпкан салон“^[107], повече от три седмици – до 23.1.1943 включително.^[108]

Върхен СТИХИНИЯТЪ УСПЕХЪ на филма ЗЛАТНИЯТЪ ГРАДЪ Дирекцията на „РОЯЛЪ“ ще сподели своята медаль от екрана този глантен филм, поради предстоящото гостуване на МАРИКА РЪОКЪ която практика в София в началото на идната седмица, за да присъства на ПРЕМИЕРАТА на своя най-нов и най-милостив филм „ВЪЗЛЮБИ МЕ!“ От днес, за да се даде възможност на всички да видят Златниятъ градъ ЩЕ ИМА В РОЯЛЪ всъщност по 4 представления във 2:30, 4:30, 6:30 и 8:30 часа	ТЕАТЪРЪ, КОНЦЕРТИ И ЗАБАВИ — Благотворителното „матине“ съ участието на прочутата германска кино артистка Марика Ръокъ ще се състои на 30 я. сряда, 11 ч. пр. обядъ, въ театър „Роялъ“. Приходите с въ полза на Соф. Червения кръстъ. Билети при „Филхармония“, телеф. 231-43, а въ деня на матинето — при касата на театър „Роялъ“. — Театър „Одеон“ продължава представянето на романтичната оперета „Финдерица“ отъ Франц Лехаръ. На първия ден на Коледя есе състои премиерата на духовната оперета „Дръжъ се Жуки“, въ която за пръв път през сезона ще се види артистката Рина Пенчева. Оперетата се поставя отъ Ас. Русковъ, който ще участва въ една отъ главните роли.	ТЕАТЪРЪ И КИНО Български Тел. 2-20-41 — „Милостива“. Български Тел. 2-77-44 — „Мандра“. Лазаров Тел. 2-46-22 — „Нощ на юг“. Славянски Тел. 2-85-00 — „Целувка на вятъра“. Триплицевски театър. Григориев Тел. 2-85-00 — „Целувка на вятъра“. Кубратов Тел. 2-84-95 — „Анакреонъ Шинотеръ“. Масови Тел. 2-39-62 — „Личността отъ Галисия“. Масови театър Тел. 3-10-32 — „Златниятъ градъ“. Лазаров Тел. 2-11-13 — „Муръ въ алуи“. Лазаров Тел. 2-50-52 — „Фаросъ“. Роялъ Тел. 2-43-52 — „Възлюби ме!“. Славянски Тел. 2-30-40 — „Два брата въ войнъ“. Славянски Тел. 2-42-62 — „Бъла отъкъс въ родната“. Български Тел. 2-30-96 — „Нашата грешница довъртъ“. Български Тел. 4-27-11 — „Връщане на вкъща“. Български Тел. 2-04-37 — „Фра Давидъ въ вкъща“. И. Вълков Тел. 5-22-16 — „Момъ на край на вкъща“. Български Тел. — „Огавъчване въ вкъща“. Български Тел. 5-00-29 — „Славянски“.
---	---	---

КЪМ КРАЯ НА 1942 В „РОЯЛ“ СЪС „СТИХИЕН“ УСПЕХ СЕ „ИГРАЕ“ ФИЛМЪТ ЗЛАТНИЯТЪ ГРАД, НО ВЪПРЕКИ ТОВА ТОЙ БИВА ЗАМЕНЕН ОТ ПРЕМИЕРАТА ВЪЗЛЮБИ МЕ!.



ФОТОГРАФИИ, ПРОСЛЕДЯВАЩИ ПОСЕЩЕНИЕТО НА МАРИКА РЪОК И ГЕОРГ ЯКОБИ В СОФИЯ, ВКЛЮЧИТЕЛНО И ГОСТУВАНЕТО ИМ В КИНО „РОЯЛ“.

Освен документалният „Пееща Германия“, показващ пейзажи из страната, „към програмата“ в „Роял“ биват демонстрирани и кинопрезледи – чуждестранни, но и български: „български и „УФА“ тонпрезледи“^[109], „редовните седмични тонпрезледи: български и „УФА“^[110], „редовните седмични тонпрезледи“^[111]... Само това е информацията, предлагана от в. „Мир“, но е известно, че през 1942 г. Фондация „Българско дело“ произвежда в по 3–6 копия 52 кинопрезледа^[112] (от № 26 до № 77).^[113]



СП. „ФИЛМ“ ПОСВЕЩАВА ЦЯЛА СТРАНИЦА НА СЪБИТИЕТО.

1943 ГОДИНА

Съгласно Закона за защита на нацията акционерно дружество „Роял“ преминава в принудителна ликвидация – уверява кратката история на кинотеатъра, публикувана в сайта на Театър „Българска армия“^[114]. Това обаче не прекратява дейността на киното, в което регулярно продължава прожектирането на „шарени“ филми. Немски са „Дизел“ на Герхард Лампрехт с Паул Вегенер, „Фронтов театър“,

суперпродукцията „Титаник“, възкресяваща „най-голямата в историята морска катастрофа с атлантическия гигант“, „Голямата игра“ с участието на Мария Андергаст, „както и на прославения германския национален футболен тим“^[115], а австрийски – „Жената на другия“ („Die Frau des anderen“, 1937) и „Моцарт“ („Wen die Götter lieben“) на Карл Хартъл – исторически животопис на Волфганг Амадеус Моцарт...



РЕКЛАМНИ КАРЕТА ЗА ФИЛМИТЕ В КИНО „РОЯЛ“ ПРЕЗ 1943 г.

Мощното тогава унгарско кино бива представено от „Под моста“ с Гюла Чортош и Мария Лазар („по едноименната пиеса, представена с грамаден успех в Народния театър“^[116]) и комедията „Граждански брак“ с Мику Ергели, Гюла Габош, Мария Естерхази, Гюла Чортош и Имре Радай. Италианската кинематография, която също преуспява по това време, предлага шпионския „Документ Z-3“ („Documento Z-3“) или „Белград в пламъци“ на Алфредо Гуарини със съпругата му Иза Миранда, „Съпрузите“ с Амедео Назари и Мариела Лоти, комедията на „белите телефони“ „По следите на съпругата“ („L'avventuriera del piano di sopra“, 1941) на Рафаело Матарацо с „непограждаемия комик“ Виторио де Сика и Клара Каламаи, драмата „Изповед“ („Confessione“) с Паола Барбара и германския киноактьор Фридрих Бенфер, „В пламъка на живота“ („Sissignora“) с ражданата в Аржентина Мария Денис и двете сестри италианки Ема и Ирма Граматика...

Франция демонстрира фина режисура и превъзходни актьори с **„Дъщерята на кладенчаря“** („La fille du puisatier“, 1940) на Марсел Паньол (първият кинаджия, приет за член на Френската академия) с Ремю и Фернандел, **„Прищевки“** („Caprices“) с Даниел Дарийо и Албер Прежан, **„Анета и русата дама“** („Annette et la dame blonde“) с „любимеца“ Анри Гарà и „палавата“ Луиза Карлети. Холивуд пристъпва еднократно, но с трясък – **„Вечната Ева“** („It Started with Eve“, 1941) на Хенри Костър с Диана Дърбин и Чарлс Лотън.



ОРИГИНАЛНИ ПЛАКАТИ ЗА НЯКОИ ОТ ФИЛМИТЕ В „РОЯЛ“ ПРЕЗ 1943 Г.

Кинохроники на Фондация „Българско дело“

През жегите салонът продължава да „се охлаждава“^[117], „към програмата“ на „Роял“ продължават да се притурят „редовните седмични тонпрезледи“^[118] — най-вероятно тези на Фондация „Българско дело“, чийто филмов отдел произвежда през годината 46 кинопрезледа (от № 78 до № 123), съдържащи общо 224 обекта^[119]. Един от тях бива посочен в рекламите — „Великденски ски-излет“^[120], а за друг индиректно свидетелства кратко съобщение в „Мир“: „Моменти от състезанията между бълг. и румънски шахматисти в Русе бяха филмирани от пратеник на филмовата служба „Бълг. дело“. Снимките са вече готови и те започват да се прожектират от днес в столичните кино-театри в тон-презледа на „Бълг. дело“.^[121]

Но най-грандиозната лента на фондацията (с дължина 2500 м.) е документалният филм „Цар Борис III Обединител“^[122] — кинематографичен поклон пред паметта на починалия на 28 август български владетел, припомнящ неговата дейност приживе, проследяващ величественото поклонение пред тленните му останки, поставянето им върху открит вагон и пътуването на траурния влак от централната софийска гара до Кочериново, полагането на ковчега в църквата на Рилския манастир и накрая показващ царския гроб... От 13 септември филмът бива прожектиран в столичните кина „Роял“, „Балкан“, „Европа“, „Славянска беседа“, „Модерен театър“ и „Царя“.^[123]

В разгара на лятото в. „Народен театър“ известява, че „Дилков — Григorieв А. Д. София, Раковски 98^[124], тел. 42-73. Театър Роял“ предлага „шок от избрани изящни филми“^[125] — съобщение, което най-вероятно е плод на спомената „принудителна ликвидация“.



КАДРИ ОТ ФИЛМА „ЦАР БОРИС III ОБЕДИНИТЕЛ“ (1943)

1944 ГОДИНА

Въпреки че България се присъединява към Тристания пакт, наши войски не вземат пряко участие в бойните действия. Но в края на 1941 г. (на 14 декември) страната ни обявява „символична война“ на Обединеното кралство и САЩ. Англо-американците очевидно не си падат по „символизма“ и приемат предизвикателството доста прагматично – военновъздушните им сили започват поредица от нападения върху царството и предимно над София.

Бомби над София

На 10 януари сградата на „Театър „Българска армия“ е „бомбардирана и силно пострадала“ – твърди сайтът на Мелпоменовия храм^[126]. Наистина на тази дата 40 самолета хвърлят 180 бомби над столицата, но едва ли

точно тогава зданието на „Роял“ бива ударено сериозно. Защото в средата на февруари в. „Мир“ информира, че там „се играе“ германо-испанският мюзикъл „Кармен“ („Carmen (la de Triana)“, 1938) с родената в Буенос Айрес певица и актриса Имперо Аржентина.^[127]



ПЛАКАТЪТ НА МЮЗИКЪЛА „КАРМЕН“

София е нападната откъм небето отново и на 16 март, когато са разрушени 72 сгради (50 самолета пускат над 4000 запалителни бомби); и на 17 март – от около 25 бомбардировача; и на 24 март (40 самолета); и на 29 март... Но най-тежкия удар е нанесен на 30 март – тогава около 450 бомбардировача Б-17, Б-24 и Б-25, придружени от 150 изтребителя, разстилат над града ни истински „бомбен килим“... Равносметката от въздушните атаки е печална – над 4000 убити и още толкова „безследно изчезнали“, само в София са разрушени 12 657 жилищни и обществени сгради (увредените в една или друга степен са в пъти повече). Сред тях

тежко пострадали са Народният театър и Зала „България“, а напълно разрушени — Казиното (най-представителната постройка в стил сецесион, издигната още в 1908 г. от арх. Наум Торбов) и Домът на изкуството и печата (дом на художниците), въздигал се на югоизточния ъгъл между улиците „Раковски“ и „Граф Игнатиев“ (монументална сграда със зали за художествени изложби, театър, концерти, сказки, клуб). Не са пощадени кината „Одеон“, „Пачев“, „Феникс“ и „Арда“ (ведно с едноименната улица, на която то се е намирало!)... Относно съдбата на „Роял“ загочно информира в. „Мир“, разгласявайки на 11 декември новината за предстоящото откриване на „най-голямото кино в София“ — „Художествен кинотеатър“, приютил се в залата на Художествения оперетен театър (която двете институции ползват, редувайки се). „Приготовленията са на привършване — твърди всекидневникът. — Монтирана е най-добрата кинопрожекционна апаратура в България — тази на изгорелия при бомбардировките театър Роял, която апаратура по чудо можа да бъде спасена от пожара”^[128]. Оказва се, че инсталираните още през лятото на 1932 г. „най-модерни апарати за прожектиране на говорящи и музикални филми“ дори след 12 години остават „най-добрата кинопрожекционна апаратура в България“!

1945 ГОДИНА

Дирекцията за възстановяване на София взема решение за цялостно изграждане на сградата в автентичния ѝ вид, в периода април—октомври тя е основно ремонтирана и реквизирана в полза на Фондация „Милиционерско дело”.^[129]

1946 ГОДИНА

В началото на годината Съюзът на филмовите дейци при Камарата на народната култура поема „благородната инициатива да се устрои юбилейно чествуване на създателя на българския филм по случай 35-годишната му неуморна дейност в областта на българския филм. Чествуването ще стане на 13 януари 1946 г. в театър „Балкан“ при изработена за случая програма”^[130]. Юбилярът е Васил Гендов, а

председател на Юбилейния комитет — Кирил Петров. Тъкмо той събира от филмодатели и кинопритежатели дарения в размер на 132 000 лева, които лично предава („срещу подпис“) на Васил Гендов — „создателя на българския филм“. Кирил Петров изготвя и списък на дарителите, съхраняван днес в БНФ. В него всред всички 26 личности и институции (предимно кина) фигурира (под № 6) и наименованието „Театър „Роял“-София“, срещу което бива изписано — „фирмата в ликвидация“.

1948 ГОДИНА

На 5 април в „Държавен вестник“ (№ 78) бива обнародван Законът за кинематографията — революционен, безпрекословен, комунистически (мнозина историци маркират с него началото на „социалистическото кино“ у нас). С него кинематографичното дело в страната става монопол на държавата, киноразпространението и филмовото производство са напълно национализирани. Фондация „Българско дело“ е трансформирана в държавното предприятие „Българска кинематография“ при Комитета за наука, изкуство и култура (КНИК) с председател Вълко Червенков. Според този закон кино „Роял“ бива национализирано, а съгласно Закона за отчуждаване на едрата градска покрита и недвижима собственост са огържавени и горните етажи на сградата.



СГРАДАТА НА КИНО „РОЯЛ“ СЛЕД НЕЙНОТО НАСТРОЯВАНЕТО И ИНТЕРИОРЪТ НА ДНЕСНИЯ ТЕАТЪР

1950 ГОДИНА

Създаден е Драматичен театър към Централния дом на народната армия (днешния Централен военен клуб), просъществувал до наши дни под различни имена: „Театър на народната армия“, „Театър на въоръжените сили“, Театър „Народна сцена“, „Театър на българската армия“, Театър „Българска армия“ (от 2000 до днес).^[131]

1952 ГОДИНА

Пълномощниците на Жак Асеов подават молба до Софийския областен съд за прекратяване дейността на „Театър Роял“ АД^[132]. Така се закрива една страница от биографията на „Раковски“ № 98, но пак се отваря цяла нова глава. Самият Асеов продава имотите си и се преселва в САЩ.

1982 ГОДИНА

На 27 октомври в Ню Йорк си отива от белия свят 86-годишният бивш собственик на кино „Роял“, уважаван и обичан от служителите си, благодетел и меценат, масон и ротарианец, милионер и социалдемократ, ала влязъл първоначално в полезрението на отдел „Държавна сигурност“ при полицията, а впоследствие на Държавна сигурност към новосъздадената Народна милиция...

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

*** Цитатите от информационните източници, отбелязани в библиографията със звездичка (*), са според 20-томния алманах „Сборник материали из историята на българското кино, поместени в периодичния печат, излизал в България през периода 1890 г. до 9.IX.1944 г.“ (Пловдив, 1976–1978), чиито съставители са Костадин Костов и Магда Костова (Портфейл БНФ).*

Бележки под линия:

^[11] Мир, г. XXXII, № 7926, 30.XI.1926, с. 2; № 7927, 1.XII.1926, с. 2; Пряпорец, г. XXVIII, № 270, 1.XII.1926, с. 2; № 273, 4.XII.1926, с. 2; Зора, г. VIII, № 2228, 2.XII.1926, с. 3; № 2229, 3.XII.1926, с. 3.

^[12] Хроника, Зора, г. VIII, № 2228, 2.XII.1926, с. 3.

^[13] Споменатите в статията американски или британски имена, названия, наименования и заглавия са транскрибирани според „Българска транскрипция на английски имена“ на проф. Ангрей Данчев (София, Изток-Запад, 2010).

^[14] Изложба на български шевици в театър „Роял“, Зора, г. VIII, № 2252, 30.XII.1926, с. 3.

^[15] Eskenasy. Sofia (Bulgaria), Cinema (București), г. IV, № 53, 1.III.1927, с. 221.

^[16] Мир, г. XXXIII, № 8039, 18.IV.1927, с. 2.

^[17] Новостите на киното, Нашето кино, г. V, № 111, 20.X.1928, с. 2.

^[18] Театър и музика, Мир, г. XXXIV, № 8343, 24.IV.1928, с. 2; № 8344, 25.IV.1928, с. 2; Театър и събрания, Зора, г. IX, № 2641, 25.IV.1928, с. 2; № 2642, 26.IV.1928, с. 4; № 2645, 29.IV.1928, с. 3; № 2646, 30.IV.1928, с. 2.

^[19] Киноизкуство, г. II, № 9 – 10, май 1928, с. 12.

^[101] <https://www.britishpathe.com/>.

^[111] <https://www.britishpathe.com/asset/135924/>.

^[121] <https://www.britishpathe.com/asset/108984/>.

^[131] Розев, Йохан, Йохан Розев [биографична справка]. Портфейл БНФ, София, 19.VII.1960, с. 1.

^[141] Кротенко, Музиката в нашите кино-театри, Нашето кино, г. V, № 115, 18.XII.1928, с. 4, 7.

^[151] Мир, г. XXXV, № 8663, 18.V.1929, с. 2.

^[161] Мир, г. XXXV, № 8664, 20.V.1929, с. 2; № 8666–22.V.1929–2.

^[171] Мир, г. XXXV, № 8663, 18.V.1929, с. 2.

^[181] Новостите на киното, Нашето кино, г. VI, № 126, 15.V.1929, с. 2.

^[191] Мир, г. XXXV, № 8659, 13.V.1929, с. 2.

^[201] Мир, г. XXXV, № 8671, 29.V.1929, с. 2.

^[211] Мир, г. XXXV, № 8664, 20.V.1929, с. 2.

^[221] Мир, г. XXXV, № 8692, 25.VI.1929, с. 2; № 8693, 26.VI.1929, с. 2; № 8694, 27.VI.1929, с. 2; № 8695, 28.VI.1929, с. 2; № 8696, 29.VI.1929, с. 2.

^[231] Пук. Сезонът настъпни, Нашето кино, г. VI, № 134, 21.IX.1928, с. 4 – 5.

^[241] Мир, г. XXXV, № 8759, 13.IX.1929, с. 2.

^[251] Гендов, Васил. Трънливият път на българския филм 1910 – 1940. Мемоари. БНФ – Фабер, София, 2016, с. 235.

- ^[261] Новини и съобщения. „Под орловото гнездо“, Мир, г. XXXVI, № 9000, 8.VII.1930, с. 2; Пан. Кар. Под Орловото гнездо, Нашето кино, г. VII, № 150, 24.VII.1930, с. 5 – 6.
- ^[271] Гендов, Васил. Трънливият път на българския филм 1910 – 1940. Мемоари. БНФ – Фабер, София, 2016, с. 273 – 274.
- ^[281] Филм и критика, г. I, № 4, 31.VIII.1930, с. 3.
- ^[291] Мир, г. XXXVII, № 9257, 20.V.1931, с. 2.
- ^[301] Новият киносезон в София. Какво ни носи?, Свободна реч, г. IX, № 2542, 30.VIII.1932, с. 4*.
- ^[311] Откриването на театър „Роял“, Свободна реч, г. IX, № 2548, 7.IX.1932, с. 4*.
- ^[321] Нови ограничения за киното, Нашето кино, г. VIII, № 168, 28.X.1931, с. 9.
- ^[331] Най-новото, Нашето кино, г. IX, № 170, 30.I.1932, с. 9.
- ^[341] Забраната на валута за филми, Кино, г. VI, № 73, 1932, с. 4, 16.
- ^[351] Мир, г. XXXIX, № 9811, 24.III.1933, с. 2.
- ^[361] Зора, г. XIV, № 4133, 13.IV.1933, с. 4.
- ^[371] Кината през игната година. М-рът на финансите и доставката на филми, Зора, г. XV, № 4338, 17.XII.1933, с. 5.
- ^[381] Гендов, Васил. Трънливият път на българския филм 1910 – 1940. Мемоари. БНФ – Фабер, София, 2016, с. 285.
- ^[391] Театър Българска армия. За нас, http://www.tba.art.bg/%D0%B7%D0%B0-%D0%BD%D0%B0%D1%81_1_5.
- ^[401] Пак там, с. 286.
- ^[411] Бакърджиев, Васил. Филмография, Кино и време, № 4, 1973, с. 126.
- ^[421] Симеонов, Симеон. А., Възпоменания в 16 кадъра/секунда. Мемоари. Киноизкуство, № 10, 1960, с. 36.
- ^[431] Зора, г. XV, № 4212, 21.VII.1933, с. 3.
- ^[441] Мир, г. XXXIX, № 9984, 23.X.1933, с. 2; № 9985, 24.X.1933, с. 2; № 9986, 25.X.1933, с. 2; № 9987, 26.X.1933, с. 2; № 9988, 27.X.1933, с. 2; Зора, г. XV, № 4293, 25.X.1933, с. 3; № 4294, 26.X.1933, с. 4; № 4295, 27.X.1933, с. 3; ; № 4296, 28.X.1933, с. 3; № 4297, 29.X.1933, с. 4; № 4298, 30.X.1933, с. 4.
- ^[451] Мир, г. XXXIX, № 9989, 28.X.1933, с. 2; № 9990, 30.X.1933, с. 2; № 9991, 31.X.1933, с. 2; № 9992, 2.XI.1933, с. 2; № 9993, 3.XI.1933, с. 2; № 9994, 4.XI.1933, с. 2; Зора, г. XV, № 4297, 29.X.1933, с. 2; № 4298, 30.X.1933, с. 2; № 4299, 1.XI.1933, с. 2; Утро, г. XXIII, № 7258, 29.X.1933, с. 2*.
- ^[461] Гостуването на унгарските министри у нас, Зора, г. XV, № 4296, 28.X.1933, с. 5.
- ^[471] Унгарският м-р-председател г. Гьомбьош и Кания през България, Зора, г. XV, № 4289, 20.X.1933, с. 3.
- ^[481] Балкански, Минко, С фотоапарат и кинокамера – в служба на живота и борбата (спомени), Кино и време, № 8, 1974, с. 120.

^[49] Гендов, Васил. Трънливият път на българския филм 1910 – 1940. Мемоари. БНФ – Фабер, София, 2016, с. 285 – 286.

^[50] Пак там, с. 309.

^[51] Д. М., Новият говорещ български филм „Песен на Балкана“, Литературен глас, г. VII, № 241, 22.IX.1934, с. 11.

^[52] Гендов, Васил. Трънливият път на българския филм 1910 – 1940. Мемоари. БНФ – Фабер, София, 2016, с. 312.

^[53] Пак там.

^[54] Пак там.

^[55] Берберов, Тодор. Песен на Балкана, Литературен глас, г. VII, № 253, 12.XII.1934, с. 7.

^[56] Гендов, Васил. Трънливият път на българския филм 1910 – 1940. Мемоари. БНФ – Фабер, София, 2016, с. 313.

^[57] Мир, г. XLI, № 10576, 19.X.1935, с. 2.

^[58] Мир, г. XLI, № 10553, 21.IX.1935, с. 1.

^[59] Мир, г. XLI, № 10604, 23.XI.1935, с. 2.

^[60] Мир, г. XLI, № 10499, 19.VII.1935, с. 2.

^[61] Мир, г. XLI, № 10513, 5.VIII.1935, с. 2.

^[62] Мир, г. XLI, № 10410, 30.III.1935, с. 2; № 10517, 9.VIII.1935, с. 2.

^[63] Мир, г. XLI, № 10535, 31.VIII.1935, с. 2.

^[64] Гендов, Васил. Трънливият път на българския филм 1910 – 1940. Мемоари. БНФ – Фабер, София, 2016, с. 318 – 319.

^[65] Бакърджиев, Васил, „Киноизкуството е било смисъл на целия ми живот...“ (Откъси от неиздадената мемоарна книга), Кино и време, № 4, 1973, с. 96; Филмография, Кино и време, № 4, 1973, с. 126.

^[66] Гендов, Васил. Трънливият път на българския филм 1910 – 1940. Мемоари. БНФ – Фабер, София, 2016, с. 318 – 319.

^[67] Симеонов, Симеон, Кратка автобиография и трудова дейност на Симеон Александров Симеонов, оператор. Портфейл БНФ, София, 14.I.1948, с. 1.

^[68] К. И., Кино-театър „Роял“, Народен театър, г. III, № 48, 17.I.1937, с. 4.

^[69] Мир, г. XLII, № 10908, 27.XI.1936, с. 2; № 10909, 28.XI.1936, с. 2.

^[70] К. И., Кино-театър „Роял“, Народен театър, г. III, № 48, 17.I.1937, с. 4.

^[71] Мир, г. XLIII, № 10964, 6.II.1937, с. 2.

^[72] Софиорама: 1928 – 1948. Панорама на културния живот в столицата. Събития и документи. София, Институт за изследване на изкуствата, 2012, с. 191.

- ^[731] Първата европейска продукция с български говор, Илюстрирано кино, г. I, № 15, 1937, с. 5*.
- ^[741] Гендов, Васил. Трънливият път на българския филм 1910 – 1940. Мемоари. БНФ – Фабер, София, 2016, с. 261.
- ^[751] Софиорама: 1928 – 1948. Панорама на културния живот в столицата. Събития и документи. София, Институт за изследване на изкуствата, 2012, с. 188.
- ^[761] Зора, г. XVIII, № 5295, 23.II.1937*, Днес, г. II, № 318, 1937, с. 6*.
- ^[771] Мир, г. XLIII, № 11037, 7.V.1937, с. 2.
- ^[781] Мир, г. XLIII, № 11100, 24.VII.1937, с. 2.
- ^[791] Последният Гергьовденски парад на филм, Зора, г. XIX, № 5423, 25.VII.1937, с. 5*.
- ^[801] Софиорама: 1928 – 1948. Панорама на културния живот в столицата. Събития и документи. София, Институт за изследване на изкуствата, 2012, с. 198.
- ^[811] Мир, г. XLIII, № 11044, 15.V.1937, с. 2.
- ^[821] Мир, г. XLIV, № 11292, 15.III.1938, с. 2.
- ^[831] Мир, г. XLIV, № 11307, 1.IV.1938, с. 2.
- ^[841] Мир, г. XLIV, № 11525, 28.XII.1938, с. 2.
- ^[851] Мир, г. XLV, № 11814, 18.XII.1939, с. 2.
- ^[861] Зора, г. XX, № 5933, 28.III.1939, с. 3*.
- ^[871] Софиорама: 1928 – 1948. Панорама на културния живот в столицата. Събития и документи. София, Институт за изследване на изкуствата, 2012, с. 226.
- ^[881] Пак там, с. 228.
- ^[891] Зора, г. XXI, № 5989, 3.VI.1939; № 6007, 25.VI.1939, с. 7*.
- ^[901] Хроника, Борба (Пловдив), г. XIX, № 5423, 1.VI.1939, с. 1; Дневни новини. – Воля (Пловдив), г. V, № 1206, 1.VI.1939, с. 1.
- ^[911] Мир, г. XLVI, № 11906, 8.IV.1940, с. 2.
- ^[921] Мир, г. XLVI, № 11984, 15.VII.1940, с. 2.
- ^[931] Мир, г. XLVII, № 12227, 12.V.1941, с. 3.
- ^[941] Мир, г. XLVII, № 12329, 15.IX.1941, с. 4.
- ^[951] Мир, г. XLVII, № 12340, 27.IX.1941, с. 4.
- ^[961] Александров, Александър, Документално кино 1910 – 1944, Киноработник, 1979, № 5, с. 22
- ^[971] Празникът е отбелязан тържествено в цялата страна – с молебени и манифестации. В София шествието, в което вземат „участие няколко хиляди търговци“, спира пред театър „Роял, „здето се състоя голямо публично събрание“ – уверява в. „Мир“ (г. XLVI, № 12115, 19.XII.1940, с. 2).

^[98] Пискова, Марияна. Фондация „Българско дело“ (1941 – 1948) – идеи и предпоставки за създаване на държавен фото- и киноархив. В: История, образование, континуитет и промяна (сборник материали от научната конференция „Континуитет и промяна в историята“, посветена на проф. Йордан Шопов), Благоевград, УИ ЮЗУ „Неофит Рилски“, 2004, с. 102 – 103 (https://www.researchgate.net/profile/Mariyana-Piskova/publication/316255997_Fondacia_Blgarsko_delo_1941-1948_-_idei_i_predpostavki_za_szdavane_na_drzaven_foto-_i_kinoarhiv/links/58fb1c75a6fdccde9894887a/Fondacia-Blgarsko-delo-1941-1948-idei-i-predpostavki-za-szdavane-na-drzaven-foto-i-kinoarhiv.pdf).

^[99] Иванова, Димитрина, Кинохрониката на Фондация „Българско дело“, Кино и време, № 27, 1989, с. 149.

^[100] Пак там.

^[101] „Когато вятърът си играе“ е комедия в 6 картини от Джовакино Форцано, преведена и поставена върху сцената на Народния театър от Хрисан Цанков, премиерата е на 21.X.1941. Играна е 76 пъти в периода 1941 – 1944.

^[102] <https://pogled.info/svetoven/nemska-aktrisa-i-pevitsa-lyubimka-na-hitler-se-okazala-savetska-razuznavachka.91594>.

^[103] Театър, концерти и забави, Мир, г. XLVIII, № 12707, 29.XII.1942, с. 2.

^[104] Марица Ръок в София, Филм, г. I, № 12, 15–30.I.1943, с. 16.

^[105] Мир, г. XLVIII, № 12700, 21.XII.1942, с. 2.

^[106] Театър и кино, Мир, г. XLVIII, № 12709, 31.XII.1942, с. 4.

^[107] Марица Ръок в София, Филм, г. I, № 12, 15–30.I.1943, с. 16.

^[108] Театър и кино, Мир, г. XLIX, № 12725, 23.I.1943, с. 4.

^[109] Мир, г. XLVIII, № 12630, 28.IX.1942, с. 3.

^[110] Мир, г. XLVIII, № 12641, 12.X.1942, с. 2.

^[111] Мир, г. XLVIII, № 12665, 9.XI.1942, с. 3.

^[112] Пискова, Марияна. Българският държавен киноархив. В: 75 години наука, мъдрост и достойнство, събрани в един живот (сборник в чест на проф. Дойно Дойнов). София, 2004, с. 297 – 312 (https://electronic-library.org/articles/Article_0063.html).

^[113] Всички кинопрегледи на Фондация „Българско дело“ се съхраняват в БНФ, където са филмографски обработени и анотирани.

^[114] Театър Българска армия. За нас, http://www.tba.art.bg/%D0%B7%D0%B0-%D0%BD%D0%B0%D1%81_1_5.

^[115] Мир, г. XLIX, № 12890, 16.VIII.1943, с. 2.

^[116] „Под моста“ е унгарска пиеса в 6 картини от Ото Индиг, преведена на български от Константин Белчев. Постановката ѝ в Народния театър е дело на Юрий Яковлев, премиерата е на 27.X.1934. Играна е 26 пъти в периода 1934 – 1935.

^[117] Мир, г. XLIX, № 12890, № 16.VIII.1943, с. 2.

^[118] Мир, г. XLIX, № 12830, 7.VI.1943, с. 2; № 12842, 21.VI.1943, с. 2; № 12890, 16.VIII.1943, с. 2.

^[119] Иванова, Димитрина, Кинохрониката на Фондация „Българско дело“, Кино и време, № 27, 1989, с. 177.

^[120] Мир, г. XLIX, № 12800, 24.IV.1943, с. 3.

^[121] Шахматната среща на филм, Мир, г. XLIX, № 12830, 7.VI.1943, с. 4.

^[122] Филмът „Цар Борис III Обединител“ (1943) може да бъде видян на адрес: <https://dvoretz-vrana.bg/%D0%B2%D0%B8%D0%B4%D0%B5%D0%BE/%D1%86%D0%B0%D1%80%D1%8C-%D0%B1%D0%BE%D1%80%D0%B8%D1%81%D1%8A-iii-%D0%BE%D0%B1%D0%B5%D0%B4%D0%B8%D0%BD%D0%B8%D1%82%D0%B5%D0%BB%D1%8C%D1%82%D1%8A-%D0%B4%D0%BE%D0%BA%D1%83%D0%BC/>.

^[123] Мир, г. XLIX, № 12915, 13.IX.1943, с. 2.

^[124] Агресът е променен вероятно поради урбанистичните промени, претърпени от улицата през годините.

^[125] Народен театър, г. VII, № 126–127, 29.VII.1943, с. 8.

^[126] Театър Българска армия. За нас, http://www.tba.art.bg/%D0%B7%D0%B0-%D0%BD%D0%B0%D1%81_1_5.

^[127] Мир, г. L, № 13030, 15.II.1944, с. 2.

^[128] Мир, г. LI, № 13112, 11.XII.1944, с. 2.

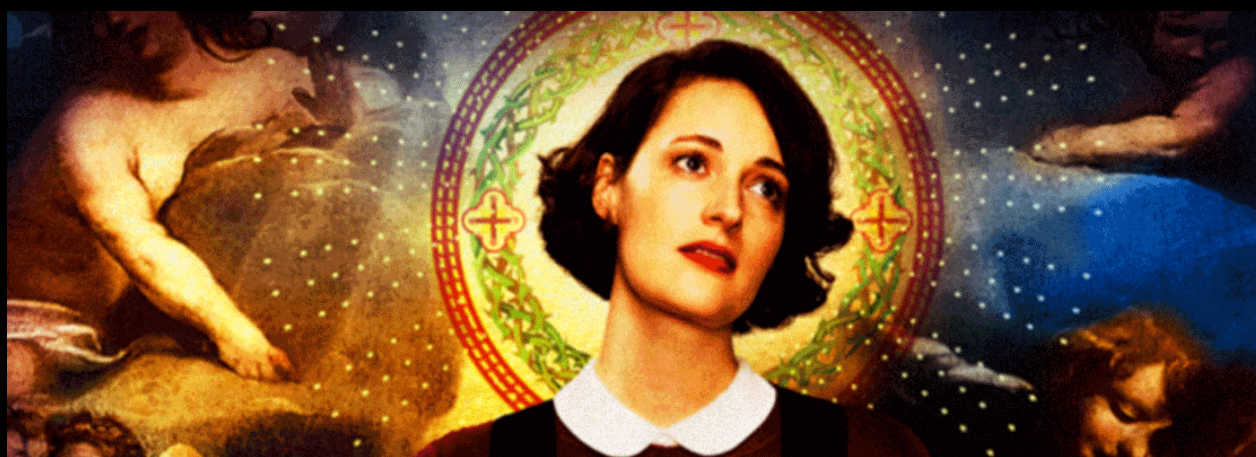
^[129] Театър Българска армия. За нас, http://www.tba.art.bg/%D0%B7%D0%B0-%D0%BD%D0%B0%D1%81_1_5.

^[130] Земеделско знаме, г. XXIV, № 76, 12.XII.1945, с. 3.

^[131] Пак там.

^[132] Пак там.





КУЛТУРЕН АФИШ: ДЕКЕМВРИ 2023

АНАСТАС ПУНЕВ

Сложно е да се прецени дали прожекциите на театрални представления са добра идея, но ако изобщо има смисъл да се пробва с този особен жанр, Лондонският национален театър и Дома на киното дават възможно най-удобния повод през декември с моноспектакъла „Флийбег“ на Фийби Уолър-Бридж. Флийбег е по-известна като героиня от едноименния сериал, който излиза между 2016 и 2019 г., но макар представлението да е записано непосредствено след успеха на сериала, то всъщност е първоизточникът и причината за развитие на идеята. Тази динамика между двете не само може да даде улики за процеса по създаване на по-известния телевизионен продукт, но и показва как един изчистен текст, напоен с мощно актьорско присъствие, е напълно способен да се конвертира в часове екранно време.

Достойнството на един 80-минутен моноспектакъл, състоящ се от жена по дънки и стол, е, че 80 минути по-късно тази жена става възможно най-близкият ни човек. Флийбег ще бъде изучавана като ултимативният персонаж от второто десетилетие на XXI век – разпиляна, с прескачащи мисли, свръхемоционална и вечно незадоволена, а в крайна сметка способна да концептуализира всеки момент от деня си, без да става ясно дали това е опит за терапия или просто отражение на твърде богатия ѝ вътрешен свят. Сред толкова герои, които смятат, че могат да

разберат живота, Флийбег изпъква като безсрамно объркана и това буди едно особено съчувствие.



ФЛИЙБЕГ (2016 – 2019, ФИЙБИ УОЛЪР-БРИДЖ)

Не по-малко модерна е автобиографичността на „Флийбег“. Флийбег е Фийби Уолър-Бридж, но и не съвсем: естествено, че има преиначаване, преувеличаване и откровена лъжа в разказите ѝ за отношенията с мъжете или семейството. Но само чрез това изкривяване на реалния опит той става по-автентичен и евентуално се стига до ядрото на всичко, което ни се случва, а този процес може да измести необходимостта от каквато и да било стройна фабула. В това отношение чупенето на четвъртата стена, характерно и за сериала, се намесва като стратегически елемент, сякаш за да напомни, че творческият акт, колкото и да е оголен сред аскетичната атмосфера на сцената, все пак не трябва да ни заблуждава. Всичко е дори по-истинско, когато е преминало през клаустрофобията на измислицата, зад която се крият едни и същи травми.

За да се поддържа толкова дълго и успешно вниманието само с най-базовите средства на едно изкуство, изпълнението трябва да е безшевно, а думите и жестовете — наредени като в музикална мелодия. В това се съдържа мълчаливата виртуозност на Уолър-Бридж. Докато

повдига веждата си в определен момент или имитира физиономия на гризач, всичко е някак скечово, повърхностно и дори просташко по английски, но сборът от частите оставя обратното впечатление: че ако веждата не е повдигната точно така в този момент, целият ритъм ще рухне, защото тази „просто жена с дънки“ използва всеки милиметър от наличния инструментариум: глас, мимики, преливане между въображаеми диалози, смяна на настроения. Флиртът с публиката не би могъл да се получи, ако тя не се държи постоянно под контрол и дори фактът, че представлението е на запис, не смекчава този ефект.

Ако има нещо изключително мъдро в историята на Флийбег, то е именно, че е история: при цялата си смелост и искреност в споделянето разказът на Уолър-Бридж може да се наблюдава по най-старомодния начин като неспирен разказ на приятел, който има нужда от споделяне, за да оздравее душевно, а в замяна ще ни даде малко материал за замисляне и малко – за да се посмеем, но ще знаем, че когато се разделим, ще се срещнем отново и никога нищо няма да се промени. Ние сме все така вперили очи във Флийбег, защото и тя ще е винаги до нас.



ПРИКЛЮЧЕНО ПО ДАВНОСТ (РЕЖИСЬОР МАЛИНА ПЕТРОВА)

Друг хибриден артефакт е първата част на документалния филм „Приключено по давност“ на покойната Малина Петрова, който ще бъде прожектиран на фестивала „Златен ритон“, по иронично съвпадение

скоро след повторното завръщане на депутатите в сградата на бившия Партиен дом. Хибридността на „Приключено по давност“ е, че филмът е по някакъв начин не просто документален, а свръхдокументален: толкова обстоятелствен, че накрая стои повече като фикция, защото струпването на информация и липсата на каквато и да е режисьорска манипулация пробуждат повече въпроси, отколкото отговори.

Работата на Малина Петрова по филма, която сама по себе си е несравнима като усърдие в историята на българското документално кино, потвърждава извода, че с трупането на повече информация съмненията могат само да израснат до нерешим ребус, който въпреки това не може да не бъде разказан – дори само защото самата тя се е намирала в архива на Партийния дом малко преди неговия палеж. Впечатляващо е обаче как втрещването в палежа и мистерията около неназованите отговорници има обратен ефект: те оттласкват от конкретния повод и неусетно се превръщат в балада за целия така наречен Преход и ръководните му фактори.



ПРИКЛЮЧЕНО ПО ДАВНОСТ (РЕЖИСЬОР МАЛИНА ПЕТРОВА)

За да се постигне тази полифония на гласове, Петрова жертва няколко потенциални похвали от samozвани морални съдници, за да даде наистина думата на всички замесени, които са пожелали да споделят своята версия за случилото се – нещо, което силно наподобява методологията на съдебното следствие по отношение на неутралността,

Всестранността и дори излишното навлизане в детайли от участниците. Разликата е именно там, че съдебно следствие никога не е имало и филмът е както компенсация за липсата му, така и най-доброто възможно обяснение на тази липса.

И в крайна сметка – кой подпали Партийния дом през лятото на 1990 г.? „Приклучено по давност“ показва безсилието на този въпрос, с който по подобие на съда, приклучил по давност делото, искаме да отметнем „казуса“ като приклучен, въпреки че няма как да приклучи процес, който е както по-сложен и дълготраен, така и предварително дирижиран, дори и ако му се признае известна стихийност. Изводът е, че по един или друг начин архивите са щели да бъдат запазени – метафорично или не – тъй като наративът на Прехода е написан, преди той да започне, и това обрича самия Преход на вечна незавършеност.

Но наред с това, чрез ентусиазма на теренната работа и реално застъпения плурализъм, без грам сензационност, филмът не се задоволява да каже едно „Забрави за това“ като във финала на „Китайски квартал“ на Полански, а разкрива неподозирани истини. Дори само по начина, по който някои интервюирани отговарят гузно или в противоречие с останалите доказателства, а пък други направо отказват участие. Или дори чрез сагата с отказа от страна на небезизвестния Георги Пирински, тогава председател на Народното събрание, да позволи снимки в подземията на Партийния дом, където най-вероятно биха се намерили още ценни кадри. Всеки е свободен да прави каквото реши с толкова много гледни точки, но „Приклучено по давност“ оставя усещането, че самата Малина Петрова е намерила за себе си отговора на въпроса, който я е мъчил с години.

„Флийбег“ може да бъде гледан на 13 декември от 19:00 ч. и 16 декември от 17:00 ч. в Дом на киното.

„Приклучено по давност – I част“ може да бъде гледан на 16 декември от 17:00 ч. в ЛЪКИ Дом на киното в рамките на „Златен ритон“.





СЦЕНАРНИ ЕСКИЗИ: БРЕЙКИНГ НЮЗ

В рубриката „Сценарни ескизи“ публикуваме сценария на филма *Брейкинг нюз* с режисьор и сценарист Асен Владимиров.

„Жертва на пешки“ на Асен Владимиров е и изследване на съдбата на патоанатома д-р Марков, изпратен от Богдан Филов да участва в международната комисия за трагедията в Катин, и мощна фреска на политическите машинации преди, по време и след Втората световна война. Респектира и другият филм на Асен Владимиров – „Брейкинг нюз“, който разказва през обилен архив и съвременни интервюта за тактиките на чуждестранните военни кореспонденти по време на Руско-турската война, отношението им към нашето население и мястото на България на европейската карта. Освен дълбочината на мисленето, в тези филми прави впечатление и заиграването с технологиите.

Геновева Димитрова,

разговор между критици за Фестивала на българското документално и анимационно кино „Златен ритон“, в. К, 13 декември 2019 г.

* * *

Във втората голяма група документални изследвания на историческа основа с прецизно, детайлно отношение към документа, факта, наследството, ние имаме сериозна филмография през годините, създадена от редица бележите режисьори. Те успяваха именно чрез портрета на известни личности от близкото или по-далечно минало да достигнат до много плътни исторически анализи на епохата и същността на субекта в нея. Днес най-активно, задълбочено и резултатно в тази област работи сценаристът, режисьор и продуцент Асен Владимиров, който отново показва висока класа с два нови филма – „Жертва на пешки“ и „Брейкинг нюз“. Впрочем той признава, че е закърмен с този метод на работа от Юлий Стоянов и винаги го подчертава с благодарност.

Божидар Манов,

Въпреки.сат, Критичен поглед: 24-ият „Златен ритон“ – огледало с две лица

* * *

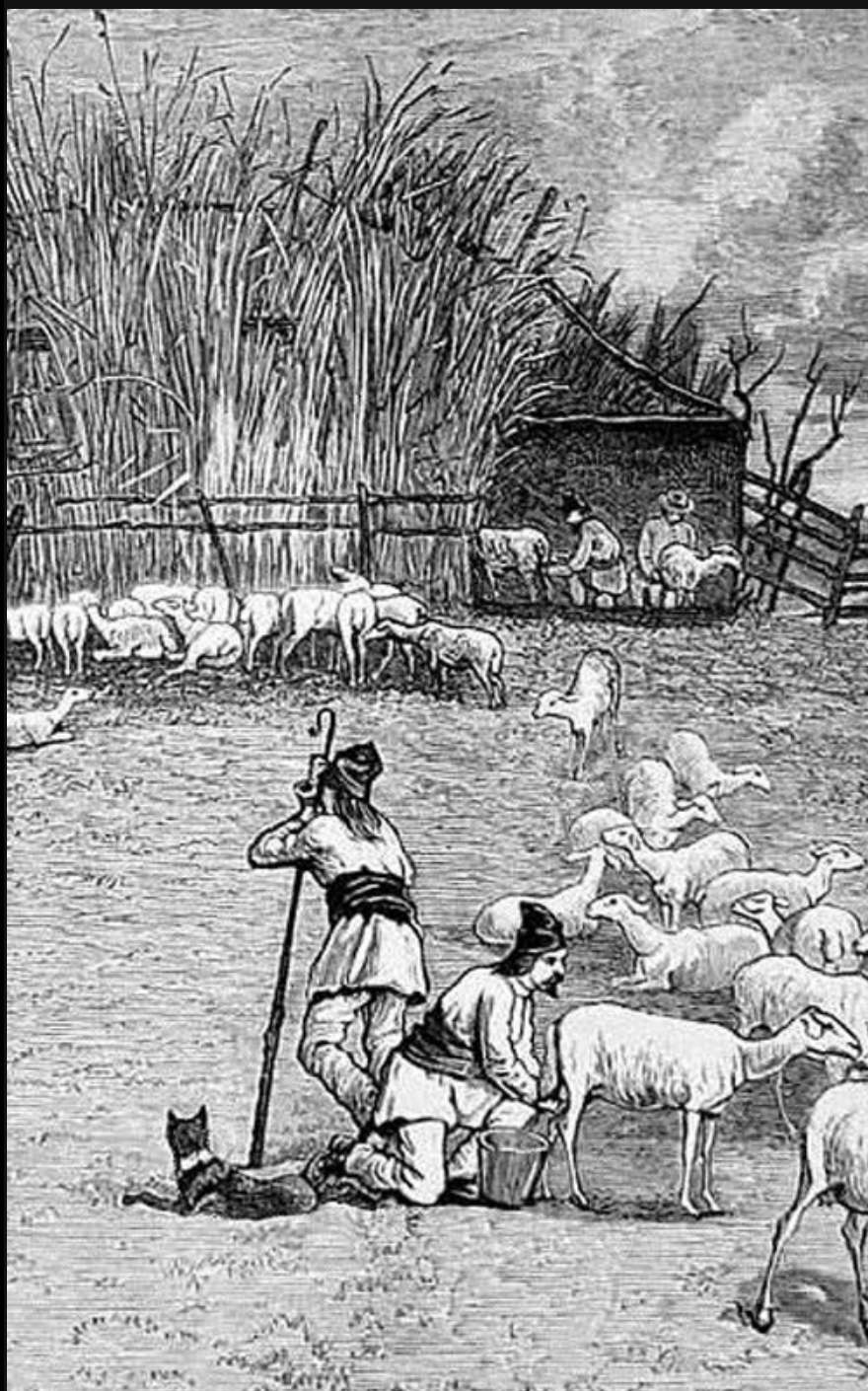
В „Breaking news“ Асен Владимиров разглежда Руско-турската освободителна война от 1877 – 1878 година през призмата на медийното отразяване на тези събития и надпреварата на военните кореспонденти от цял свят за информация преди всички. На първо ниво Асен Владимиров разказва за историческите събития, а на второ – за отраженията им в английската, руската и американската преса. Авторът не е спестил и негативни черти от менталитета на нашия народ, който почти винаги поставя личния си интерес над обществения и националния. Негативна черта, която руските офицери и войници няма как да не забележат и това се отразява много отрицателно върху нашата репутация, а и върху ентусиазма на руските войски от началото на тази възприемана от тях като освободителна война.

Иво Драганов,

Златен ритон 2019. Неофициалната ни история в документалното кино, списание „Кино“, брой 1, 2020 г.

Откъсите подбра Боян Ценов.

За да прочетете сценария, кликнете върху заглавната страница. ↓





ГАЛЕРИЯ: БРЕЙКИНГ НЮЗ

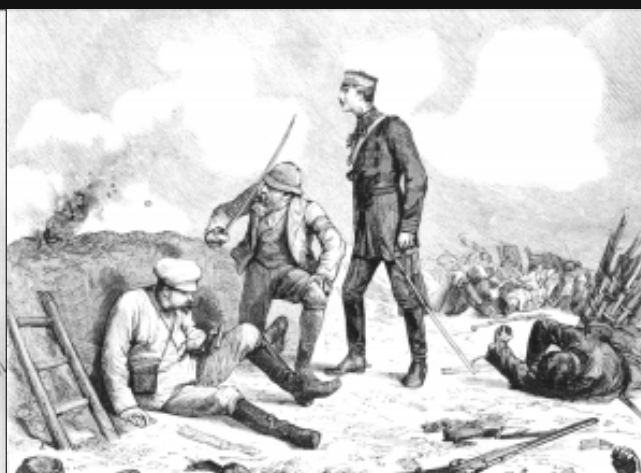
ПРЕДСТАВЯМЕ ВИ РАБОТНИ СНИМКИ ОТ ФИЛМА БРЕЙКИНГ НЮЗ НА РЕЖИСЬОРА АСЕН ВЛАДИМИРОВ.



MR. ARISTO DIMITROV IN THE YOUNG GOSLINGS-CHIEF AT BULGARIA.



BULGARIA.—A BULGARIAN COSSACK GUARD AT FLORINIA.





списание
КИНО

излиза от 1946 г. без прекъсване