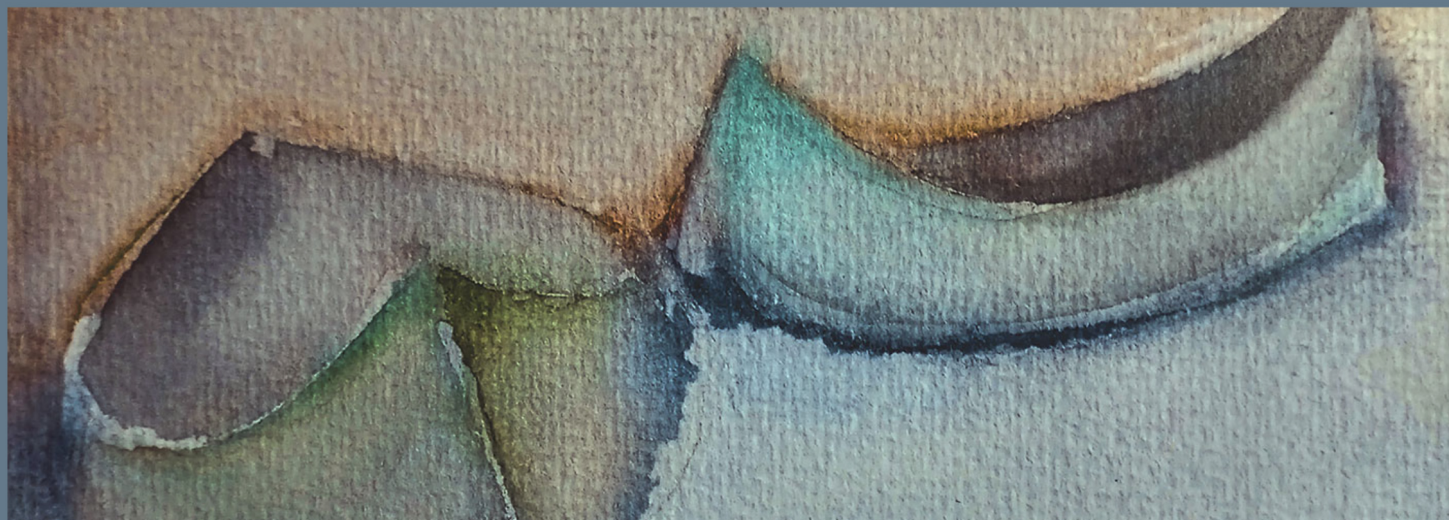


списание КИНО

излиза от 1946 г. без прекъсване

05/2024



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 / МАЙ 2024

СЪДЪРЖАНИЕ:

90 ГОДИНИ СЪЮЗ НА БЪЛГАРСКИТЕ ФИЛМОВИ ДЕЙЦИ. НАЦИОНАЛИЗАЦИЯ И ПОЕМАНЕ ПО „СВЕТЛИЯ ПЪТ“ (1948 – 1950) – ПЕТЪР КЪРДЖИЛОВ / 6 стр.

МЕТОД НА РАБОТА ПО ФИЛМИРАНЕ НА ЛИТЕРАТУРНО ПРОИЗВЕДЕНИЕ. ФРАНЦ КАФКА. ПРЕВРАЩЕНИЕТО – ЛИЗА БОЕВА / 36 стр.

БЪЛГАРСКОТО КИНО. А СЕГА НАКЪДЕ? РАЗГОВОР С МАЙЯ ВИТКОВА-КОСЕВ – ТЕОДОРА СТОИЛОВА-ДОНЧЕВА / 51 стр.

КИНО И ЛИТЕРАТУРА – ДВАТА „КОЗИ РОГА“ НА ХАЙТОВ. ЗА ФИЛМИТЕ НА МЕТОДИ АНДОНОВ И НИКОЛАЙ ВОЛЕВ – БОЖИДАР МАНОВ / 58 стр.

КИНО И ЛИТЕРАТУРА – И МОЕТО МНЕНИЕ ЗА „КОЗИЯТ РОГ“ 2 – ВЕРА НАЙДЕНОВА / 65 стр.

КИНО И ЛИТЕРАТУРА – „КОЗИЯТ РОГ“ – ОТ НАСИЛИЕТО КЪМ ОТМЪЩЕНИЕТО – ОРИЕТА АНТОВА / 68 стр.

РАЗВИТИЕ НА БЪЛГАРСКИЯ ПРОДУЦЕНТСКИ МОДЕЛ ПРЕЗ ГОДИНИТЕ – МАТЕЙ КОНСТАНТИНОВ И ИЛИЯН ДЖЕВЕЛЕКОВ – ГАЛИНА ЖЕКОВА / 72 стр.

СОФИЯ ФИЛМ ФЕСТИВАЛ 2024 – ЯНА СТЕФАНОВА, БОРЯНА МАТЕЕВА, ЕЛИЦА МАТЕЕВА / 84 стр.

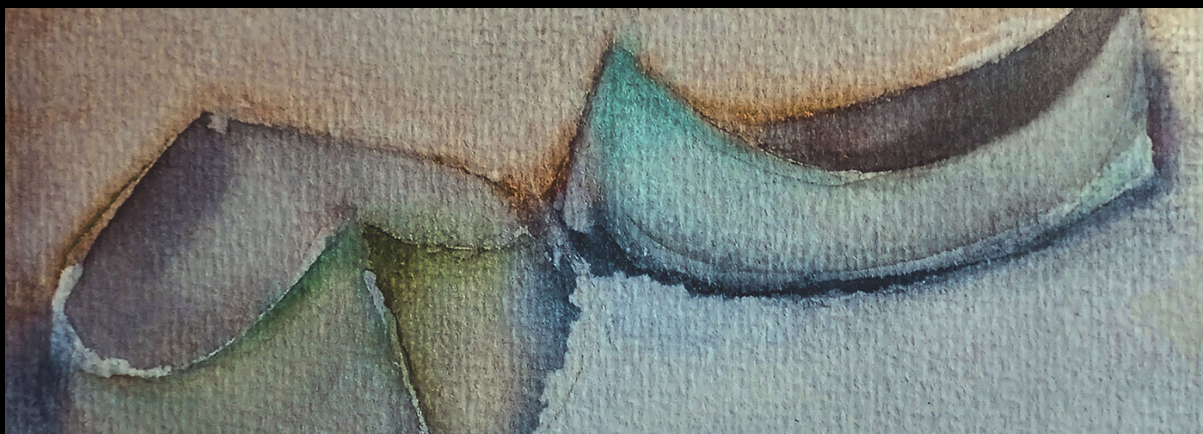
ДОКУМЕНТАЛЕН ФЕСТИВАЛ СОЛУН 2024. ПРОТЕСТИ, ДЕМОКРАЦИЯ И КИНОТО КАТО БУФЕРНА ЗОНА – МАРИАНА ХРИСТОВА / 104 стр.

КУЛТУРЕН АФИШ: МАЙ 2024 – ПАВЕЛ СИМЕОНОВ / 111 стр.

ГАЛЕРИЯ: ВИКТОРИЯ / 116 стр.

СЦЕНАРНИ ЕСКИЗИ: ВИКТОРИЯ / 123 стр.

ОТ АРХИВА: „КИНОИЗКУСТВО“ БРОЙ 5/1989 / 124 стр.



© Дидо Неделчев

ОТ ГЛАВНИЯ РЕДАКТОР

Христос Воскресе!

С радост, упование и надежди посрещнахме Великден – един от най-светлите християнски празници. Дано просветление, доброта и смирение води всеки от нас в отредения му път, води човечеството към единение и хармония!

За списание КИНО празник е и 10 май, когато в Дома на киното от 17:30 часа ще се състои премиерата на „КИНО Алманах 2023“. За втора поредна година издаваме този луксозен, стойностен том – събиращ най-значимото от онлайн изданието през годината, но и показателен за състоянието, развитието, тенденциите и перспективите в българското кино.

Корицата е дело на художника Ася Кованова и е реверанс към 100 годишнината на Бинка Желязкова и към филма ѝ „Привързаният балон“.

Благодарни сме за финансовата подкрепа на Национален Фонд Култура и посвещаваме „КИНО Алманах 2023“ на 90-тата годишнина на Съюза на българските филмови дейци – една от най-старите творчески организации в България.

Но големият празник за филмовата общност е Националният фестивал на българското кино – Награди на Съюза на българските филмови дейци „Васил Гендов“. Церемонията ще се състои на 16 май от 19:00 часа в Народния театър „Иван Вазов“. В Дома на киното продължава (1 – 13 май) показ на

всички селектирани за Наградите игрални, документални, анимационни и късометражни филми с вход свободен.

Това е голямо събитие не само за творците от киното, но и за гражданите на София. По света хората се редят на дълги опашки и си купуват билети, за да видят продукцията на родното си кино, а при нас вратите на Дома на киното са широко отворени за всеки изкушен от българското кино. Въпреки празниците и почивните дни, залата, поне на прожекциите, на които присъствах, беше почти пълна. За съжаление не мина и без технически гафове. Прожекцията на „Ваймар експрес“ бе спряна от режисьорката Милена Фучеджиева заради лошо качество, но и няколко други прожекции бяха отменени по същите причини. От Дома на киното ни увериха, че пропуснатите филми ще бъдат програмирани допълнително, но все едно, случилото се е неприятно.

В майския брой на списание КИНО обзорният текст „Национализация и поемане по „светлия път“ (1948 – 1950)“ на Петър Кърджилев, продължава поредицата, посветена на 90 години СБФД.

Много от читателите следят лекциите на Лиза Боева и Ицко Финци, които те провеждат в платформата си *Филизи 33*. Лиза Боева ни запознава с първата концептуална част „Метод на работа по филмиране на литературно произведение. Франц Кафка. Превръщането“ от студията си за Кафка, части от която ще публикуваме в следващи броеве.

По проекта „Развитие на българския продуцентски модел през годините...“ е интервюто на Галина Жекова с Матей Константинов и Илиан Джевелеков – „Мирамар филм“, а в полемиката „Българското кино. А сега накъде?“ Теодора Стоилова-Дончева разговаря с Майя Виткова-Косев, която вярва, „че все още има професионалисти с морал и принципи“.

В сценарни ескизи публикуваме сценария „Виктория“, на който Майя Виткова-Косев е сценарист и режисьор.

Проектът „Кино и литература“ е представен от трима автори: Божидар Манов коментира „Двата „Кози рога“ на Хайтов. За филмите на Методи Андонов и Николай Волев“, Вера Найденова предлага „И моето мнение за „Козият рог“ 2“, а Ориета Антова разсъждава за „Козият рог“ – от насилието към отмъщението“. А разказът по този проект е „Ловен дух“ на Яна Младенова.

С отзвук от 28-ия международен филмов фестивал София Филм Фест се включват Яна Стефанова с „В търсене на магята и светлината“, Боряна Матеева с „Малгожата Шумовска с наградата „Фипресси Платиниум“: „Винаги се опитвам да обичам героите си, да усещам емпатия“ и Елица Матеева с „Аки Каурисмаки – последният романтик“.

Статията „Протести, демокрация и киното като буферна зона“ на Мариана Христова е посветена на международния фестивал за документално кино, Солун 2024 г.

Людмила Дякова





90 ГОДИНИ СЪЮЗ НА БЪЛГАРСКИТЕ ФИЛМОВИ ДЕЙЦИ. НАЦИОНАЛИЗАЦИЯ И ПОЕМАНЕ ПО „СВЕТЛИЯ ПЪТ“ (1948 – 1950)

ПЕТЪР КЪРДЖИЛОВ

На 4 декември 1947 г. VI ВНС приема Конституцията на Народна република България, известна още като Димитровска.

1948

На основание чл. 39 от новата конституция Министерството на информацията и изкуствата е закрито, а Камарата на народната култура при него – присъединена към новосъздадения Комитет за наука, изкуство и култура (КНИК) с председател Вълко Червенков (1900 – 1980). Самият той пояснява защо Камарата е била трансформирана: „Партията и Правителството не можеха да поверят развитието на изобразителните изкуства и на всички изкуства в ръцете на една, която и да било, група от дейатели, организирани корпоративно, откъснати фактически от партийното ръководство. И областта на културния фронт трябва да се ръководи от Партията“.^[1]



СТАВАЙКИ ПРЕДСЕДАТЕЛ НА КНИК, ВЪЛКО ЧЕРВЕНКОВ (КРАЙНИЯТ ВДЯСНО) ОГЛАВЯВА НАУКАТА, ИЗКУСТВОТО И КУЛТУРАТА У НАС.

КНИК е правителствен орган, чиято задача е да осъществява единното ръководство на научните и културни институти и организации, да планира, съгласува и контролира тяхната научноизследователска и художествено-творческа дейност, да отговаря за подготовката на висши, научни, технически и художествени кадри. Под негова юрисдикция са БАН, научноизследователските институти извън академията, висшите учебни заведения...

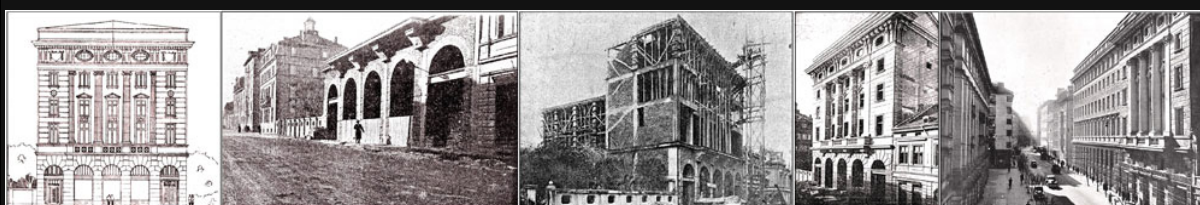
Ведно с Камарата е бил закрит и нейният Клуб – наименованието му се споменава само веднъж (навярно по инерция) на 22 януари, когато в „Изгрев“ известява, че там в същия ден ще се проведе вечер на филмовите дейци, на която ще бъде демонстриран новият френски филм „**Кръстопътят на загубените деца**“.^[2]

ДОМЪТ НА КИНО И ФОТО-КУЛТУРАТА

Но по същото време, средата на януари, в София бива открит Домът на кино и фото-културата. „Преди два месеца“ – уточнява на 15 март сп. „Кино и фото“, допълвайки: „който бързо стана център на оживена културна дейност и място за среща на работниците в киноизкуството и фотоизкуството“. „Всеки петък – продължава изданието – се правят доклади и стават разисквания върху прожектираните български филми, или по общи въпроси на кинематографията. Изнесени са доклади и са станали разисквания върху

филмите: „Силата на слабите“, „Бесът“, „Хора всред облаците“, „Сватба на село“, „Един забулен свят“. Изнесени бяха и доклади за звуковото кино, от д-р Ив. Боров^[3], и за тесния филм, от Стоян Христов“.^[4]

Действително там на 16 януари (петък) под председателството на Георги Ст. Георгиев се провежда вечер, „посветена на тесния филм“^[5], а на 23-ти – „вечер на звуковото кино“, чиито „основни въпроси“ са били разяснени от Иван Боров. Прожектиран е филмът „Един забулен свят“ на Захари Жандов^[6]. Темата, която на 13 февруари разглежда Васил Бакърджиев, е „Американският филм, съветските майстори и ние“, а входът – „само с карти“.^[7]



Основният камък на дома на Българското инженерно-архитектурно дружество (БИАД) на ул. „Раковски“ № 108 е положен на 26.IX.1926 г., през 1930 г. сградата бива осветена, през 1946 – 1947 г. сутеренът ѝ приютява Клуба на Камарата на народната култура, на 23 май 1947 г. салонът става държавно кино – „Народен кинотеатър“, от януари до юни 1948 г. там се помещава Домът на кино и фото-културата, а след това Клубът на културните дейци, превърнал се в традиционно място за провеждане на вечерите на филмовите дейци.

На 20 февруари в Дома на кино и фото-културата Фондация „Българско дело“ урежда „тържествено събрание в памет на великия съветски кинотворец Сергей Михайлович Айзенщайн“ – починал на 11 февруари в Москва. Доклад „за творчеството и значението на Айзенщайн в съветската кинематография“ изнася „известния наш филмолог Георги Ст. Георгиев“, член-делегат на Фондацията. След това е „прожектирано монументалното произведение на Айзенщайн „Александър Невски““.^[8]

Дори Студентската секция при Съюза на народната младеж (СНМ) организира (на 26 февруари) „вечер на филмовите дейци“, председателствана от Александър Вазов и включваща доклада „Реакционният кинематограф“ на Пантелей Матеев^[9]. И на 2 април председателят на Контролния съвет на Съюза на филмовите дейци в България изчита доклад, но този път темата е друга – „Киното в борбата между демокрацията и империализма“. Накрая е показан филм.^[10]

„Творческото обсъждане“ на югославския филм „Славица“ събира за пореден път филмовите дейци на 8 април^[11], а на 9 юни приключва председателстваната от Страшимир Рашев, вече главен директор на Държавното предприятие „Българска кинематография“, „дискусия върху филмовия ритъм“, закрыта от докладчика Захари Жандов, отговорил „на всички изказали се досега“.^[12]

След тази дата наименованието Дом на кино и фото-културата престава да се споменава в печата.

ЗАКОНЪТ ЗА КИНЕМАТОГРАФИЯТА

На 5 април в „Държавен вестник“ (№ 78) бива обнародван Законът за кинематографията – кратък, ясен, императивен, непрекословен, революционен, комунистически (мнозина историци маркират с него началото на „социалистическото кино“ у нас). С влизането му в сила кинематографичното дело в страната става изцяло монопол на държавата, киноразпространението и филмовото производство биват напълно национализирани. Фондация „Българско дело“ е трансформирана в държавно предприятие при КНИК, наречено „Българска кинематография“, което Страшимир Рашев продължава да ръководи като „главен директор“.

„Непосредствено след национализацията – спомня си Иван Фичев – ръководството на кинематографията привлече съветския драматург Исаев^[13] да проведе семинар и да консултира група писатели“. „Предвид очертаващото се активизиране на филмопроизводството“, Съюзът също се активизира и открива „кратък опреснителен практически курс за операторите“, чиито лектори са Йосип Новак, Васил Холиолчев, Александър Вазов, Васил Бакърджиев и Бончо Карастоянов.^[14]

СЪЗДАВАНЕТО НА БЪЛГАРСКИЯ НАЦИОНАЛЕН КИНОАРХИВ

Законът за кинематографията и дума не обелва за създаването на киноархив, но пък разпорежда „всички произведения в страната кинокартини“ да се „обявят пред КНИК“ и предадат на държавата „в 15-дневен срок“. Така за кратко време бива натрупан фонд както от национализирани филми, така и от съпътстваща ги документация – процес,

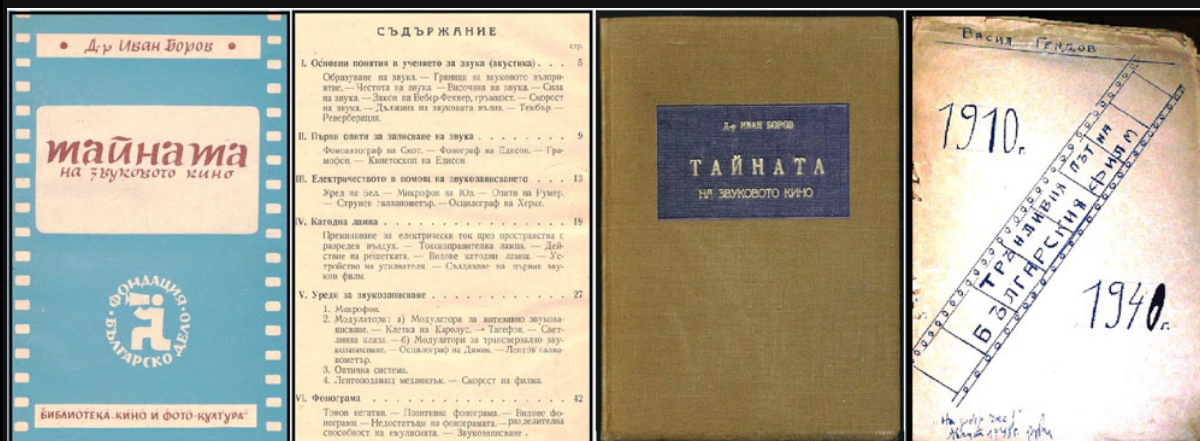
очевидно катализиран от влизането в сила на нормативния акт. И до този момент с помощта на Съюза вече са събрани „сведения“ за „заснетите до сега 66 български филми“, чиито „копия или негативи се намират в ръцете на неизвестни притежатели, но за да се добият реални резултати по събирането им, ще трябва да се натовари специален човек с тази задача“ – твърди докладът на Съюза, изпратен през юни 1947 г. до Секция „Филмово дело“ на Камарата, части от който Иван Фичев цитира в „Раждаше се една нова кинематография“. „Камарата на народната култура отпусна исканите средства и със задачата по събирането на старите филми и създаване на киноархив бе натоварен Васил Пошев“ – заключава Фичев^[15].



ЕКСПОНАТИ ОТ МУЗЕЯ КЪМ ГЛАВНОТО УПРАВЛЕНИЕ НА ДП „БЪЛГАРСКА КИНЕМАТОГРАФИЯ“, ЧИЙТО ПРЪВ УРЕДНИК (ОТ 1948) Е ВАСИЛ ГЕНДОВ

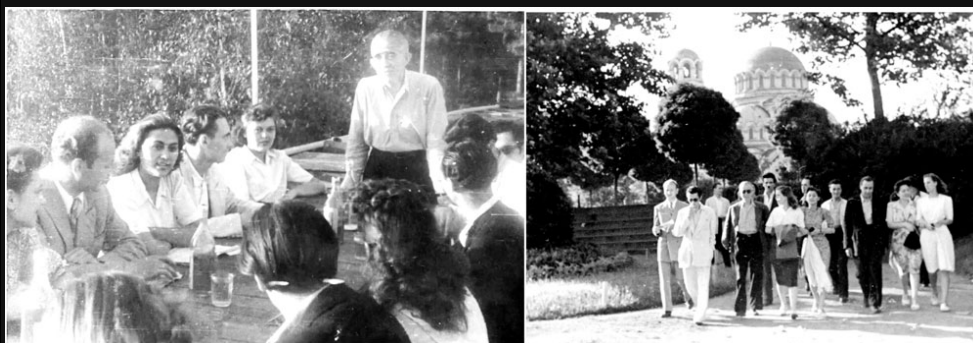
„През 1948 г. – свидетелства Васил Гендов – се създаде към Главно управление на кинематографията и музей, който си сложи за задача да издири и установи всички материални следи в развитието на българското филмово изкуство от 1910 година до днес“^[16]. Призван да се справи с предизвикателството е Васил Гендов, който започва да обработва натрупаното богатство, през ръцете му минава цялата информация за него (включително и публикациите в пресата). По този начин той поставя началото на българския национален киноархив. Факт е, че през 1948 г. официалната му длъжност е „uredник на музея и библиотеката при ДП „Българска кинематография“, външни хора го наричат дори „директор на Български музей за кинематография“^[17]. Също така е факт, че през август

1948 г. Васил Гендов започва работа върху ръкописа „Трънливият път на българския филм 1910 – 1940“.



КОРИЦАТА НА КНИГАТА НА Д-Р ИВАН БОРОВ И ТИТУЛНАТА СТРАНИЦА НА РЪКОПИСА НА ВАСИЛ ГЕНДОВ, ДАТИРАЛ САМОРЪЧНО НАЧАЛОТО НА РАБОТАТА ЗА НЕГОВОТО СЪТВОРЯВАНЕ – „АВГУСТ 1948 г.“

На 1 март в. „Народ“ публикува статията „Проблеми на българското кино“, в която Петър Иванов-Бертолд не само споменава съобщението в сп. „Кино и фото“ от 25 октомври 1947 г.^[48], възвестяващо създаването на филмов архив към Съюза на филмовите дейци в България, но и напълно одобрява инициативата, наричайки я „хубава и навременна“, която „се посреща с радост от всеки ценител на българския филм“. По-нататък в обширния си материал авторът хвали „увлекателните лекции“, озаглавени „История на българския филм“ и изнесени от Васил Гендов „пред курса на „Паисий филм“ през 1947 година“, и предлага „да се упълномощят отговорни дейци от Съюза на филмовите дейци да съберат сведения“ от „първите негови пионери – Гендов, Вазов, Пошев, Балкански“, които са „за наше щастие още живи“. Пред Съюза стои и въпросът – продължава с препоръките си Петър Иванов-Бертолд – за учредяването на „един съюз на кинолюбителите в България, който да бъде секция на Съюза на филмовите дейци“.^[49]



ПРЕПОДАВАТЕЛЯТ ВАСИЛ ГЕНДОВ И КУРСИСТИТЕ ОТ КИНОШКОЛАТА НА „ПАИСИЙ ФИЛМ“ ПРЕЗ 1947 г.

РЕОРГАНИЗАЦИИТЕ И СЪЮЗЪТ

Друга посока, към която „след национализацията Съюзът насочи цялото си внимание – уверява Иван Фичев, – е започналата реорганизация“. Според него не са пренебрегнати и „въпросите по подготовката за производство на държавни игрални филми“, а и този за „изграждането на киноцентъра“^[20]. „В кинематографията продължаваше да се поддържа тезата, че трябва да се чака изграждането на киноцентъра. Съществуваше голям оптимизъм, че той ще стане скоро – продължава разказа си съюзният секретар. – Съюзът бе на противно мнение. Той преценяваше, че строежът на киноцентъра ще се забави и предлагаше да се потърси някакво голямо помещение, тютюнев склад и нещо подобно, и да се превърне в снимачен павилион, за да се задоволят нуждите на първо време“.



ОПАСЕНИЯТА НА СЪЮЗА, ЧЕ „СТРОЕЖЪТ НА КИНОЦЕНТЪРА ЩЕ СЕ ЗАБАВИ“, СЕ ОКАЗВАТ ОСНОВАТЕЛНИ – СТУДИЯТА Е ОТКРИТА НА 3.IX.1963 г., КАТО ЛЕНТАТА ПРЕРЯЗВА ЧЛЕНЪТ НА ПОЛИТБЮРО И СЕКРЕТАР НА ЦК НА БКП МИТКО ГРИГОРОВ.

„Съюзното ръководство постави на обсъждане всички тези проблеми и дойде до заключение, че негов дълг е да ги донесе до знание на отговорните инстанции. Възложено ми бе да изработя обстоен доклад, в който да залегнат и конкретните предложения на Съюза. Докладът бе изнесен пред разширена конференция, на която присъствуваха почти всички творчески кадри. Бях упрекнат, че в доклада не са разкритикувани по-остро някои от ръководителите на кинематографията. Докладът беше приет с указание за допълнения“.

„С постановление на Министерския съвет от 1948 година Съюзът е закрит и преобразуван в Дом на киното, а организацията се възстановява едва 6

години по-късно – в 1954 година“ – твърди статията „История на Съюза на българските филмови дейци“^[21], публикувана на 16 февруари 2016 г. в сайта на СБФД. Авторът на текста уверява също така, че за написването му са използвани „проучвания на Петър Кърджилев и на Александър Янакиев, както и свидетелства на Камен Тодоров“. Но нито единият, нито вторият от първите двама посочени не споменава в свои „проучвания“ подобни обстоятелства. Признавам, че не положих достатъчно усилия, за да издира това „постановление“. Но е факт, че от началото на годината Камарата на народната култура е закрыта, както и нейният Клуб. Факт е, че в открития по същото време Дом на кино и фото-културата кинодейците съсредоточават голяма част от своя обществен живот, но съществуването на Дома се оказва твърде кратко – около половин година.

През 1948 г. Съюзът на филмовите дейци не е „закрит“ с „постановление на Министерския съвет“, наименованието му продължава (макар и рядко) да се споменава в пресата (в това предстои да се убедим), но вече е подценяван, negliжиран, ролята му в кинообщността очевидно намалява, инициативите му не биват посрещани с ентузиазъм, организацията остава на втори план, особено след като „акциите“ на Фондация „Българско дело“ скачат главоломно, след реорганизирането ѝ в ДП „Българска кинематография“. Всъщност, дейността на Съюза не затихва, тя просто бива иззета от новосъздадения Клуб на културните дейци.

Че това е било така потвърждава Иван Фичев. Припомняйки миналата дейност на Съюза, той твърди, че тогава (1948) „в обсега на вниманието“ на организацията е било „цялото общо дело на кинематографията, включително широка обществена и културна дейност. В залата на клуба на културните дейци бяха изнесени десетки доклади. Ето някои от тях: „Съветското киноизкуство“ – Орлин Василев; „Реакционна кинематография“ – Панталей Матеев; „Дейността на българската кинематография“ – Страшимир Рашев; „Реализмът в киното“ – Иван Фичев; „Новото италианско филмово изкуство“ – П. Здравелин; „Впечатления от полското кинопроизводство“ – Ангел Ангелов; „Техника на литературния сценарий“ – Ст. Станчев; „Проблеми на звукозаписването“ – инж. Кулев и мн. др.“^[22]

Думите на Иван Фичев биват нееднократно потвърдени от съобщенията в тогавашния периодичен печат, които се отнасят за събирания, наричани най-често „вечер на филмовите дейци“, осъществявани най-често в петъците от 20:00 ч.

КЛУБЪТ НА КУЛТУРНИТЕ ДЕЙЦИ

Мястото, на което стават споменатите „събирания“, е бившият „Народен кинотеатър“ на ул. „Раковски“ № 108 – добрият стар салон на БИАД. Тъкмо там на 19 февруари „под председателството“ на писателя Петко Здравелин^[231] се провежда поредната „вечер на филмовите дейци“, по време на която Александър Вазов изнася доклад на тема „Какво се изисква от едно филмово сценарие?“^[241]. На 18 март председателстващият е Борис Грежов, докладчикът – Любен Божинов^[251], а темата – „Развитие на филмовото изкуство в Югославия“. Вечерта завършва с показ на „нов югославски филм“.^[261]

На 28 март (неделя) бива устроен „голям благотворителен бал на филмовите дейци“, в който участие вземат „голям брой видни наши артисти“, джазовият оркестър на Александър Николов (Сашо Сладура), чиято солистка по това време е Леа Иванова.^[271]

Подпредседателят на Съюза Александър Вазов председателства вечерта на 12 май, на която писателят Петко Здравелин изнася доклада „Новото италианско филмово изкуство след войната“, илюстриран с новия италиански филм „Слънце мое“.^[281]

В Клуба на културните дейци на 5 юли (понеделник) се срещат писатели и филмови дейци, които под надзора на Слав Славов, един от директорите на „Българска кинематография“, разискват темата „Сценарийните проблеми и сътрудничеството на писателите“.



ДЖАЗОВИЯТ ОРКЕСТЪР НА АЛЕКСАНДЪР НИКОЛОВ – СЛАДУРА (НАЙ-ВДЯСНО), ГРИЖИЛ СЕ ЗА ДОБРОТО НАСТРОЕНИЕ НА УЧАСТНИЦИТЕ В ГОЛЕМИЯ БЛАГОТВОРИТЕЛЕН БАЛ НА ФИЛМОВИТЕ ДЕЙЦИ, СЪСТОЯЛ СЕ НА 28 МАРТ 1948 Г.

На 6 август по случай юбилейния брой 200 на кинопрегледа там се провежда „публично обсъждане на българската кинохроника“, „редакторът на кинопрегледа Юрий Арnaudов“ изнася кратък доклад, след който са прожектирани кинопрегледите № 1, № 100 и № 200.^[30]

На 22 октомври Кирил Луканов, подпредседателят на КНИК, ръководи представянето на доклада „Предстоящи задачи на „Българска кинематография“, който Страшимир Рашев изчита от трибуната на „бившия Народен кинотеатър, ул. Раковски 108“ – акт, последван от „прожекция на документални филми“.^[31]

Отново „под председателството“ на Слав Славов, бъдещия художествен ръководител на Студията за игрални филми „София“ (така през 1950-те се нарича Студия „Бояна“), се чества годишнината на Октомврийската революция, отбелязана на 7 ноември (неделя) с представяне на „новите съветски филми“ – „Изкуството на актьора“ и „Белински“.^[32]

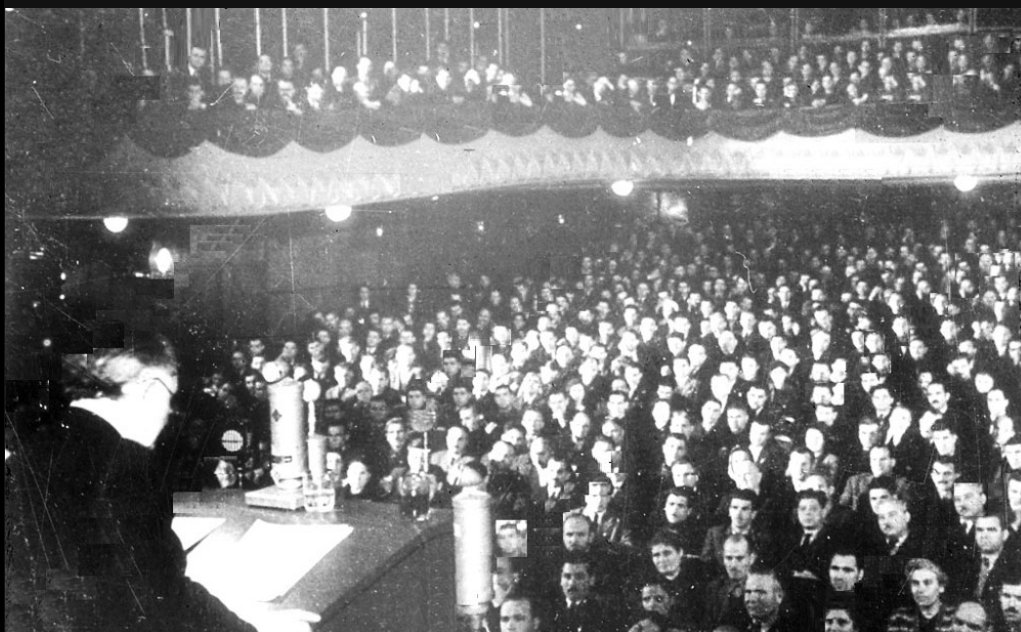
На 15 ноември вечерта на филмовите дейци е посветена на „100-годишнината на унгарската революция“ и поради това бива поверена в ръцете на Емануел Шафранко, пълномощния министър на Унгария в България. Слово по повода дръпва главният секретар на Българо-унгарското

дружество Петър Славински, а Румен Герчев го допълва с доклада си „Унгарската кинематография“. Празникът завършва с показ на нов унгарски документален филм.^[33]

Полският посланик в България Александър Бархач пък е председателят на вечерта на 21 ноември (неделя), когато Ангел Ангелов, директорът на „Българска кинематография“, споделя „Впечатления от полското кинопроизводство“, онагледено с филма „Освиенцим“.^[34]

Годината приключва на 29 декември, когато вечерта на филмовите дейци, преминала под председателството на Христо Мазаджиев, директор на „Българска кинематография“^[35], предлага на аудиторията както доклада „Млада гвардия“ на Атанас Стойков, завеждащ културно-просветния отдел при ЦК на СМ, така и „първата част на филма „Млада гвардия““.^[36]

Между 18 и 25 декември в залата на Народния театър се провежда V конгрес на БРП (к.), на който тя се преименува в Българска комунистическа партия (БКП). Избран е нов Централен комитет (ЦК), ръководен от „генерален секретар“ – Георги Димитров. България неотклонно тръгва по пътя на социализма – несъгласните с това неблагонадеждни индивиди биват изпратени да се „излежават“ на топло върху наровите на затворите и Трудово-възпитателните общежития – концлагери за политически затворници, създадени по съветски образец и според указанията на „вожда“ Димитров, известни още като „лагерите на смъртта“.



ПРЕЗ ДЕКЕМВРИ 1948 г. В НАРОДНИЯ ТЕАТЪР СЕ ПРОВЕЖДА V КОНГРЕС НА БКП, ГЕОРГИ ДИМИТРОВ Е ИЗБРАН ЗА ГЕНЕРАЛЕН СЕКРЕТАР, А БЪЛГАРИЯ ТРЪГВА УСТРЕМНО ПО ПЪТЯ НА СОЦИАЛИЗМА.

1949

На 13 януари Васил Гендов завършва първата част на ръкописа „Трънливият път на българския филм 1910 – 1940“, отбелязвайки датата на с. 264, придружена от изречението „Край на Івия етап“ и саморъчен подпис. „Вторият етап“ е подхванат още на другия ден – Василевден (имения ден на мемоариста).

През годината обществената дейност в Клуба на културните дейци продължава с пълна сила. На 17 февруари в салона му филмовите дейци се събират на вечер, председателствана от Слав Славов. Пред множеството писателят Стефан Станчев изнася доклада „Техника на литературния сценарий“^[37]. На същата тема той говори и на 27 февруари (неделя).^[38]

СЕКЦИЯ „КИНОДРАМАТУРГИЯ“ КЪМ СЪЮЗА НА БЪЛГАРСКИТЕ ПИСАТЕЛИ

Само след няколко дни към Съюза на българските писатели (СБП) се открива Секция „Кинодраматургия“ – едва ли случайно, а по-скоро като последица от споменатата среща между писатели и филмови дейци, свикана на 5 юли 1948 г. от „Българска кинематография“, решила да „потърси съдействието“ на българските писатели за написването на литературни сценарии. В. „Изгрев“ споменава и имената на някои от тях: Орлин Василев, току-що адаптирал за екрана драмата си „Тревога“ (1948), а и подготвящ „окончателния вариант“ на сценария за „**Калин Орелът**“; Георги Караславов, работещ върху темата „Провеждане на социализма в българското село“, но опрял в крайна сметка до романа си „Снаха“ (1942)^[39]; Камен Калчев, отдал се на „младежкото бригадирско движение“ и сътворил литературната основа за „**Утро над Родината**“ (1951); Кръстю Белев, пресъздаващ художествено „живота на индустриалното работничество през време на фашизма“, „пренесен“ върху екрана с помощта на Иван Фичев и режисирания от него филм „Данка“ (1952); Богомил Райнов, Иван Мартинов, Светослав Минков и Людмил Стоянов^[40]. На 5 юли от 17.00 ч. секцията свиква членовете си на събрание в „съюзния дом на площад „Славейков“, където Веселин Андреев изнася доклада си „Съветският сценарий“.

Писателят Орлин Василев, специално упоменат като „председател на Съюза на филмовите дейци“, свиква на 3 април кинематографическото войнство в Клуба на културните дейци, където Слав Славов говори за „Киното в служба на защита на мира“. Вечерта приключва с прожекцията на новия съветски филм „**Среща на Елба**“.^[42]



РЕШЕНИЕТО НА КНИК ЗА СЪСТОЯНИЕТО НА „БЪЛГАРСКАТА КИНЕМАТОГРАФИЯ“

На 25 април излиза брой 6 на сп. „Кино и фото“, в който е публикувано решението на КНИК, озаглавено „Състоянието и работата на „Българска кинематография“. В началото на текста се признава, че след Девети септември 1944 г. и особено след приемането на Закона за кинематографията от 5 април 1948 г. в тази област са „постигнати известни успехи“: „развитието на седмичните кинопрегледи и късометражни филми“, документирането на „важни политически, стопански и културни събития“, „кинефикацията на страната“...

„Въпреки тия достижения – строго, но справедливо отбелязва др. Вълко Червенков, – нашето филмово дело решително изостава“. И председателят на КНИК изброява конкретно „редица много съществени слабости“, допуснати от ръководството на предприятието: „не е създаден и досега български национален игрален филм“, не са взети „сериозни мерки за своевременно осигуряване на филмови сценарии“, „голяма част от хроникалните и късометражни филми в идейно-политическо и художествено отношение все още не са на нужната висота“, „а някои са създадени безотговорно („Един забулен свят“), „лошо е организирана рекламната и пропагандна работа във връзка с прожектиране на съветските филми“, „липса на колективен метод на работа“, поради което „секторите са се изолирали един от друг“... Ръководството на „Българска кинематография“ не е обръщало достатъчно внимание на „политическата преданост“ на кадрите, „не е проявило необходимата бдителност“ и дори си е позволило „недопустимо безгрижие“, „въпреки наличието на сигнализиращи вражески прояви (изчезването на важни материали, издигане на антиотечественофронтовски лозунги и др.)“.

Списвано „съвсем безпринципно и безконтролно“, сп. „Кино и фото“, чийто редактор е Асен Бояджиев, „не е изпълнило своето предназначение“, то е останало „чуждо на проблемите на нашето киноизкуство“, допуснало е поместването на „разлагащи писания, задоволяващи ограничената и отровена от влиянието на западния филм публика“...

РЕШЕНИЕТО НА КНИК В СП. „КИНО И ФОТО“

В заключение КНИК решава дотогавашният главен директор Страшимир Рашев да се преназначи за „директор на производството и заместник на главния директор на „Българска кинематография“, за какъвто бива издигнат Енчо Стайков^[43], предложен едновременно и за подпредседател на КНИК. Направени са и други промени в управата: Слав Славов става „председател на сценарната комисия“^[44], Стефан Богданов е назначен за „директор на строителството и заместник на главния директор“, Ангел Ангелов и Христо Мазаджиев запазват местата си в „общото ръководство на предприятието“, което бива задължено „да сплоти около себе си всички кадри“, „да мобилизира целия колектив“, „незабавно да отстрани промъкналите се гнили, кариеристични и вражи елементи“...

Уволнени (също „незабавно“) са: Вяра Шейгунова, обвинена в „грубо нарушение на единоначалието“ и „разложителна дейност“ (по днешному – разврат), Асен Бояджиев („за несправяне с работата си“) и Петко Здравков (Петко Здравелин) – „за грубо проявен кариеризъм и участие в груповщина“!^[45]



ПИСАТЕЛЯТ И ДРАМАТУРГЪТ ПЕТКО ЗДРАВКОВ (ПЕТКО ЗДРАВЕЛИН), ЕДИН ОТ РЪКОВОДИТЕЛИТЕ НА ДП „БЪЛГАРСКА КИНЕМАТОГРАФИЯ“, Е СВАЛЕН ОТ ПОСТА СИ ПРЕЗ 1949 г., НО ПАРТИЯТА НЕ ИЗОСТАВЯ СВОЯ ВЕРЕН СИН И ГО ИЗПРАЩА НА „ОТГОВОРНА РАБОТА“ В ГЛАВНА ПРОКУРАТУРА. ВЪЗ ОСНОВАТА НА КНИГАТА МУ „ЕДИН ПРОКУРОР РАЗКАЗВА“ (1969) РУСИ ЧАНЕВ И ГЕОРГИ ДЮЛГЕРОВ НАПИСВАТ СЦЕНАРИЯ ЗА ФИЛМА „АВАНТАЖ“ (1977).

СМЪРТТА НА ГЕОРГИ ДИМИТРОВ

На 2 юли в санаториума край селището Барвиха (Московска област) издъхва Георги Димитров (1882 – 1949) – тялото му бива балсамирано в Москва и пренесено с влак до София. Кинокамерите на „Българска кинематография“ проследяват изпровождането на тленните останки на министър-председателя, посрещането им в България и поклонението пред тях, улавят всеки по-важен момент от величествената траурна церемония и полагането на „мумията“ на 10 юли в съградения скоростно за шест денонощия мавзолей. Заснетият материал бива използван за направата на **„Той не умира“** (1949) – пълнометражен (83 мин.) документален филм, завършен за 18 дни. Покрай сбогуването с „вожда и учителя на българския народ“ стотици неудобни за комунистическия режим лица биват въдворени в „трудова-възпитателни“ лагери – попълнение, останало в историята като „Димитровско“.



ПОСРЕЩАНЕТО НА ТЛЕННИТЕ ОСТАНКИ НА ГЕОРГИ ДИМИТРОВ, ПРЕКЛОНЕНИЕТО ПРЕД ТЯХ И ПОЛАГАНЕТО ИМ В МАВЗОЛЕЯ СА ПРОСЛЕДЕНИ В ПЪЛНОМЕТРАЖНИЯ ДОКУМЕНТАЛЕН ФИЛМ „ТОЙ НЕ УМИРА“ (1949).

КЛУБЪТ НА КУЛТУРНИТЕ ДЕЙЦИ

В края на лятото Клубът на културните дейци подновява дейността си. На 24 август (сряда) са показани филмите **„Пратеници на мира“** и **„Празник на литовската песен“**^[46], а на 17 септември „почетният председател на Съюза на филмовите дейци в България“ Васил Гендов (пловдивският в. „Отечествен глас“ подчертава статута на ветерана) изнася беседата **„Българският филм до 9 септември и развитието му след тази дата“**. След това са прожектирани „части от първите български филми“ – **„Бай Ганьо“** и **„Грамада“**, „които са запазени в музея при „Българска кинематография“, както и най-новият български филм **„Дългият път на цигарата“**“.^[47]

На 23 септември вечерта е и на артистите, и на филмовите дейци. Ето защо з. а. Боян Дановски, главен режисьор на Народния театър, говори за „Творчеството на Шекспир“, театралният критик Гочо Гочев за „Хамлет от филма „Хамлет“, а накрая всички заедно обсъждат британския филм „Хамлет“ (1948) със сър Лорънс Оливие в главната роля.^[48]

Михаил Танев, главен секретар на Съюза на българо-съветските дружества, връща нещата по местата им на 27 ноември с доклада си „Съветските републики“, прожектирани биват и филми за някои от тях.^[49]

По случай 30-годишнината на съветската кинематография в първите дни на декември Слав Славов – представен като „председател на сценарната комисия“ при „Българска кинематография“, ръководи вечерта, в която писателят Стефан Станчев, новият главен редактор на сп. „Кино и фото“, изнася доклад на тема „30 години съветска кинематография“, последван от показ на новия съветски филм „Константин Заслонов“.^[50]

Оказва се, че и архитектите уреждат свои вечери в Клуба на културните дейци, чийто салон, между другото, си е техен – на БИАД, но тази, състояла се в края на годината, може да се нарече и кинаджийска, защото докладчикът арх. Пантелей Греков засяга тяхна „болна тема“ – „Българският национален киноцентър“.



ПРЕД ТЛЕННИТЕ ОСТАНКИ НА ГЕОРГИ ДИМИТРОВ – ТОДОР ЖИВКОВ (В СРЕДАТА) И ТРАЙЧО ДОБРОСЛАВСКИ (ВДЯСНО), БЪДЕЩИЯТ (ОТ 1950) ГЛАВЕН ДИРЕКТОР НА „БЪЛГАРСКА КИНЕМАТОГРАФИЯ“

1950

През януари Васил Гендов приключва работата си върху ръкописа „Трънливият път на българския филм 1910 – 1940“.

И през последната за десетилетието година вечерите на филмовите дейци продължават на вече станалото традиционно място – Клуба на културните дейци. На 15 януари М. Йонов, референт при МНП, изнася доклада „Възпитателното значение на съветския филм за деца и юноши“, илюстриран от новия съветски художествен филм „Щастливо плаване“^[52].

На 19 март е показан новият български музикален филм „Иван Сусанин“^[53] – екранизация на едноименния спектакъл на Народната опера. След това започва обсъждането му – режисьорът Антон Маринович говори на тема „Работата ми върху изготвянето на филма „Иван Сусанин“, а операторът Бончо Карастоянов припомня някои „Снимачни проблеми при филма „Иван Сусанин“^[54].



ПЛАКАТЪТ ЗА ФИЛМА „ИВАН СУСАНИН“ (1950) – ЕКРАНИЗАЦИЯ НА ЕДНОИМЕННИЯ СПЕКТАКЪЛ НА НАРОДНАТА ОПЕРА

ПОСЛЕДИЦИТЕ ОТ РЕШЕНИЕТО НА КНИК 1949 г.

На 20 март се сбъдва голямата мечта на др. Вълко Червенков, бива изпълнена първата, основната задача, която той поставя пред кинематографията с решението на КНИК от април 1949 г. – „да се създадат до 1 април 1950 год. три български игрални реалистични филми“! На 20 март, десет дни преди оказания срок, в кинотеатър „Република“ се състои тържествената премиера на новия български игрален филм **„Калин Орелът“**. И той е точно толкова нов, колкото кинотеатър „Република“ – сценарият му бива одобрен от Министерството на информацията и изкуствата, съществувало от 11 септември 1945 до 1 януари 1948 г.^[55] (далече преди национализацията), снимките за „първия социалистически игрален филм“ започва капиталистическата фирма „България филм“, която вече „го привършва“^[56], когато настъпва одържавяването!



ПЛАКАТЪТ НА „КАЛИН ОРЕЛЪТ“ – ПЪРВИЯ ИГРАЛЕН ФИЛМ НА ОДЪРЖАВЕНАТА БЪЛГАРСКА КИНЕМАТОГРАФИЯ

На 26 март в Клуба на културните дейци се провеждат прожекция и обсъждане на **„Калин Орелът“**, режисьорът на филма Борис Борозанов изнася доклада „Художествено и техническо осъществяване на **„Калин Орелът“**“, операторът Васил Холиолчев говори на същата тема, а артистите Петрана Ламбринова, Иван Димов и Стефан Савов разказват за работата си „върху създаването на образите“^[57]. На 30 март „под председателството на Трайчо Доброславски^[58], главен директор на „Българска кинематография“, заменил междувременно Енчо Стайков, пак бива обсъдено музикалното оформление на **„Калин Орелът“** – в присъствието на композиторите Панчо Владигеров, Парашкев Хаджиев, Любомир Пипков, Филип Кутев, Александър Райчев, Димитър Сагаев и др.^[59]

Скоро бива изпълнена и друга главна заръка на др. Червенков – „да се открие в най-скоро време школа за създаване на млади кадри“. На 31 май, преди обяд, в Клуба на културните дейци става „тържественото откриване на Държавното полувисше училище за кинематография и фототехника“. Присъстват проф. Жак Натан – подпредседателят на КНИК, Трайчо Доброславски – главният директор на „Българска кинематография“, директорът на новата школа Георги Ст. Георгиев (1881–1956), който произнася реч. Всред публиката са онези 80 младежи, призвани за 2 години и половина да преминат успешно курса на обучение – уверява в. „Труд“ (орган на Централния съвет на Общия работнически професионален съюз – ОРПС).^[60]

Междувременно са обявени имената на кинодейците, удостоени с Димитровска награда. Затова и вечерта на 5 юни е тяхна – на лауреатите, които биват представени от Стефан Станчев, похвалното слово държи Страшимир Рашев, накрая са прожектирани сцени от документалния филм **„Той не умира“** и игралния **„Калин Орелът“**.^[61]

На 23 януари в отсъствието преминава и Васил Коларов (1877 – 1950), оглавявал дотогава българското правителство, чието ръководство поема Вълко Червенков – на 3 февруари той става министър-председател, а на 8 ноември заема и възстановения пост на генерален секретар на ЦК на БКП. Започва „култът към личността“ – термин, въведен от Никита Хрушчов (1894 – 1971) – избран за първи секретар на КПСС след смъртта на Сталин през 1953 г., описвайки три години по-късно диктаторското управление на своя предшественик.



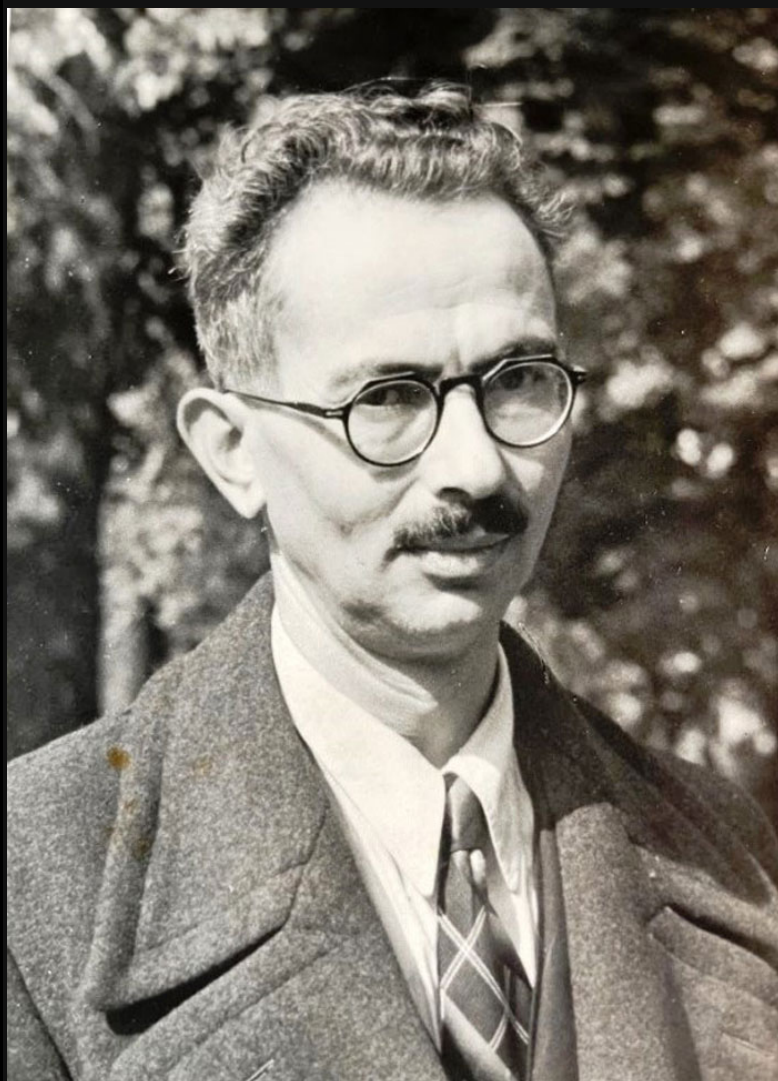
ПОКЛОНЕНИЕТО ПРЕД ТЛЕННИТЕ ОСТАНКИ НА ВАСИЛ КОЛАРОВ, СЛЕД КОНЧИНАТА НА КОГОТО (23.I.1950) МИНИСТЪР-ПРЕДСЕДАТЕЛ НА БЪЛГАРИЯ СТАВА (НА 3.II.1950) ВЪЛКО ЧЕРВЕНКОВ.

Ето защо не е изненада, че на 5 септември вечерта на художниците и филмовите дейци преминава под знака на Червенковата личност – ректорът на Художествената академия, писателят Крум Кюлявков, изнася доклада „Вълко Червенков и изобразителното изкуство“, а аудиторията гледа документалния филм за държавно-партийния вожд, озаглавен **„Пет години народна власт“**.^[62]

На 17 септември (неделя) вечерта на филмовите дейци бива посветена на мира – Трайчо Доброславски изчита доклада „Филмовите дейци в борбата за защита на мира“, последван от прожекцията на съветския художествен филм **„Заговорът на обречените“**.^[63]

На 21 септември, следобед, се провежда среща на български филмови и културни дейци със съветския композитор Николай Крюков, който говорейки на тема „Музиката във филма“, скромно дава за пример „своята музика“ във филма **„Сказание за Сибирската земя“**. Освен това гостът припомня, че наскоро Всесъюзната комунистическа партия (болшевики) с постановление е разкритикувала „формалистичните уклони в творчеството на видния съветски композитор Дмитрий Шостакович“, който „непосредствено след това“ е седнал и написал „прекрасната музика към филма „Млада гвардия“^{. [64]}

На 10 ноември от 19:00 часа в Клуба е изнесен докладът „Театър и филм“, онагледен със „съветския художествен филм „Маскарад“.



ТРАЙЧО ДОБРОСЛАВСКИ (1903 – 1964)

„ЗА ТЪЙ НАРЕЧЕНИЯ „СЪЮЗ НА ФИЛМОВИТЕ ДЕЙЦИ“

В края на годината (най-вероятно) е написана (или поне започната) статията „За тъй наречения „Съюз на филмовите дейци“, публикувана в сп. „Кино“, наследило бившето вече сп. „Кино и фото“. Макар и излязла на 30.III.1951, авторът ѝ Георги Стоянов – Бигор (1924 – 2014), първият директор на БНФ, разглежда дейността на Съюза през 1950^{те} години – с критично око и в характерния за времето си стил. Въпреки своите „особености“ статията е най-обилният информационен източник относно активността на организацията, очертава релефно картината на малко позната страна от кинематографичния живот у нас, дава подробна представа за атмосферата, царяла сред елита на филмовите дейци в онзи настина „преходен период“...

„Много отдавна е трябвало да се даде публичност на този въпрос – започва Бигор, – за да види нашата общественост отекчителния бюрократизъм на някои отговорни институти, за които изглежда не съществува Януарски и Октомврийски пленум на Партията и които не са си взели поука от досегашните болшевишки постановления на ЦК на БКП и Министерския съвет. Изглежда, че има отговорни ръководители, които блаженствуват в еснафско самодоволство, без да ги интересува, че „простосмъртните“ ще настояват някога да се потърси сметка за техните дела. Става дума за така наречения „управителен съвет“ на Съюза на филмовите дейци, чието отчетно събрание се протака повече от три години. Става дума и за ръководството на Комитета за наука, изкуство и култура¹⁶⁶¹, което вместо да съдейства, е пречило за свикването на отчетното събрание“.

Авторът продължава в същия полемичен дух, задавайки поредица от „реторични въпроси“, чиято цел е не толкова да получат отговор, колкото да привлекат вниманието на читателя и го наведат към размисъл. „Дали Комитетът за наука, изкуство и култура е запознат със състоянието и делата на въпросния „филмов съюз“? „Дали другарите от КНИК биха могли да отговорят в какво се е изразила ръководната им дейност по отношение „Съюза на филмовите дейци“? Колко пъти е проконтролиран управителният съвет на „Съюза“? „Искано ли е поне веднаж отчет“? „Дали ръководството на КНИК си е задавало въпроса, кой следва да носи отговорност, че толкова време „Съюзът на филмовите дейци“ бездейства“? „Докато другите творчески съюзи – минава в настъпление авторът – имат планове, водят организиран живот, правят дискусии, изнасят лекции, усвояват съветския опит, уреждат курсове за квалификация и пр.“

Въпросите продължават да се сипят: „Нима не е срамно дейността на филмовия съюз да се изчерпва с поддържането на една кръчма, когато стоят такива важни задачи пред младото българско киноизкуство?“. „За какъв съюз на филмовите дейци може да се говори, когато управителният му съвет не се е събирал от една година насам на заседание?“. „Какъв е този „управителен съвет“, който вече три години не е направил нищо, за да се отчете пред своите членове?“.

От по нататъшните гневни и изобличителни слова се разбира, че „ръководството е забравило отдавна устава на Съюза, в който са изброени към двадесет „цели“ и по всяка вероятност няма намерение да изпълни поне една от набелязаните задачи“; че „неговият „председател“ Ал. Вазов [по това време такъв е Орлин Василев] не си е помръднал пръста, за да

осигури поне три-четири реда в бъдещия си отчет за ...„извършена дейност“; че „ръководството не се е „сетило“ да поднесе от името на Съюза дори венец по случай смъртта на д-р. Васил Коларов“; че „всенародни кампании и акции, които вълнуват цялата страна“ като „движение за мир, подпомагане на борещия се корейски народ, социалистическо съревнование, народен заем“, „не са възбудили никакво чувство на патриотична съвест в членовете на управата“; че „председателят Ал. Вазов и секретарят Ив. Фичев са предоставили цялата текуща „работа“ на техническия „секретар“ Люба Петрова, а касиерът В. Холиолчев е поверил своята финансово-счетоводна отговорност на касиера на „клуба“ Стефан Петров“.

За тъй наречения „Съюз на филмовите дейци“

Много отдавна е трябвало да се даде публичност на този въпрос, за да види цялата обществена ориентация борбата на някои отговорни институти, за които изглежда не съществуват явни насоки и съществени планове на партитата и които не са давали популаторски послания на партията и на ЦК на БКП и Министерския съвет. Игноранс, не има отговорни ръководители, които обикновено в официални съобщения, без да ги интересуват, че „протосекретарите“ на издателствата да са популаторски сметки на партията. Става дума за така наречените „управителни съвет“ на Съюза на филмовите дейци, които отчасти събират от протекта повече от три години. Става дума и за ръководството на Комитета за наука, изкуство и култура, които нито да събират, нито да правят на съвещанията на отговорните събрания. Ние не знаем дали Комитетът за наука, изкуство и култура е запознат със състоянието и желата на филмовите „дейци“ и дали другите от КИИИК биха могли да отговорят в какво са е извършва ръководството му дейност по отношение на филмовите дейци, кога пък е протестирал управителният съвет на „Съюза“, нека да е по-малко отчет и дали ръководството на КИИИК си е задавало въпроса, кой следва да носи отговорност, когато филмовите „дейци“ биха могли да не са организирани, докато другите творчески съюзи имат пълна, водят организирани мисли, правят изкуство, изкуствено изкуство, усилват творчески опит, правят курсове за квалификация и пр.

Ние не е средно дейността на филмовите съюзи да се извършва с подпомагане на една страна, когато стоят такива важни задачи пред малкото българско киноизкуство? За чиякъ съюз на филмовите дейци може да се говори,когатоуправителният му съвет не се е събрал от една година илина заседание? Каква е тази „управителни съвет“, който вече три години не е извършва нищо, да се отчете пред своите членове?

Ръководството е забравяло отдавна устава на Съюза, в който са изброени четири задачи: „цели“ и по всяка верооятност няма намерение да изпълни поне една от изброените задачи. Неговият „председател“ Ал. Вазов не си е помръзнал пръста, за да осигури по-малко три-четири реда в бъдещия си отчет за: ... „извършена дейност“. Ръководството не се е „сетило“ да поднесе от името на Съюза дори венец по случай смъртта на д-р. Васил Коларов. Действително за мир, подпомагане на борещия се корейски народ, социалистическо съревнование, народен заем, всеобща кампания и акции, които вълнуват цялата страна, не са възбудили никакво чувство на патриотична съвест в членовете на управата.

Председателят Ал. Вазов и секретарят Ив. Фичев са предоставили цялата текуща „работа“ на техническия „секретар“ Люба Петрова, а касиерът В. Холиолчев е поверил своята финансово-счетоводна отговорност на касиера на „клуба“ Стефан Петров. Каква работа вършат останалите членове на „управителния съвет“ Борис Михайлов или Пеню Христов, е трудно да се отговори. Неизвестно е защо в затвора за чорбоборсаджийство и злоупотреби средства, а бившият „касир“ Любомир Мишайков доскоро беше интерниран.

И членовете не е известно от къде и с чие разрешение Иван Фичев е излязъл откъде и за чия сметка са закупените кожухчета на продукцията „Сините робини“. Никой не знае какво става със съюзните пари, а чия ръка отиват постъпленията и кой протестирал технико „съхранение“ и кой не връща отпуснатите „кредити“ на Съюза. По всичко личи, че само Комитетът за изкуство и култура би могъл да даде по-точна информация за филмовите „дейци“ на Съюза.

Годишното събрание е избило още през 1947 г. и председателствал Съюзът Георги Стоянов, да подкрепят: „Ал. Вазов“ и за секретар – Ал. Фичев. Как обаче не е избила, че да се избере секретар на Съюза се занимават само двама човеци: Ал. Вазов и Ив. Фичев, това означава не е вярно. Как и по какво правеше и отидана Орландо Вазова и кой е избрал Ал. Вазов за председател на „управителния съвет“ отгава година за членовете на съюза? Струва филмов съюз. Защо Орландо Вазова и изобща „управителния съвет“? Нито „управителния съвет“ – Ал. Вазов, нито дитерия на организирания да извършват филмовите работници.

Киноработниците при Габриелата зорещи са социално-работната нека от отговорните фактори да се сложи край на достигнатото бездействие на „управителния съвет“, да се реформирана „Съюза“ и филмовите дейци и той да се преустрои по примера на съветския „Дом кино“.

Ние искаме да работим така, както работят съветските киноработници, да използваме техния опит, да формираме своите киноафиши и да овладяваме основите на марксистко-ленинския да осъществяват програмата на българското филмово изкуство и да извършват своята работна метода на социалистически, революционен и истински Съюз на българските киноработници!

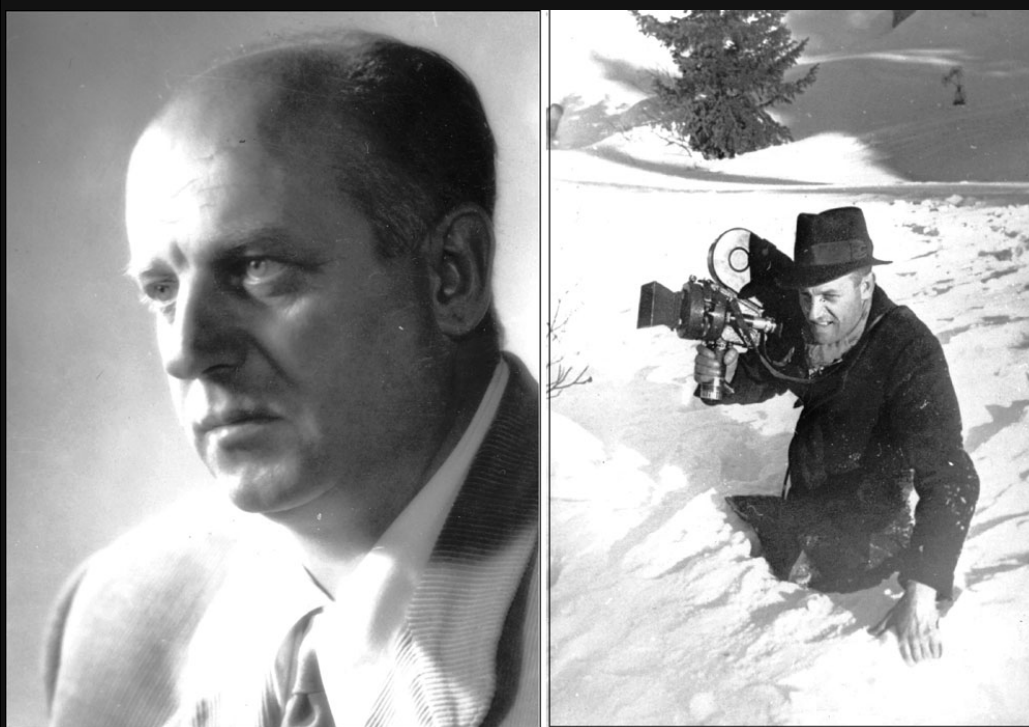
Георги Стоянов – Бигор

СТАТИЯТА НА ГЕОРГИ СТОЯНОВ – БИГОР В СП. „КИНО“ (№ 3, 30.III.1951) РАЗГЛЕЖДА ДЕЙНОСТТА НА СЪЮЗА ПРЕЗ 1950ТЕ

„На членовете не е известно от къде и с чие разрешение Иван Фичев е взел пари и за чия сметка са закупените кожухчета на продукцията „Сините робини“ – не спира атаката към секретаря. – Никой не знае какво става със съюзните пари, в чий ръце отиват постъпленията и кой протестирал технико „съхранение“ и кой ще връща отпуснатите „кредити“ на Съюза. По всичко личи, че само Комисията за държавен контрол би могла да даде точна информация за финансовите „дела“ на Съюза“.

„Каква работа вършат останалите членове на „управителния съвет“ Борис Михайлов или Пеню Христов, е трудно да се отговори – уверява Бигор. – Неизвестна е също и дейността на „художествено-техническата“, „научно-културната“ и „артистична“ секции и особено на „контролната“ комисия, която претендира и за заседателни, възлизащи към 70,000 лева“. Авторът припомня също така, че „бившият управител на „клуба“ Начо Евстатиев е изпратен в затвора за чорбоборсаджийство и злоупотреби средства, а бившият „касир“ Любомир Мишайков доскоро беше интерниран“.

В средата на статията Георги Стоянов – Бигор все пак се сеща, че от 21.IV.1947 г. Съюзът има нов УС с председател Орлин Василев (когото очевидно не смее да нападне) и припомня този факт: „Годишното събрание е избрало още през 1947 г. за председател на Съюза Орлин Василев, за подпредседател – Ал. Вазов и за секретар – Ив. Фичев. Как обаче се е получило, че за сега с „въпросите“ на Съюза се занимават само двама велможи: Ал. Вазов и Ив. Фичев, това никому не е известно. Как и по какви причини е отпаднал Орлин Василев и кой е избрал Ал. Вазов за председател на „управителния съвет“ остава гатанка за членовете на несъществуващия филмов съюз. Защо Орлин Василев е направил „инцидент“ и защо не е разобличен публично, носи отговорност „управителният съвет“.



ОПЕРАТОРЪТ ВАСИЛ ХОЛИОЛЧЕВ – „КАСИЕРЪТ“ (В КРАЯ НА 1950^{те}) НА „ТЪЙ НАРЕЧЕНИЯ“ СЪЮЗ НА ФИЛМОВИТЕ ДЕЙЦИ

Става ясно също, че ръководството на Съюза нехае и по отношение на „кадровата политика“. „Нито „новият председател“ – Ал. Вазов, нито Ив. Фичев, нито В. Холиолчев, или който и да е член на „управителния съвет“ не може да каже имат ли точен списък на членовете и правена ли е чистка на случайните и неблагонадеждните елементи. При техническия „секретар“ Люба Петрова се съхраняват няколко списъка на членовете и самата тя не знае кои от тях са действителни и кои спомагателни членове, кои от тях са прочистени „окончателно“ или „полуокончателно“, кои от тях имат право на купони ...II категория, и изобщо не се знае с какво се занимава техническият „секретар“. В списъците се мъдрят имена на дейци, които никога не са се

занимавали с творческа филмова дейност, а също така и имената на „филмови работници“ като Румен Герчев, Константин Костов и др. отдавна изхвърлени като врагове от Главната дирекция на кинематографията“.

Филипиката завършва с често ползван в онези времена прийо̀м – да се говори от името на „масите“. „Филмовите работници считат – вживява се Бигор в ролята на „народен трибун“ – за „незаконно и противоуставно“ задържането на новогодишното отчетно събрание на Съюза, но ние считаме, че такова задържане е в разрез с демократичните свободи, които дава Димитровската конституция за организирането на трудещите се в свои съюзи и клубове, че това е в разрез с държавната и партийна политика в момента и че никой не е дал такива неограничени пълномощия на КНИК да умува няколко години, трябва или не трябва да има филмов съюз. По този въпрос не бива да забравяме смисъла на пожеланията на другаря Георги Димитров към филмовия съюз по случай новата 1945 година!“.

Владее ги тия „хватки“ Бигор, майстор им е, а и знае кога да изстреля финалните залпове, накъде да ги насочи. Затова и тъкмо на финала си идва на думата: „Не бива да се позволява съществуването на „управителен съвет“, който още не е взел отношение към движението за мир и който не се е занимал с нито един проблем на българското социалистическо киноизкуство. Не бива да се търпи бездействието на „управителния съвет“ и да се позволява безконечното дискредитиране на организацията на нашите филмови работници. Киноработниците при Главната дирекция на кинематографията искат от отговорните фактори да се сложи край на досегашното бездействие на „управителния съвет“, **да се разформирова „Съюзът на филмовите дейци“ и той да се преустрои по примера на съветския „Дом кино“**. Ние искаме да работим така, както работят съветските киноработници, да усвояваме техния опит, да повишаваме своята квалификация и да овладяваме основите на марксизма-ленинизма, да обсъждаме проблемите на българското филмово изкуство и да внедряваме в своята работа метода на социалистическия реализъм. Искामе истински Съюз на българските киноработници!“.^[67]

Бих нарекъл Бигоровите слова „пророчески“, защото само след година Съюзът бива и разформирован, и преустроен, и трансформиран в някакво подобие на „съветския „Дом кино“. Но в думите му няма нищо пророческо – авторът на статията „За тъй наречения „Съюз на филмовите дейци“ просто е добре информиран за това, какво вече са решили „горе“, каква нерада

съдба „отговорните фактори“ са подготвили за „безотговорните кинодейци“... Но за това ще стане реч в следващия брой...

***Забележка:** Цитатите от информационните източници, отбелязани в библиографията със звездичка (*), са според „Летопис за дейността на Съюза на българските филмови дейци, отразена в българския периодичен печат за периода от 1944 – до 1960 година“, изготвен от **Костадин Костов** в периода април 1985 – май 1987 в Пловдив и дарен лично от него на СБФД, където този еднотомен труд грижливо се съхранява.*

Бележки под линия:

^[11] Теодосиев, Р. Културна политика, 14.IV.2010 – <https://www.forumnauka.bg/topic/8910-%D0%BA%D1%83%D0%BB%D1%82%D1%83%D1%80%D0%BD%D0%B0-%D0%BF%D0%BE%D0%BB%D0%B8%D1%82%D0%B8%D0%BA%D0%B0/>.

^[21] Вечер на филмовите дейци. – Изгрев, г. V, № 1010, 22.I.1948, с. 4*.

^[31] Д-р Иван Боров е автор на книгата „Тайната на звуковото кино“, издадена през 1947 в София от Фондация „Българско дело“.

^[41] Международен преглед. България. Дом на кино и фото-културата. – Кино и фото, г. III, № 2, 15.III.1948, с. 7.

^[51] Вечер на тесния филм. – Народ, г. XXVIII, № 997, 15.I.1948, с. 4*.

^[61] Вечер на звуковото кино. – Народ, г. XXVIII, № 998, 16.I.1948, с. 4*.

^[71] Американският филм, съветските майстори и ние. – Изгрев, г. V, № 1029, 13.II.1948, с. 4*.

^[81] Вечер на режисьора Айзенщайн. – Изгрев, г. V, № 1035, 20.II.1948, с. 4*; Вечер, посветена на Айзенщайн. – Народ, г. XXVIII, № 1028, 20.II.1948, с. 4*; Международен преглед. България. Тържествено събрание в памет на Айзенщайн. – Кино и фото, г. III, № 3, 1.IV.1948, с. 7.

^[91] Вечер на филмовите дейци. – Изгрев, г. V, № 1040, 26.II.1948, с. 4*.

^[101] Киното в борбата между демокрацията и империализма. – Отечествен фронт, г. V, № 1100, 2.IV.1948, с. 4*; Международен преглед. България. – Кино и фото, г. III, № 4, 15.IV.1948, с. 7.

^[111] Вечер на филмовите дейци. – Отечествен фронт, г. V, № 1106, 8.IV.1948, с. 6*.

^[121] Дискусия върху филмовия ритъм. – Изгрев, г. V, № 1128, 9.VI.1948, с. 4*.

^[13] Константин Фьодорович Исаев (1907 – 1977) е съветски сценарист и драматург. Двукратен лауреат на Сталинската премия (1948, 1951). Един от тримата сценаристи на филма „Подвигът на разузнавача“ (1947). Негова е и литературната основа за българо-съветския „Първият куриер“ (1968) на Владимир Янчев, с който изгрява звездата на актьора Стефан Данаилов.

^[14] Фичев, Иван. Раждаше се една нова кинематография. – Кино и време, № 5, 1973, с. 39.

^[15] Пак там.

^[16] Гендов, Васил. Трънливият път на българския филм 1910 – 1940. Мемоари. София, Българска национална филмотека, Фабер, 2016, с. 88.

^[17] Един от документите, обработен от Васил Гендов в този период и оцелял до наши дни, е писмо на Добрин Василев (1893 – 1957), „библиотекар при народната библиотека – Варна“. Написано на „28 ноември 1948“ и изпратено на „29.XI.48“ (според пощенското клеймо върху плика, който също е съхранен), то е адресирано до „др. Васил Гендов, директор на Български музей за кинематография, София, ул. Раковски 135“.

^[18] Международен преглед. България. Създаване на филмов архив. – Кино и фото, г. II, № 14, 25.X.1947, с. 7.

^[19] Иванов-Бертолд, Петър. Проблеми на българското кино. – Народ, г. XXVIII, № 1036, 1.III.1948, с. 4*.

^[20] Фичев, Иван. Раждаше се една нова кинематография. – Кино и време, № 5, 1973, с. 40.

^[21] История на Съюза на българските филмови дейци – <https://www.filmmakersbg.org/bg/sbfd/istoria-na-sbfd.html>.

^[22] Фичев, Иван. Раждаше се една нова кинематография. – Кино и време, № 5, 1973, с. 39 – 40.

^[23] Петко Здравелин е псевдоним на Петко Михайлов Здравков (1908 – 1983) – юрист, писател и сценарист. Завършва право в СУ „Св. Климент Охридски“ (1932), член от 1930 на легалната РП и на БОННС. Като съдебен изпълнител защитава безвъзмездно комунистическите политически затворници. След Девети септември 1944 заема отговорни обществени постове, един от които е в „Българска кинематография“ (1948 – 1949). Сценарист е на документалния филм „Дългият път на цигарата“ (1949). Книгата му „Един прокурор разказва“ (1969) лежи в основата на сценария на Руси Чанев и Георги Дюлгеров за филма „Авантаж“ (1977).

^[24] Вечер на филмовите дейци. – Изгрев, г. V, № 1034, 19.II.1948, с. 4*; Вечер на филмовите дейци. – Народ, г. XXVIII, № 1027, 19.I.1948, с. 4*.

^[25] Допускам, че става дума за сина на съдения от „народния съд“ художник-карикатурист Александър Божинов – Любен Божинов, израснал в Югославия, завърнал се у нас през 1941, писал рецензии във в. „Нова вечер“ за филмите „Български орли“ (1941), „Стойне у костенурка“ (1941), „Изпитание“ (1942) и „Сватба“ (1943), съавтор на „Учебник по сърбохърватски език“ (1954), починал от инфаркт през 1967.

^[26] Вечер на филмовите дейци. – Изгрев, г. V, № 1058, 18.III.1948, с. 4*.

[46] Вечер на филмовите дейци. – Изгрев, г. VI, № 1504, 23.VIII.1949, с. 4*.

[47] Изнесена вечер на филмовите дейци. – Отечествен глас (Пловдив), № 1535, 19.IX.1949, с. 4*.

[48] Вечер на филмовите дейци. – Изгрев, г. VI, № 1530, 22.IX.1949, с. 4*.

[49] Вечер на филмовите дейци. – Земеделско знаме, г. XXVIII, № 997, 26.XI.1949, с. 4*.

[50] Вечер на филмовите дейци. – Изгрев, г. VI, № 1594, 4.XII.1949, с. 4*.

[51] Българският национален киноцентър. – Изгрев, г. VI, № 1611, 22.XII.1949, с. 4*.

[52] Вечер на филмовите дейци. – Изгрев, г. VII, № 1630, 15.I.1950, с. 4*.

[53] „Иван Сусанин“ (1949) – чернобял, дължина – 1960 м. Сценаристи Антон Маринович, Михаил Глинка, композитор Боян Икономов, режисьор Антон Маринович, оператор Бончо Карастоянов (нито един от двамата не включва заглавието в своята филмография). Затова пък то фигурира в каталога на създадената през 1951 Студия за научнопопулярни и документални филми. Две позитивни 35-милиметрови копия от тази екранизация на едноименния спектакъл на Народната опера се съхраняват в БНФ.

[54] Вечер на филмовите дейци. – Работническо дело, г. XXIV, № 78, 19.III.1950, с. 2*; Вечер на филмовите дейци. – Земеделско знаме, г. XXIX, № 1094, 19.III.1950, с. 4*.

[55] **Янакиев, Александър.** Синема.bg. 100 години филмов процес. Личности, филми, салони. София, Титра, 2003, с. 214.

[56] Пак там, с. 210.

[57] Обсъждане на филма „Калин Орелът“. – Работническо дело, г. XXIV, № 85, 26.III.1950, с. 2*.

[58] Трайчо Михов Доброславски (1903 – 1964) – през 1931 завършва Руския селскостопански институт в Прага. Журналист, политически деец, анархист (1923 – 1932). Между 1932 и 1939 е редактор на вестниците „Свободен народ“, „Ново време“, „Нова камбана“... Член на БКП (1941), през 1944 участва в Деветосептемврийския преврат, политически секретар на Народен съюз „Звено“ (1945 – 1946). Главен секретар на Министерство на информацията и изкуствата (1947), министър на народното здраве (1947 – 1950), от 1950 е главен директор на „Българска кинематография“, а от 1952 до 1956 – председател на Комитета за кинематография при МС на НРБ. Пълномощен министър във Финландия (1956 – 1960). През 1964 критикува Политбюро на ЦК на БКП, след което е изключен от партията и се самоубива. В ЦДА се съхраняват негови документи, писма, спомени и снимки (ф. 499, 2 описа, 122 а.е.).

[59] Обсъждане на музикалното оформление на филма „Калин Орелът“. – Изгрев, г. VII, № 1695, 1.IV.1950, с. 4*; Обсъждане на музиката към филма „Калин Орелът“. – Земеделско знаме, г. XXIX, № 1105, 1.IV.1950, с. 4*.

[60] Полувисше училище за кинематография и фототехника. – Труд, г. V, № 130, 2.VI.1950, с. 4*.

[61] Вечер на филмовите дейци – лауреати на Димитровска награда. – Изгрев, г. VII, № 1752, 4.VI.1950, с. 4*.



МЕТОД НА РАБОТА ПО ФИЛМИРАНЕ НА ЛИТЕРАТУРНО ПРОИЗВЕДЕНИЕ. ФРАНЦ КАФКА. ПРЕВРАЩЕНИЕТО.

ЛИЗА БОЕВА

Много от читателите са запознати с лекциите на Лиза Боева и Ицко Финци, които провеждат в своята платформа *Филизи 33*. Списание КИНО дава възможност за запознаване с теоретичната постановка на работа, която стои зад тези лекции. Лиза Боева представя възможен подход при работата над литературно произведение, преди то да се превърне в сценарий и накрая във филм. Тези разработки са част от монография, озаглавена „Метод на работа по филмиране на литературно произведение. Франц Кафка. Превращението“

Представяме първата концептуална част, свързана с методите и подходите на работа. В следващи броеве ще публикуваме гледната ѝ точка върху „Преображението“ на Франц Кафка.

Режисьор решава да създаде филм по дадено литературно произведение. Става дума за авторско кино – т.е. изходната точка не е натиск на продуцента или получаване на пари от фонд, изискващ да се представи определена тема. Главният въпрос за режисьора е: Защо решава да екранизира дадена художествена творба?

Този въпрос изглежда очевиден и лесен, но отговорът не е така очевиден и далеч не е лесен.

Ето защо. Училищната програма в часовете по литература ни учи как правилно да отговаряме на литературен въпрос. Програмата се състои единствено (предимно) от класически произведения – т.е. всяка от

разглежданите творби е признат шедьовър, издържал проверката на времето. Литературните въпроси, на които отговаря ученикът, би трябвало да подпомогнат разбирането на съответната творба. Например: Каква е конструкцията на романа „Дон Кихот“? Какъв е главният конфликт в пиесата „Хамлет“? Защо Герасим убива Муму?

Когато в университетска среда заговорим за класически литературни произведения и тяхната възможна екранизация, въпросите, които вече представих, е нужно да минат на втори план. Главният въпрос, който трябва да бъде разгледан, е: Защо режисьорът би посегнал към екранизация на дадена художествена творба?

Според мен единственият верен отговор е: защото е интересно. Звучи логично, но нито училищната, нито университетската образователна система не работят с феномена на интересното. А що се отнася до творчеството (в случая – до работата на сценариста и режисьора), категорията Интересно трябва да бъде основно изучавана категория.

В неакадемична среда именно за интересното става дума: когато разказваме в неформална обстановка защо даден сериал, филм или книга са погълнали вниманието ни, ние така отговаряме: интересно е. Когато пренесем разговора в академична среда, категорията Интересно изчезва. Интересното в академична среда сякаш снизява патоса на учебния и творческия процес, става тъждествено на битов разговор за лични предпочитания и вкус.

Когато говоря за категорията Интересно, нямам предвид сценаристът или режисьорът, осмисляйки художествената творба, по която искат да направят филм, да се занимават със самоанализ или самооценка. Не. Пътят трябва да бъде друг:

Първо: Да се разгледа Интересното като категория.

Второ: Да се приложи категорията Интересно в творческия процес.

ИНТЕРЕСНОТО КАТО КАТЕГОРИЯ

Категорията Интересно трябва да бъде разглеждана така, както се осмислят естетическите и етически категории Прекрасно, Грозно, Добро, Зло¹¹. Т.е. да разглеждаме Интересното като феномен, като явление – не какво и защо е интересно за някого, а каква е природата на Интересното.

Един човек се интересува от риболов, друг – от хоккей, трети – от фотография, четвърти – от философия: всички те намират за себе си нещо интересно в различните явления. За проявленията на интересното става дума, т.е. абстрахираме се от субективните и обективните фактори (кой и

защо проявява интерес към едно или друго) и насочваме вниманието си към феномена Интересно.



Михаил Наумович Епщайн роден 1950 г. е руски културолог, известен със своите трудове върху руския постмодернизъм. Понастоящем е професор в Emory University of Georgia. Епщайн е известен със своите изследвания върху феномена „хиперреалност“

В статията „Интересното“ Михаил Епщайн твърди: „Играта между два полюса на една модалност – възможен и невъзможен – в това се състои феноменът на интересното. [...] Най-интересната теория е тази, която последователно и неопровержимо доказва онова, което е най-малко вероятно. Например: вероятността след смъртта човек да възкръсне е изключително малка; теориите и повествованията, които доказват възможностите за възкресение, вече две хилядолетия се намират в центъра на внимание на значителна част на човечеството, определят сюжетосложението на историята. Вероятността старецът Фьодор Кузмич да е император Александър I е доста малка, а солидните исторически доказателства в полза на тази вероятност са изключително интересни за огромен кръг от хора“.^[21]

Епщайн допълва: „Интересното – това е съотношение, обикновена дроб, в числителя на която стои достоверността на доказателствата, в знаменателя – вероятността на доказуемото. Интересното расте при увеличение на числителя и намаляване на знаменателя. Колкото по-невероятна е тезата и по-достоверен е аргументът, толкова по-интересна е научната (и всяка друга) идея“^[13]. Епщайн прилага този критерий и при разглеждане на литературната творба: „Интересен е онзи ход на събитията, който се възприема от една страна като неизбежен, от друга – като непредсказуем. [...] Понятието „интерес“ произхожда от латинското *inter-esse*, т.е. буквално означава „да бъдеш между, в промеждутък“. И наистина: интересно е онова, което се намира в промеждутъка между две крайности – между порядък и свобода, между достоверност и невероятност, между логика и парадокс, между системност и случайност. Ако едното от двете стане главно, интересът се снижава, заменя се със сухо безразличие. Нас ни интересува не просто странното или безумното, а такова безумие, в което има система; такава идея, в която редом до рационалното стои нещо безумно, излизащо извън границите на здравия смисъл. Ако перифразирам Нилс Бор, мога да кажа: „Тази идея не е достатъчно безумна, за да бъде интересна“.^[14]

ДА СЕ ПРИЛОЖИ КАТЕГОРИЯТА ИНТЕРЕСНО В ТВОРЧЕСКИЯ ПРОЦЕС

Т.е. тук режисьорът, захванал се с филмирането на даден литературен текст, трябва да отговори на въпроса защо за него (режисьора) този текст е интересен. И отново: не става дума за самоанализ или самооценка. Става дума за внимание към собственото ни интелектуално напрежение, възникващо между вероятното и достоверното (по теорията на Епщайн).

Пример за изследване на това интелектуално напрежение можем да видим в текста на Елена Иваницка. „Пишем ужаси (с подзаглавие: Роман)“^[15]. Структурата е следната: в канавата на романа (психологически трилър) се вклиняват, обособени с отделни параграфи, разсъжденията на автора – дали е уместно да включи еротична сцена в дадения епизод, нужно ли е да разгърне по-подробно линията на определен герой, какви примери в художествената литература има относно темата за децата-вампири и трябва ли да ги спомене и т.н. Главното, което търси в този експериментален текст Иваницка, е феномена Интересно. Т.е. търси онова напрежение, което възниква между вероятното и достоверното.

Разбира се, множество са примерите в световната литература, когато сюжетният ход е прекъсван от личностно-мемоарни отстъпления или

критико-публицистични фрагменти. Например в прозата на Лев Толстой обективният автор от време на време дава думата на философстващия проповедник. Но аз, посочвайки конкретно текста на Елена Иваницка, имам предвид не разтварянето на традиционния автор в няколко начала, а демонстрацията на търсене, улавяне на Интересното.

* * *

Относно работата на режисьора по даден текст, Дейвид Мамет твърди, че трябва да се следва призивът на Станиславски: „Не го пипайте, освен ако не го обичате! [...] Проверката е: обичате ли го? Вие, режисьорът, сценаристът – готов ли сте да заложите душата си за него?“^[6]

Бих заменила въпроса на Мамет (относно изходния материал за работа): не го ли Обичате?, а Интересно ли ви е?



ЕЛЕНА ИВАНИЦКА, РОДЕНА 1956 г. В РОСТОВ НА ДОН, Е РУСКИ ФИЛОЛОГ, КРИТИК И ПУБЛИЦИСТ.

При това: Достатъчно интересно ли ви е? Защото (за разлика от времето за създаване на театрална постановка) филмовият процес може да се

продължи с години: написване на сценарий (вероятно дори – няколко версии), създаване на нужните експликации (режисьорска, операторска, на главните действащи лица и т.н.), участието в пичинги, съобразяване с параметри от всякакъв характер (финансови, времеви, личностни), снимачен период, монтаж, постпродукция... Не е достатъчна обичта към изначалния текст: нужно е материалът да е така плътен, така мощен, че при изтичането на седмици, месеци и години, интересното (т.е. интелектуалното напрежение между вероятното и достоверното в текста) да съхрани своята актуалност.

Например, решаваме да екранизираме повестта „Странният случай с доктор Джекил и мистър Хайд“ на Стивънсън, защото намираме текста за много интересен. Заемаме се с подробен анализ – на ситуациите, персонажите, детайлите и ако след продължителна работа достигнем до учебникарския извод, че това е история за борбата между Доброто и Злото в човека, то най-вероятно сме изгубили интересното, достатъчно интересното. Защото сме свели повестта до сюжет и нравоучение. Очарованието на тази готическа история идва от нейната фантасмагоричност: в момента, в който престанем да се плашим от мистър Хайд, можем да отхвърлим настрана текста и да забравим за екранизирането му.

Владимир Набоков в статията: „За добрите читатели и добрите писатели“ твърди: „Писателят може да бъде оценен от три страни: като разказвач, като учител и като вълшебник. Крупният писател сбира в себе си и трите – разказвач, учител и вълшебник, но велик писател ще стане тогава, когато първа цигулка е вълшебникът“^[2]. Вълшебството, което се случва с читателя (с добрия читател), това е онази съставляваща, която при работа с изначалния текст режисьорът не бива да изгубва.

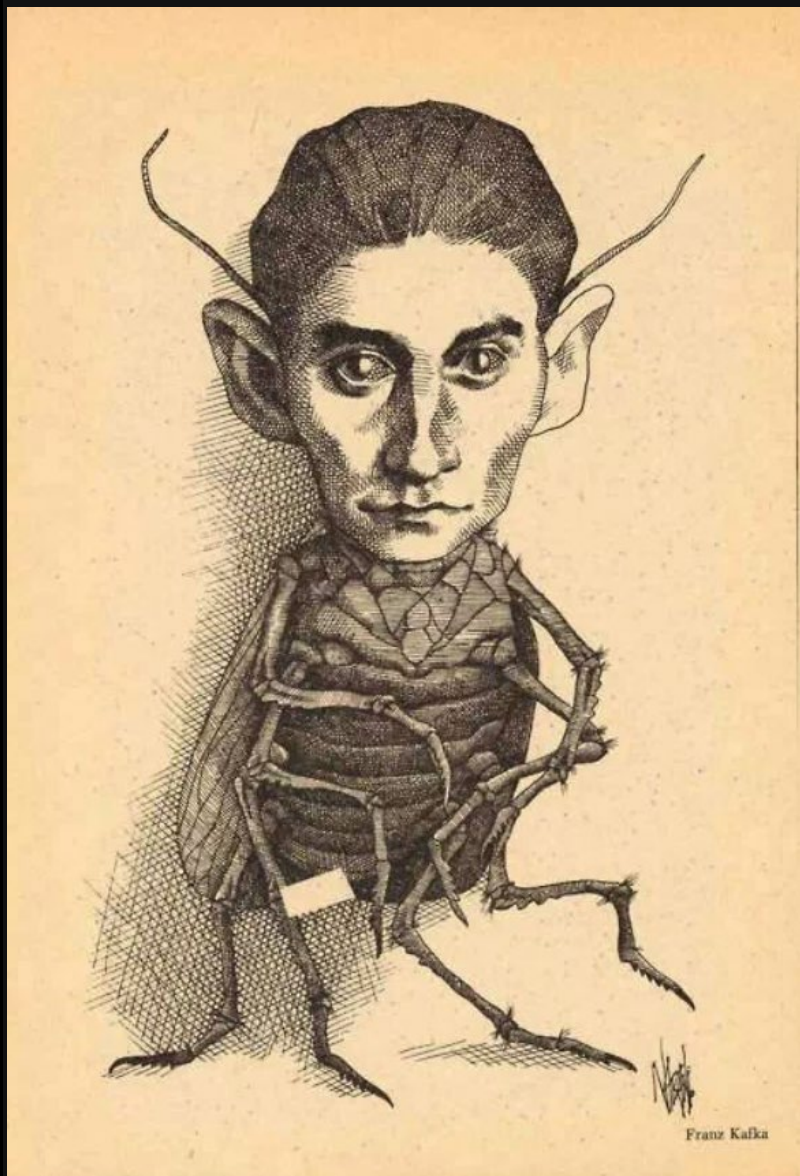
* * *

И така – избрали сме художествен текст за филмиране, който е минал проверката от описаните два хода: през този текст се осмисля Интересното като категория и относно този текст режисьорът (си) отговаря на въпроса Достатъчно интересно ли е за мен?

За да онагледя предложения от мен метод на работа, избирам да анализирам от режисьорска гледна точка (т.е. подготовка за филмиране) новелата на Франц Кафка „Превръщането“.

Методът на работа ще бъде от частното към общото, т.е. индуктивен. Ще разгледаме детайли от текста, които, сглобени, биха могли да ни покажат

общата картина. Представям си този метод като редене на пъзел, ала без да знаем предварително крайното изображение. Това означава, че не тръгваме от концепция за новелата, от някаква философска позиция, а разглеждаме първоначално фрагменти, разхвърляни из текста детайли. Въпроси като: Какво иска да каже авторът с този текст?, Какъв е смисълът на новелата? няма да бъдат наша изходна позиция.



ИЛЮСТРАЦИЯ КЪМ РАЗКАЗА НА ФРАНЦ КАФКА „ПРЕВРАЩЕНИЕТО“

Когато посягаме към класическо произведение като „Превращението“ на Кафка, с лекота можем да се изгубим в безкрайното множество критическа литература, посветена на този текст. Всъщност трудно е да се открие голяма фигура от световния културен небосклон на XX и XXI век, която да няма отношение към творчеството на Кафка: и в литературната критика, и в художествената литература, и в изобразителното изкуство, и в киното, и в

театъра – текстове на Кафка подлежат на непрестанно осмисляне и интерпретации.

И оттук: сценаристът/режисьорът в работата си по текст на Кафка трябва да се опира изключително на самия текст на писателя.

Изградени са шаблони, в които ние – като читатели и изследователи – съществуваме, без дори да подозираме. Например: добре познаваме пиесата на Шекспир „Ромео и Жулиета“. Известен сюжет, познати персонажи, ясен финал: „светът не знай/ любов по-чиста и съдба по-клета/ от тези на Ромео и Жулиета!“.^[8]

Но ако започнем внимателно да четем текста (именно Шекспировия текст, най-добре – на английски във вариант, близък до Елизабетинския език), ще открием, че тази уж така добре позната пиеса, съвсем не ни е ясна.^[9]

Нека започна от шаблонните неща: без съмнение знаем, че една от най-прословутите сцени е тази на балкона на Жулиета (когато тя изрича своите мисли за Ромео нощта след бала в дома на Капулети, а сетне в двора се появява самият Ромео^[10]). Всъщност балкон в Шекспировия текст няма – използвана е думата window, която (както ни показват речниците от епохата, например известният речник на Джон Флорио^[11]) и в Елизабетинска Англия, и в следващите векове означава единствено прозорец (не лоджия, тераса, веранда или балкон). Нещо повече: думата балкон (Balcony) не се среща в нито един шекспиров текст.^[12]

Ала в епохата на Романтизма и театралните постановки, и илюстрациите на пиесата задължително включват балкон към стаята на Жулиета (най-често – декориран с лиани и облян от лунна светлина). В края на XIX век управата на Верона решава, че Дом на фамилията Капулети ще бъде каменната старинна двуетажна къща на улица „Капело“. През 30-те години на XX век е достроен балкон към фасадната част на дома, обърната към малкия вътрешен двор^[13]. След филма на Франко Дзефирели „Ромео и Жулиета“ (1968) този балкон става главна атракция в града. Туристическият поток не е смущаван от факта, че балконът е прибавен не към стаята на Жулиета (според текста на пиесата героинята се появява на прозореца на своята стая), а към главната зала в дома.



БАЛКОНЪТ НА ЖУЛИЕТА, ПРЕВЪРНАЛ СЕ В ТУРИСТИЧЕСКА АТРАКЦИЯ ВЪВ ВЕРОНА

Убедени сме (благодарение на многобройните театрални постановки, филмови версии и илюстрации), че „Ромео и Жулиета“ е история за нещастната любов между двама съвсем млади, юноши, станали жертва на омразата между техните семейства. Но в текста не е казано, че Ромео е млад, че е юноша. Знаем, че Жулиета след две недели ще стане точно на четиринайсет ¹⁴⁴¹, а на каква възраст е героят – не е посочено (пряко) в текста. Ние (читателите, зрителите) по презумпция сме убедени, че щом Жулиета е (почти) 14-годишна, то и Ромео трябва да е (приблизително) на тази възраст. При внимателен прочит ще установим, че той е около 25-годишен, а във времената на Шекспир това далеч не е нито юношество, нито младост: това е зряла възраст. Призмата, през която гледаме оттук насетне героите (знаейки техните възрасти), несъмнено ще бъде променена.

Или друг детайл: знаем личните имена на главните герои в пиесата, дори слугите са назовани по име – знаем името дори на слугата на дойката, знаем името и на самата дойка (макар в списъка с действащи лица тя да е отбелязана единствено като Дойката, в хода на повествованието научаваме, че тя се казва Анджелика¹⁴⁵¹). Ала по някаква причина малките имена на синьор и синьора Монтеки, на синьор и синьора Капулети не са отбелязани,

в хода на действието не ги научаваме. Това не е ли странно? Какво обяснение би могло да има?

Или такава загадка: героят Бенволио е въведен в самото начало на пиесата, като изговаря пространни речи, дълго разпитва Ромео. Научаваме множество неща за Бенволио – в какво вярва, как е стигнал до тази си вяра, какво го занимава в дадения момент, с какво е облечен, какво обича да яде. Ако погледнем сумарно шекспировия текст, с удивление ще открием, че за Бенволио знаем повече, отколкото за синьор и синьора Капулети, синьор и синьора Монтеки, дойката на Жулиета и брат Лоренцо взети заедно! Ала по някаква причина изведнъж Бенволио изчезва от текста^[16]. Буквално: неизвестно защо и как героят повече не се появява в пиесата, не присъства и в самия край, когато всички действащи лица (освен умрелите) се събират заедно.

Странна сцена: в гробницата към манастира на брат Лоренцо. Току-що Ромео е пронизал граф Парис; сетне, изпил отровата, Ромео умира. Жулиета е до двата трупа, в тъмнината. Отчето ѝ казва:

Ела! Дочувам шум! Ела, девойко!

Вън, вън от туй гнездо на смърт, зараза

и неестествен сън! По-висша власт,

която ний не можем да оспорим,

разбърка замислите ни! Ела!

Съпругът ти почива бездиханен

до твойта гръд. И Парис е мъртвец.

Ела, ела! Ще ти намеря място

в обител на смирени монахини!

Недей разпитва! Стражата е близко!

Ела! Жулиета! Трябва да вървим!

ЖУЛИЕТА

Върви самичък! Аз оставам тук!

Следва шекспировата ремарка относно действията на брат Лоренцо:

Излиза.

of Romeo and Iuliet.

Of death, contagion, and vnnaturall sleepe,
A greater power then we can contradict
Hath thwarted our intents, come, come away,
Thy husband in thy bosome there lies dead:
And *Paris* too, come ile dispose of thee,
Among a Sisterhood of holy Nunnes:
Stay not to question, for the watch is comming,
Come go good *Iuliet*, I dare no longer stay.

Exit.

Iuli. Go get thee hence, for I will not away.
Whats heere? a cup closd in my true loues hand?

Iul. O comfortable Frier, where's my Lord?
I do remember well where I should be:
And there I am, where is my *Romeo*?

Fri. I heare some noyse Lady, come from that nest
Of death, contagion, and vnnaturall sleepe,
A greater power then we can contradict
Hath thwarted our intents, come, come away,
Thy husband in thy bosome there lies dead:
And *Paris* too: come Ile dispose of thee,
Among a Sisterhood of holy Nunnes:
Stay not to question, for the watch is comming.
Come, go good *Iuliet*, I dare no longer stay.

Exit.

Iul. Go get thee hence, for I will not away.
What's here? A cup clos'd in my true lo:es hand?

ФРАГМЕНТ ОТ ПИЕСАТА „РОМЕО И ЖУЛИЕТА“ (ПЕТО ДЕЙСТВИЕ, ТРЕТА СЦЕНА) ОТ ВТОРО КВАРТО (1599 г.) И ОТ ВЕЛИКОТО ФОЛИО (1623 г.). КОПИЯТА СА НАПРАВЕНИ ОТ ДИГИТАЛНАТА КОЛЕКЦИЯ НА БИБЛИОТЕКА ФОЛДЖЪР, ВАШИНГТОН. ДОКУМЕНТИ: STC 22323 И STC 22273 FO.1 NO.68. ДУМИТЕ СА ПОДЧЕРТАНИ ОТ МЕН.

Чудесният брат Лоренцо е измислил страховит план (именно той изготвя плана с отровите), само че е оплел нещата (оправданието му е: по-висша власт разбърка замислите ни!). Какво се случва? Той заварва 13-годишното момиче в гробницата, в мрака, до два трупа (единият е на нейния любим) и казва: Ела, ела! (Come, go). Жулиета отказва и отчето си тръгва. Просто излиза от гробницата: авторът не се занимава с неговата скръб, обърканост, разкаяние – ремарката гласи: Излиза. Той, божият човек, францисканският монах. Защо просто излиза?

Или друг детайл: Ромео убива Тибалт и не знае какво наказание ще му наложи князът. Брат Лоренцо го успокоява: присъдата не е смърт – изгнание е. За Ромео то е в град Мантуа. Следва въпросът: защо именно в Мантуа? Обяснение в шекспировия текст не е дадено, а този детайл остава крайно любопитен: защо от Верона героят е отпратен не къде да е, а в Мантуа? В Мантуа в същия исторически период се развива действието на операта на Верди – „Риголето“ (първоначалното ѝ название е било „Проклятието“)^[18].

Композиторът получава поръчка за опера и той избира драмата на Юго „Кралят се забавлява“. Сюжетът и персонажите Верди взема от Юго, но крал Франсоа I в операта е заменен с херцога на Мантуа и действието е пренесено от Франция в Италия и по-конкретно – в Мантуа. По някаква причина и Шекспир, и Верди (макар и творящи в различни епохи) ситуират своите прокълнати от съдбата персонажи в Мантуа. Защо? Какво странно има в този град през XVI век?

Ако започнем работа по даден текст не от генералната идея, не от философската теза, а от дребни, незначителни на глед детайли, е възможно да достигнем до неочаквани изводи. Защото, мисля си, тръгвайки от дадена генерална идея или обща теза, ние нагаждаме, вменяваме (и дори - напъхваме) в нея всички детайли. Онези елементи, които не намират място в тезата, просто изключваме, negliжираме. Когато започнем от тезата, че пиесата на Шекспир „Ромео и Жулиета“ е история за трагичната любов, тогава е все едно на каква възраст е Ромео, защо е изгнан именно в Мантуа, къде изчезва героят Бенволио, защо брат Лоренцо оставя момичето само до два трупа в гробница и т.н.

А ако се опитаме, подобно на детективи, да потърсим отговори на тези уж незначителни въпроси, е възможно да стигнем до крайно нетривиални изводи за генералната Шекспирова идея, за голямата философия, скрита в текста.

* * *

Първо и главно условие за метода, който предлагам, е: да четем и препрочитаме авторския текст.

* * *

Второ условие: Да се опираме на асоциативния ред, който възниква у нас при четене на текста.

* * *

Трето условие: Да посягаме към трудовете на критици и интерпретатори едва тогава, когато търсим отговор на поставен от нас самите въпрос.

Например: много често учени и философи използват романа на Кафка „Замъкът“ за илюстрация на собствената си теза: в такъв случай те са верни на своята идея, но не и на текста на Кафка. Те използват онези фрагменти от романа, които работят в нужната им посока. И съответно negliжират или изкривяват детайли, които не работят в тази посока.

Имам предвид изключителни умове, изключителни мислители на XX и XXI век. Опасността да тръгнем сляпо в указаната от тях посока е много голяма. Още по-голяма е опасността техният интерпретаторски гений да ни откаже от собствена интерпретаторска работа.

* * *

Четвърто условие: Щом започнем да изграждаме собствената си концепция за произведението, трябва да изключим автора. Каква е биографията на автора, какви са били неговите намерения – тези въпроси трябва да отпаднат; за нас от този момент нататък авторът – както учи Ролан Барт – е мъртъв.

В есето „Удоволствието от текста“ Барт заявява: „Като институция авторът е мъртъв: изчезнала е неговата гражданска, емоционална, биографична личност; лишена от всичко, тя не упражнява повече онова забележително бащинство върху своето произведение, което литературната история, образованието, мнението се заемаха в миналото да утвърждават и да разказват непрекъснато“.^[19]

В статията „Що е автор?“ Мишел Фуко изразява следната теза: „Отношение на присвояване: авторът не е точно нито собственик, нито отговарящ за своите текстове.“^[20]

Думите на Барт за смъртта на автора (в сходна посока мислят още Жак Дерида, Пол де Ман и редица други философи) могат да ни се сторят крайни, но те дават на интерпретатора свобода. Когато достигнем до четвъртото условие от конструирания от мен метод, тази свобода ще се окаже от ключово значение.

На този етап можем да изградим собствена теория за главната теза, за философския смисъл на творбата, която разглеждаме.



РОЛАН БАРТ (1915 – 1980)

* * *

Пето условие: щом започнем да пишем собствен сценарий, повече не се връщаме към изходния текст. Тук трябва неотклонно да следваме думите на Ален де Ботон от книгата „Как Пруст може да промени живота ви“:

Въпреки всички качества, които притежава творбата, тя в крайна сметка ще се окаже глупава, маниакална, ограничена, фалшива и смехотворна за тези, които прекарват цялото си време в нейното четене. Да се превърне четенето в професионално занимание, означава да се придаде прекалено голяма роля на нещо, което е само подтик. Четенето стои на прага на духовния живот – то може да ни въведе в него, но не го изчерпва. Дори и най-изящната книга си струва да бъде затворена“.^[21]

УТОЧНЕНИЯ

Изложеният от мен метод за създаване на сценарий за филм/за създаване на филм по дадено класическо литературно произведение се състои от пет нива. Тези пет нива наричам още условия – това са обструкции за работа. Щом преминем първото ниво (щом изпълним първото условие), преминаваме към второто ниво. Тези условия не трябва да се изпълняват паралелно, а последователно – в реда, в който са описани.

Бележки под линия:

^[11] Шопенхауер противопоставя Интересното на категорията Прекрасно: Думата „интересно“ служи за обозначение на всичко, към което индивидуалната воля проявява съчувствие. Тук ясно се проявява разликата между прекрасното и интересното: първото се отнася към познанието, при това – към чистото познание; второто въздейства на волята. Артур Шопенгауер, *Об интересном*. Олимп, Москва, 1997, с. 403.

^[12] Михаил Эпштейн, „Интересное“. Знак пробела: О будущем гуманитарных наук. НЛО, Москва, 2004, с. 487.

^[13] Пак там, с. 488.

^[14] Пак там, с. 489.

^[15] Елена Иваницкая, Пишем ужасы. Роман. *Литагент Ридеро*, Москва, 2016.

^[16] Дейвид Мамет, Театърът, прев. Милена Попова. Изток-Запад, София, 2014, с. 81.

^[17] Владимир Набоков, Лекции по зарубежной литературе, ред. Владимир Харитонов. Независимая газета, Москва, 1998, с. 28.

^[18] Уилям Шекспир, Ромео и Жулиета, Трагедии, прев. Валери Петров. Захарий Стоянов, София, 1998, с. 280.

^[19] Подробен анализ на пиесата правя в онлайн курса *Кой уби Ромео и Жулиета*, записан през 2017 г. за образователната платформа по изкуства „Филизи 33“: www.filizi33.com.

^[10] Второ действие, първа сцена.

^[11] Става дума за английско-италианския речник на Джон Флорио, публикуван в Лондон през 1598 г. (издател: Арнолд Хатфийлд). Първото кварто на пиесата *Ромео и Жулиета* е публикувано през 1597 г. в Лондон (издател: Джон Дантър).

^[12] Това показва *Речникът на Шекспировите думи*, чиято дигитализирана версия може да бъде видяна тук: <https://www.shakespeareswords.com>.

^[13] Richard Paul Roe, Shakespeare Guide to Italy. Harper Perennial, New York, 2011, с. 25.

^[14] Дойката изрича: *След две недели, значи, през нощта / срещу Петровден тя ще стане точно/ на четиринайсет*. (Първо действие, трета сцена). Уилям Шекспир, „Ромео и Жулиета“, *Трагедии*, прев. Валери Петров. Захарий Стоянов, София, 1998, с. 261.

^[15] Преди сватбата на Жулиета с граф Парис в дома на семейство Капулети цари трескава подготовка. Синьор Капулети се обръща към дойката, която готви: *Анджелика, недей пести месото / във баницките!* (Четвърто действие, четвърта сцена). Пак там, с. 254.

^[16] Последното появяване на героя е в трето действие, първа сцена. До края на пиесата, състояща се от пет действия, Бенволио няма реплики, той не излиза на сцената, за него не се споменава.

^[17] Авторската ремарка относно действията на брат Лоренцо: *Излиза* не се появява в първото кварто на пиесата (1597 г.), появява се във второто кварто (1599 г.), в третото кварто (1609 г.), в четвъртото кварто (1623 г.), във Великото фолио (1623 г.) и нататък във всички академични издания на пиесата.

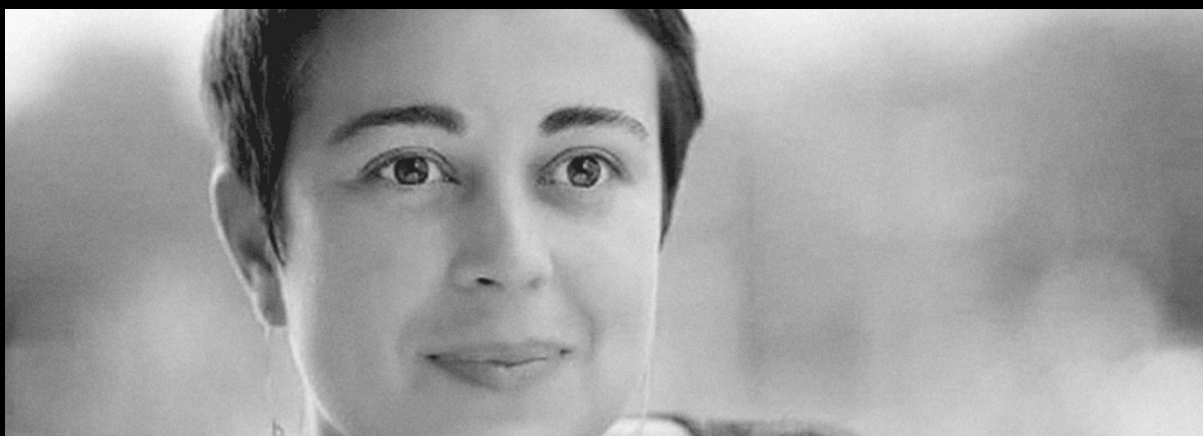
^[18] Премиерата на операта е през 1851 г. във венецианския театър *Ла Фениче*.

^[19] Роланд Барт, Удоволствието от текста, прев. Лилия Денкова. НБУ, София, 2012, с. 40.

^[20] Мишел Фуко, Генеалогия на Модерността, прев. Владимир Градев. Изток-Запад, София, 2016, с. 7.

^[21] Ален де Ботон, Как Пруст може да промени живота ви, прев. Боримир Паскалев. Евролайт груп, София, 2014, с. 225.





БЪЛГАРСКОТО КИНО. А СЕГА НАКЪДЕ? РАЗГОВОР С МАЙЯ ВИТКОВА-КОСЕВ

ТЕОДОРА СТОИЛОВА-ДОНЧЕВА

ВЯРВАМ, ЧЕ ИМА ПРОФЕСИОНАЛИСТИ С МОРАЛ И ПРИНЦИПИ

Когато мислех как да представя режисьора и продуцент Майя Виткова-Косев, думите, които изникваха пред мен бяха: автор на приказни светове и професионалист от висока класа. Очевидно двете, на пръв поглед, не толкова сходни качества, у нея съжителстват отлично и резултатът са вълнуващите, приказни, красиви филми, „Виктория“ (2014) и „Любима“ (2023).

За съжаление, начинът на финансиране преди промяната на Закона за кино и изобилието от интриги, оставиха Майя без субсидия за реализация на втори пълнометражен филм близо десет години. Въпреки огромния успех на нейния дебютен филм „Виктория“ на редица престижни международни фестивали! Въпреки селекциите на нейните следващи сценарии по различни работилници и въпреки техните награди. Така че Майя отдавна познава проблемите, които съпътстват нашата малка, но разединена кинообщност.



ЛЮБИМА (2024, РЕЖИСЬОР МАЙЯ ВИТКОВА-КОСЕВ)

В момента работи по втория си пълнометражен игрален филм с работно заглавие „Един месец“, а късометражният ѝ „Любима“, селектиран от над 100 фестивала, продължава триумфалното си шествие по международните екрани. Не скривам радостта си от това, защото съм сред почитателите на „Любима“!

Би ми се искало с Майя да говорим за нейните филми, но в следващите редове ще си говорим по въпроси, свързани с наболените проблеми, в които е оплетено българското кино и по-точно за начина, по който трябва да се субсидира от държавата, както и за менталитета на българите.

Майя, въпросите в този разговор няма да са изненадващи, нито за теб, нито за читателите. Предвидими са, обаче са важни, защото касаят цялата ни кинообщност, независимо дали човек е по-активен или по-пасивен в дебата по „горещите“ въпроси. Ситуацията не позволява на никого да остане встрани от скандалите, всеки по някакъв начин е потърпевш! Налице са усилия от страна на много хора, на организации, на ръководството на НФЦ. Много колеги вече се изказват и на страниците на сп. КИНО – естествената среда за такава дискусия. Воля сякаш има, но резултати – не. Затова първият ми въпрос е какво е усещането да се работи в такава среда на напрежение и страх от блокиране на сесии?

Усещането е на несигурност, нестабилност. В същото време си давам сметка, че когато в нормативната уредба, определяща начина, по който функционира системата, има пропуски, неизбежно се стига до подобен тип казуси. И въпреки това, съществени промени в Закона и Правилника от спешен характер и без обществено допитване, не са добра идея, ако не искаме да обслужват предимно тесни интереси. През последните години многократно съм участвала в неформални групи от кинопрофесионалисти, обединени от идеи за промяна на статуквото, които за съжаление най-често се разпадаха, след като инициаторите им постигаха непосредствените си цели. Признавам, че и всеобщото мрънкане „всички са маски и нищо не работи в тази държава“, на което се улавям да пригласям от време на време, е безрезултатно. Трябва да се действа и негативният опит не бива да ни отказва от това да сме проактивни – нещата биха могли да се подобрят. Ще отнеме време и усилия, но все още вярвам, че има професионалисти с морал и принципи, които са склонни да гледат по-далеч от личните си интереси. Виждам, че страхът от блокирането на сесии поне изначално не спира процеса – колегите продължават да подават проектите си за разглеждане, следователно има(т) надежда.

Ти, както и не малко други режисьори, беше потърпевша от функционирането на стария правилник и начина, по който се формираха художествените комисии. Години наред не получаваше субсидия, за да реализираш втори филм, въпреки успехите ти по международни фестивали. Факт е, че след смяната на Закона и Правилника, въпреки всичките недостатъци, които той има, системата заработи така, че много повече хора имат шанс да получат финансиране, ако представят добри проекти.

Съгласна съм. Въпреки множеството недостатъци на Закона и Правилника, именно приемането им отвори врати за нова група професионалисти в българското кино. Не непременно непознати имена, но автори и продуцентски компании, които реално не бяха получавали подкрепа в последното десетилетие, през което многократно се опитвах да финансирам втория си игрален филм и самата аз. Сред компаниите, които получават финансиране за развитие, производство и разпространение на игрално кино (нямам поглед към процесите в документалното и анимационното), се появиха нови „играчи“, и то с повече от един проект, които вече имат успехи както на роден, така и на международен екран. За мен това е положителен процес. Разбирам сантимента на колеги с опит още от създаването на НФЦ насам, предполагам, че им изглеждаме дори смешни в стремежа си да

направим повече и по-бързо (като един филм на всеки десет години например?), но истината е, че има място за всички ни под слънцето. Мъничко уважение към другия, независимо от споделената ни история на принципно несъгласие, сблъсъци, конфликти и нестихващ раваншизъм през годините, би направило чудеса. Далеч съм от призива на котарака Леополд „да бъдем приятели“, но няма да ни навреди да се опитаме да бъдем малко по-колегиални. Колкото повече нови хора и идеи, толкова по-голям шанс за пробив на родна и международна сцена, което работи за всички ни. Вярвам, че настоящото ръководство на НФЦ също демонстрира воля за развитие на киното ни в положителна посока.

Какво мислиш за блокирането на сесии? Както споменахме вече – абсолютно всеки е потърпевш. Дори на тази сесия да не са блокирали твой филм, на следващата вероятността това да се случи е огромна. Освен това се натрупват блокирани проекти, които стоят на трупчета с години. Авторите ги пускат отново за разглеждане от художествена комисия на следваща сесия, така вместо да минават нови проекти, се одобряват повторно стари. Става омагьосан кръг. Има ли изход?

През 2018 година осъдих НФЦ на две инстанции заради членове на художествената комисия, която разглеждаше проекта ми за пълнометражен игрален филм „Африка“. Проектът е с развитие, подкрепено от ИА „Национален филмов център“ и програма „Творческа Европа“ – МЕДИА. „Африка“ бе развит в рамките на ScripTeast, CineLink Workshop, EAVE, и е първият и единствен до момента български проект, избран за участие в Sundance Screenwriters Lab на фестивала Сънданс и TIFF Toronto Filmmaker Lab на фестивала в Торонто. „Африка“ е носител на награда „Кшищов Кешловски“ за най-добър източноевропейски сценарий на програма ScripTeast, връчена в Кан през 2018 г., а аз съм носител на Canada Goose Fellowship Award TIFF Filmmaker Lab 2019. „Африка“ бе представен на пазарите за филмови проекти Holland Film Meetings на фестивала в Ултрехт, Transilvania Short Pitch на фестивала в Клуж, CineLink на фестивала в Сараево и Matchbox Co-production Lounge на фестивала в Олденбург. Изреждам фактологията по проекта, за да подчертая, че в рамките на две години направих много като сценарист, режисьор и продуцент, а този проект, който обичам от цялото си сърце, все още не е финансиран в България – досега е получавал само голямо сумарно „не“ от колеги в художествените комисии. Независимо от потенциала, от международните му успехи, независимо от вложените усилия. Този отказ поражда множество въпроси, но нека

читателите сами предположат причината за блокирането на проекта. Преди да дадем на съд НФЦ, заради членове на художествената комисия, първото ни решение с юристите ми бе в никакъв случай да не допуснем блокиране работата на колегите, които имат проекти в същата сесия за игрално кино. Това бе принципно решение, и да, има изход от ситуацията, и той е единствено и само в наши ръце.



ВИКТОРИЯ (2014, РЕЖИСЬОР МАЙЯ ВИТКОВА-КОСЕВ)

В твоите филми винаги има доза магичност, приказни са, а във визуално отношение са филигранно изпипани и са истинско удоволствие за очите. Когато мислиш за бъдещите си филми, какво те влече повече, зрителите или признанието, че това, което правиш, е арт филм, произведение на изкуството. Зная, че бъдещият ти филм е в жанра на комедията, т.е. най-зрителският жанр, но ти задавам този въпрос, защото една от най-стабилните разделителни линии в нашата общност е по отношение на т.нар. зрителско кино от една страна и арт киното от друга. За мен такава разделение не съществува и един филм или е кино или не е, но вълненията в тази посока не спират и разбирам колегите, които са на друго мнение.

Не мисля за бъдещите си филми в такъв контекст. Мечтая ги, процесът наподобява влюбване – накъдето ме поведат те. Публиката е изключително важна, защото вярвам, че всички ние, независимо от това, къде се позиционираме – в т.нар. комерсиално или в т.нар. артхаус кино, правим филми за публика. Няма за кого друг. Безпредметно е да се противопоставят типовете кино, ако един филм е добър, има шанс да достигне и до двете. Да не забравяме, че фестивалите също се правят за публика. Произхождам от

семейство на киномани, родителите ми, Бог да ги прости, бяха почитатели на киното от най-ранна възраст. Записах се за легендарния Киноуниверситет на покойния Тони Андрейков в кино „Одеон“, когато бях на 14, там ме заведе брат ми. Вярвам, че това да видиш най-доброто от световното кино, подбрано от изключителен ерудит и влюбен в киното човек, дава повече от солидна основа, формира вкуса, посочва пътя. Семейството ми гледа българско кино не само заради мен (нали правя по един филм на всеки десет години). Никога не са поставяли разделение между тези два типа кино. Намирам за проява на лош вкус нападите на работещите в комерсиалното кино колеги към тези, избрали да работят в артхаус, и обратното. Не можеш с лека ръка да зачеркнеш сто хиляди зрители, нито пък най-престижните кинофоруми в света. И е безрезултатно. Отново става въпрос за елементарно уважение – средата ни е толкова враждебна, че няма нужда да се самоизяждаме. Вярно е, че средствата за кино не достигат, но нека да се борим за това, а не едни срещу други.

Филмът, по който работиш, е с т. нар. нискобюджетно финансиране. Изповядвам убеждението, че съществуването на такава нискобюджетна субсидия е ключово за съществуването на българското кино. Точно филмите от тази категория продължават да поддържат процеса на филмопроизводство активен, тъй като на практика нито една нискобюджетна сесия не е блокирана до момента. Разбира се, има филми, които е невъзможно да бъдат реализирани с толкова малък бюджет, но сама по себе си тази категория е много важна. Как се справи финансово с реализацията на филма?

Нискобюджетните сесии се оказаха единствен начин за повечето от нас (простосмъртните) да правим филми. Средствата за съжаление са крайно недостатъчни. Филмът ни, който бе планиран за шест снимачни седмици, трябваше да бъде заснет за четири. Времето между правенето на бюджета и снимките изяде близо трийсет процента от средствата – цените са непосилни. Техническите екипи, които са заети многогодишно, качват ставките на всеки шест месеца. Компромиси с качеството не бива да се правят, всичко отива за филма. За нас беше изключително важно, че партньорите ни от „Мандрагора“ – Анка Пую и Кристи Пую, с които работим заедно още от 2012 г., успяха да спечелят субсидия от CNS Румъния. Проектът ни се бори наравно с всички румънски колеги и съм доволна, че имаше три точки повече от Раду Жуде например, който е сред водещите имена в европейското кино. Имахме и много високи точки за предишните

успехи на „Виктория“ – за северната ни съседка това е от особено значение. В обобщение, без подкрепата на Румъния, филмът ни няма да може да бъде завършен. И средствата пак не достигат. Не искам да пропусна, че освен с пари, „Един месец“ се прави също с много обич и пълна отдаденост и целта ни е да произведем наистина добър филм.





КИНО И ЛИТЕРАТУРА – ДВАТА „КОЗИ РОГА“ НА ХАЙТОВ. ЗА ФИЛМИТЕ НА МЕТОДИ АНДОНОВ И НИКОЛАЙ ВОЛЕВ

БОЖИДАР МАНОВ

Без съмнение „Козият рог“ е един от най-чистите бисери в прекрасния сборник „Диви разкази“ (1967) на Николай Хайтов. Той пък е един от най-ярките белетристи в съвременната ни литература! И затова съвсем неслучайно през годините много от споменатите разкази се превърнаха в силни филми. Диптихът „Шарен свят“ (1971) повлече крак и в него дебютираха с новели режисьорите Георги Дюлгеров („Изпит“) и Милен Николов („Гола съвест“). Почти по същото време по разказа „Ибрям-Али“ Милен Николов направи своя най-добър филм „Край на песента“ (1971). И веднага на следващата година пак Хайтов, заедно с режисьора Методи Андонов, създадоха безспорния екранен шедьовър на българското кино „Козият рог“ (1972). Така бившият лесничей Хайтов стана един от най-желаните и продуктивни автори в игралното ни кино, като тук трябва да имаме предвид и по-късния телевизионен сериал „Капитан Петко Войвода“ (1981) с невероятен, шеметен зрителски успех, незабравен и до днес. Впрочем тогава сериалът се вписваше (непряко) във филмовия пакет заглавия за отбелязване на 1300-годишнината на България!

Козел с два рога е нормална зоология по всички закони на природата! Но Николай Хайтов с два „Кози рога“ е културен факт, който предполага разсъждения като единствен досега случай белетристично произведение от български автор да е екранизирано два пъти.



КОЗИЯТ РОГ (1972, РЕЖИСЬОР МЕТОДИ АНДОНОВ)

Двата „Кози рога“ на Хайтов се появяват през относително кратък времеви интервал – само 22 години. Защото през 1994 г. режисьорът Николай Волев пое риска да направи втора версия по същия разказ, без това да е стандартен римейк, а напълно свободна, нова творческа реализация, при това отново с участието на Хайтов като съсценарист. И да не забравяме: днес разказът „Козият рог“, цели 57 години след появата като литературен факт с безспорни качества, вече е жива класика, дори само заради своята отдалеченост във времето – повече от половин век!

За родното ни кино двата „Кози рога“ са първи прецедент, докато на световния екран е честа практика. Класически пример е американският „Великолепната седморка“ (1960, реж. Джон Стърджис), който е римейк на японския шедевър „Седемте самураи“ (1954, реж. Акира Кurosава). В американския филм Кurosава дори е посочен като съсценарист.



КОЗИЯТ РОГ (1972, РЕЖИСЬОР МЕТОДИ АНДОНОВ)

За „Козият рог“ на Методи Андонов като че ли знаем всичко – не толкова като производствена („кухненска“) работа, а предимно за безспорните качества на екранизацията, за огромния публичен успех у нас, за все още живия зрителски интерес, който проличава при някои анкети или други календарни поводи. Своевременно филмът имаше добър успех и в чужбина (някои фестивални награди). Известни са и многобройни критически анализи, безспорното историческо ситуиране на филма в националния ни кинолетопис, фундаменталното му място в теоретични изследвания по темата за преноса „литература – екран“ и други. Публикувани са също много спомени и интервюта на участници във филма (не само на актьорите, но и на други зад камерата).

Втората екранна версия на Николай Волев не се радва на подобен широк, задълбочен и продължителен интерес. Основното, което е останало като следа в публичната памет, е преди всичко подчертано атрактивният, дори авантюристичен прочит на разказа като водещ ключ за спечелване на интереса на публиката. А защо да не го назовем и флирт с очакванията и вкуса на новото поколение зрители, които може и да не са гледали първия филм, но във всеки случай са повлияни от новата социо-културна реалност в

средата на 90-те години. И следователно, новият филм (втората екранна версия) е предполагаемо жанрово по-подходящ да им предложи нов прочит на разказа.

Затова „Козият рог“ на Волев безспорно е замислен като дързък екшън, в който атрактивността на сюжета доминира на екрана и подчертано търси външни събитийни и ефектни изобразителни детайли за въздействие върху зрителите. Можем да предполагаме, че режисьорът избира такава линия на разказа и произтичащите от нея жанрови белези (а защо да не кажем клишета) поне по две причини: веднъж, за да се разграничи от вече съществуващия изключително силен, макар и екранно пестелив, но психологически и емоционално мощно въздействащ филм на Методи Андонов; и на второ място, за да прибави повече първосигнални „примамки“ към публиката и да си подсигури едва ли не ефекта на роден блокбастър и своеобразен зрителски рекордьор. А така да се наложи в масовото съзнание и (ако може?) да измести първия филм с нов прочит и съответно ново класиране на челно място. Но очевидно режисьорът разчита не само на екшън-допинг със суров авантюристичен заряд, а залага и съзнателно обмислен идеен детонатор, който да гарантира ефектния отзвук в масовото съзнание и да подсили актуалната (или по-скоро конюнктурна) детонация на филма. Този съзнателен избор е отчетливо и пресметливо заложен още в проекта за повторна екранизация. Ключовата за сюжета (и за темата на отмъщението) първа чиста и искрена любов на порасналата Мария вече не е към овчаря (Милен Пенев), а към козаря Халил (Петър Попйорданов), който обаче е станал ахрянин, сиреч българин – мюсюлманин!



КОЗИЯТ РОГ (1994, РЕЖИСЬОР НИКОЛАЙ ВОЛЕВ)



КОЗИЯТ РОГ (1994, РЕЖИСЬОР НИКОЛАЙ ВОЛЕВ)

„С любовта между християнка и мюсюлманин исках филмът да има по-общочовешко звучене и да може да се гледа навсякъде без предубеждение“, казва Волев. Мотивите му звучат добронамерено, но са наивни и по същество изглеждат като ситуационно съобразяване и безспорно огъване на фундаменталната линия от разказа. Но все пак това е в някаква степен разбираемо режисьорско желание. Докато метаморфозата на Хайтов като автор на разказа и съсценарист на филма, е изненадваща и трудно обяснима. А тя притъпява мощната достоверна стихия на литературния първоизточник, разделяйки отговорността за това решение между режисьора Николай Волев и писателя Николай Хайтов! Може би общото лично име ги е побратимило?

Казано с кулинарна лексика, преработката е добавила акцент с „подправки“, които обаче заради спечелени „вкусови бонуси“ рискуват същинската стойност и качества на оригиналната „рецепта“. А това винаги се наказва от взискателните зрители! В този смисъл не само любопитни, но и показателни са интернет коментари на български зрители, които по повод на втория филм спонтанно правят съпоставка с първия. Преобладаващи са отрицателните мнения, които могат да бъдат обобщени с един от тях: „Който не е гледал оригиналната стара версия на онзи уникален филм, новият може и да му хареса. Но оригиналният е много по-хубав, изложихте се!“. Появява се дори категорията „оригинал“ и съответно „подобие“! И наистина, сред чуждестранните зрители, които очевидно не познават първата екранизация, се срещат умерено приемливи и положителни оценки. Т.е. намесва се изключително важният фактор „културен контекст“, който

особено в областта на изкуството може да има решаващо значение за масовата публика, която естествено не притежава експертна компетентност.



**РАБОТЕН МОМЕНТ ОТ СНИМАЧНИЯ ПРОЦЕС НА КОЗИЯТ РОГ
(1972, РЕЖИСЬОР МЕТОДИ АНДОНОВ)**

И в заключение едно възможно кратко обобщение. Вътрешният психологически драматизъм (дори трагизъм) във филма на Методи Андонов е подменен с външна атрактивност във филма на Николай Волев. Това се забелязва дори „с просто око“ като напр. сексуалното изкушаване (прелъстяване) на Караиван от Мария или някои етнографски приумици. Докато мощната събитийна енергия в сюжета на първия филм плюс силната психологическа плътност на персонажите (благодарение на актьорите) прави разказа напълно убедителен! А естествената неподправена природна енергия в пейзажните кадри (планински урви, водопада и т.н.) е художествено абсолютно достоверна, естетически чиста и монтажно категорично въздействаща като втори план от „неравнодушната природа“ (Айзенщайн)! Затова „оригиналът“ не остарява, а само трупа патина като старо злато! Докато втората версия не издържа на съзнателно поетия риск и остава някъде в каталога на избледнелите и забравени филми.

P.S. Както стана ясно, двата „Кози рога“ на Хайтов е само първи и единствен пример за повторна екранизация на литературен първоизточник в нашето професионално кино. Едва сега очакваме новия филм „Земя“ на режисьора Николай Тодоров, който ще е втора екранизация по повестта на Елин Пелин след филма на Захари Жандов от 1957 г. Проектът на Тодоров е много добър и е грехота, че отлежава вече две-три години. Същественото при него е, че режисьорът пренася сюжета в съвременното злощастно българско село с новите актуални социални разслоения и сблъсъци. Но не деформира, а само актуализира водещата идейна линия от класическия литературен оригинал, като запазва цялата психологическа мотивация и емоционална енергия на персонажите и особено личната житейска драма на Еньо. Дано новият филм скоро да се появи на екран, почти седем десетилетия след онази първа киноверсия. Тогава ще имаме възможност и конкретни аргументи, за да отделим внимание и за двете „Земи“ на Елин Пелин.

Бележка под линия:

^[1] Има няколко подобни примера, при които обаче „римейкът“ е късометражен студентски филм, заснет като учебна задача, напр. „С дъх на бадеми“ (2015, НАТФИЗ, реж. Дамян Михов). Б.а.

** Текстът е част от проекта на сп. КИНО „Създаване на художествени литературни текстове с потенциал за филмова адаптация“, който се реализира с подкрепата на Национален Фонд „Култура“.*





КИНО И ЛИТЕРАТУРА – И МОЕТО МНЕНИЕ ЗА „КОЗИЯТ РОГ“ 2

ВЕРА НАЙДЕНОВА

През 1980 г., в Ташкент, на Фестивала на киното от Азия, Африка и Латинска Америка, се запознах с г-жа Етцуо Такано, кинокритик и управител на кино в Токио. Тя сподели, че преди години е закупила и показвала с успех българския филм „Козият рог“ (1972, реж. Методи Андонов). По това време у нас вървеше информацията, че филмът е закупен от 40 страни. Навярно с времето тази цифра се е променила, а са се появили и други филми с подобен успех. Но „Козият рог“ си остана един от първенците, при това и по непреходен успех, на българския екран.

Междувременно биографията му се усложни. През 1994 г. се появи втора екранизация по едноименния разказ на Николай Хайтов. Както добре знаем, екранизацията е дейност, генетично обременена със сравнение, със спор. С появата на втория филм този кръг се разшири: „спорят“ филмите, всеки поотделно с литературния първоизточник, спорят и помежду си. Тук тази операция ще бъде осъществена едновременно и накратко.



КОЗИЯТ РОГ (1994, РЕЖИСЬОР НИКОЛАЙ ВОЛЕВ)

Преди всичко ще отбележа, че филмът на Волев не е римейк, както мнозина побързаха да го нарекат. Т.е. не е повторно правене на преди създадения филм със същото название, а класически тип екранизация – екранна адаптация на литературно произведение, което има свое самостоятелно битие. Объркването дойде както от широката популярност на предишния филм, така и от факта, че в българското кино (като изключим може би само „Под игото“ – пълнометражния филм на Дако Даковски (1952) и девет серийния телевизионен по същия роман на Янко Янков (1990) няма случаи на повторно филмиране на класическа литературна творба. (Примерът с втората екранизация на Йовковия разказ „Шибил“, реж. Никола Бозаджиев, дойде много по-късно – през 2021 г.)

И с просто око се вижда, че във филма на Волев има нови (различни) моменти – в прегрупирането на литературния сюжет, а оттам и в характерите; друг е кинематографичният образ, визията, фонограмата. Общо взето – друга е екранната сугестия, родена от новите кинематографични възможности и съобразена с определен нов вкус за кино. Но онова, което прави новият филм несъмнено по-беден, е отсъствието на вътрешнопсихологическа пластика на героите. Дори на основата на принудително дехуманизираното битие на Караиван и Мария (а може би тъкмо на тази основа) можеха да се открият онези, макар и минимализирани трепети и пориви, които да изведат сюжета към защита на човешкото у човека. Иначе казано, във филма не се извършва заложената в литературната основа парабола от биологичното, първосигналното към духовното. Впрочем тя външно е фиксирана и тук, но тъй като е лишена от вътрешна пълнота, от вътрешна пластика, и отношенията между героите се осъществяват, така да се каже, едно към едно, на екрана се оформя рисунъкът на своеобразен комикс с контурно очертани, крайно схематизирани персонажи. В случая не са уместни паралелите с

американските образци, тъй като и в най-елементарните екшъни персонажите са обезпечени със съответен предел на психологически пълнеж, постига се убедителност в общуването им и т.н. А дори филм като японския „Балада за Нараяма“ на режисьора Шохей Имамура, който навремето ни шокира с надникването в биологичните пластове на човешкото битие, успява в крайна сметка да ги преодолее, да извиси гледната точка, да одухотвори историята.

Във филма на Волев е заложена несъществуващата в разказа тема за ренесансовото надмогване на религиозните догми, която непросто е претупана. Или човек е атеист и верските доктрини просто не го интересуват, или, особено пък при средновековния човек, преодоляването на религиозната обвързаност е далеч по-сложно от това, което става в новата версия на „Козият рог“. Тук то се осъществява с бързината и схематизма на плаката. Да не говорим и за другото – колко неубедително е словесното обяснение в любов при хора, принадлежащи към патриархално общество, и пр., и пр. Това са празноти и грехове, които нито един сериозен зрител не би простил.

По-горе стана дума за големия търговски, а значи и зрителски успех на „Козият рог“ с режисьор Методи Андонов. Едва ли е необходимо да се доказва с цифри, че успехът на Волевия е по-малък. Изобщо вторият филм не се превърна в истински съперник на първия. И все пак той има своите привърженици и заживя като пример, че силният разказ на Николай Хайтов може да извиква други асоциации, представи, идеи. Като пример, че и на българска почва е възможна втора екранизация на едно и също литературно произведение. А защо не и трета?!

** Текстът е част от проекта на сп. КИНО „Създаване на художествени литературни текстове с потенциал за филмова адаптация“, който се реализира с подкрепата на Национален Фонд „Култура“.*





КИНО И ЛИТЕРАТУРА – „КОЗИЯТ РОГ“ – ОТ НАСИЛИЕТО КЪМ ОТМЪЩЕНИЕТО

ОРИЕТА АНТОВА

„Козият рог“ на Николай Хайтов, освен като самостоятелно литературно художествено произведение, има и свое кинематографично битие във филмите на Методи Андонов (1972) и на Николай Волев (1994). В белетристичната творба кървавите събития, започнали с насилие – посегателството на семейната чест – следват повествователната структура на разказа за отминала драматична епоха, като част от нашето национално битие – турското робство. В нея определящо е словесното предаване на спомена/изповедта за отмъщението. От конкретно лично, то се превръща в история за народен отмъстител – назован Кози рог. Хронологията на случващото се, мотивите, действията и последиците носят автентичността на времето, запечатано в устната традиция, традицията на паметта от първо лице, съхранявана от поколение на поколение. Двете екранни адаптации използват като отправна точка сюжетната схема на първообраза, но всяка го интерпретира в контекста на своята съвременност – различните обществено-политически „повеи“. Творческите цели, светогледът, смислово-изобразителните акценти определят различните сценарно-режисьорски визии. Общ е „скелетът“ – поруганото

човешко достойнство ражда мъст, но мъстта води до трагедия. Индивидът загива, физически или духовно, смазан под напора на силните си чувства. Свързващ елемент се открива и в опозиционните „ядра“ – семейството – насилниците, любовта – омразата, заплахата в равнината и в закрилящата прегръдка на планината, своето – чуждото, силата – вътрешната мотивираност и слабостта – повикът на човешката първична природа..., взети в тяхната обособена понятийност. Макар и с близки типобразуващи черти, между двата филма съществуват различия, които са по посока на фабулното развитие с различни драматургични акценти, кинематографичния поглед към действието, героите, морално – нравствените внушения, семантичните препратки, кода на емоциите, детайлите.



Филмът на Методи Андонов е сполучлив опит да се пресъздаде натуралистично, но и някак с естетски щрихи картина на живота, когато рогът се превръща в оръдие на личностно себеизразяване в мътното време на беззаконие и безчинства. Индивидуалният акт на отмъщение – собствен и „преповторен“ чрез дъщерята, е отличителната характеристика на Караиван, героят, който ще извърви трънливия път от болката, гнева, омразата, ревността до покрусата пред силата на Съдбата. Актьорът Антон Горчев успява пластически емоционално – с особената изразителност в

жеста, движението, погледа – да изгради този сложен образ, превръщайки го в архетипна проява на българския дух. Във филма ярка и изразителна е и Катя Паскалева в ролите на съпруга и дъщеря. Актрисата пълнокръвно „оживява“ режисьорската концепция за позицията на жената в

пресъздаваната епоха – от невинна жертва – майката, през смел отмъстител до горда любима. Сгъстените краски на насилието, което я обгражда, нейната метаморфоза от диво, първично – във влюбено момиче, поривът ѝ към свободен избор в живота и смъртта, са предадени с впечатляващ кинематографичен усет за конфликтност, действеност и експресивност на образа. Това е изключително въздействащо на финала, където стилистичната рамка затваря сюжетната драма – дъщерята, самозапалвайки се, преповтаря мъченическия жест на бащата, който в началото на филма пали обругания си дом и бяга в планината.

Огънят е и един от елементите във филмовата адаптация на „Козият рог“ на Николай Волев. Но режисьорът прави „прегрупиране на литературния сюжет, а оттам и на характерите“, при него този „детайл“ има друг код. Той е елемент на първичната стихия, която застига битието на Караиван (в ролята Александър Морфов) и Мария (Елена Петрова), а гръмотевицата, огласила пещерата, е нейната метафорична кулминация. В живота на самоизолиралите се баща и дъщеря се вклинява нещо дивашко, необуздало, първосигнално. Отрязаната и изгорена коса на малкото момиче е първият символен жест на промяна на идентичността. Оттук специфичното екранно внушение – дехуманизацията на героите, превърната в норма, опосредствено кореспондира с натуралистичната, на моменти дори груба визуална картина. Насилието, изведено като смислообразуващ елемент, е не само проява на поробителя, но то присъства в някаква степен и във взаимоотношенията на отмъстителите. То е и в неутолимата жажда за възмездие. „Убий“, „Бягай“ са ключовите заповеди, които налага Караиван на Мария, след като подредения му патриархален свят рухва. Именно този свят Волев „взривява“ чрез своята режисьорска интерпретация на темата за любовта. Трагична и в разказа на Хайтов, и при прочита на Методи Андонов, във филма от 1994 г., тя е представена в неочакван ракурс. „Може би бог е един и ние го наричаме с различни имена“ – изрича младият козар-мюсюлманин (Петър Попйорданов), от когото Мария вместо „Убий“, за първи път чува „Обичам те“. А това води до жесток насилствен акт – неспособен да овладее гнева и ревността си, Караиван удушава ахрянина. Първичният порив за мъст е реализиран...

„Козият рог“ и като разказ, и като кинематографични адаптации, е творба за пътя на обикновения човек от безпомощност и горест към отмъщението, но и притча за силата на любовта. Защото и сред омразата може да покълне любов...

** Текстът е част от проекта на сп. КИНО „Създаване на художествени литературни текстове с потенциал за филмова адаптация“, който се реализира с подкрепата на Национален Фонд „Култура“.*





РАЗВИТИЕ НА БЪЛГАРСКИЯ ПРОДУЦЕНТСКИ МОДЕЛ ПРЕЗ ГОДИНИТЕ – МАТЕЙ КОНСТАНТИНОВ И ИЛИЯН ДЖЕВЕЛЕКОВ

ГАЛИНА ЖЕКОВА

РАЗГОВАРЯ С МАТЕЙ КОНСТАНТИНОВ И ИЛИЯН ДЖЕВЕЛЕКОВ
ОТ ПРОДУЦЕНТСКА ФИРМА МИРАМАР ФИЛМ

Често чуваме израза „Бизнес с приятели не се прави“. При вас как започна всичко и познавахте ли се, когато стартирахте заедно компанията?

Илиян: Да, познавахме се. Познавам Жоро и съм работил с него още от началото на студентските ни години, а с Матей се срещнахме покрай работата ни в „Ку-ку“. По-късно тримата работихме заедно в предаването „Нощен магазин“. През 2000 г. създадохме „Мирамар“ и ето вече близо четвърт век продължаваме своето партньорство.

А как избрахте името? Самата дума „мирамар“ има ли някакво значение?

Матей: Година-две след основаването на компанията бяхме в Хавана по работа. За съжаление, работният ни ангажимент пропадна, тъй като камерата се повреди. Но в този период живеехме в един култов хавански квартал, който се казва „Мирамар“. Оттам дойде и името. Не е имитативно на „Мирамакс“! Обвързано е с това пътуване и със сантимента, който всички имаме към него.

Илиян: С годините любовта ни към това място ескалира в създаването на документалния филм „Куба е музика“.

Първоначално, когато създавате компанията, се насочвате изцяло към рекламния бизнес. Киното идва по-късно. Това целенасочено ли беше или имаше други фактори и обстоятелства?

Илиян: Фирмата ни неслучайно не е просто „Мирамар“, а „Мирамар филм“. За мен от самото начало беше ясно, че в бъдеще ще се занимаваме с кино. Но това нямаше как да стане изведнъж. Затова първоначално се занимавахме с реклами, телевизия и с документално кино, което правихме със собствени средства. Съчетавахме приятното с полезното. В този период направихме документалните ни филми за Етиопия и Перу. Суров материал сме натрупали и за други дестинации, но...

Матей: Но се появи голямото кино (*смее се*). Факт е, че именно в този период, правейки реклами, всъщност създавахме малки късове кино. Нескромно звучи, но упражненията, които Илиян като режисьор правеше през това време, имат своето значение. Да отбележим факта, че някои от тях станаха и много популярни, дори култови.

Илиян: Целият ни екип натрупа опит. Станахме една от водещите компании в рекламния бизнес. От това се печелят нелоши пари. Особено, когато си на върха на вълната. Преходът към киното беше естествен и логичен, макар че за разлика от днес, през 2006 г. беше почти невъзможно млади продуценти и режисьори да спечелят субсидия в НФЦ.

Матей: Благодарение на това натрупване, за което Илиян говори, ние не влязохме гладни и жадни в киното, както се случва нерядко. Има много продуценти, които, влизайки в киното, търсят единствено субсидии и благодарение на тях успяват да стартират такъв тип изкуство-бизнес. А ние бяхме подготвени за това.



ПОРТАЛЪТ (2021, РЕЖИСЬОР ИЛИАН ДЖЕВЕЛЕКОВ)

Според вас възможен ли е такъв модел в българската действителност, в който продуцентска компания да се захранва и издържа изцяло със създаването на филми?

Илиян: Моментът е много тънък по следната причина: ако нормалната логика за печалба е бокс офиса, то в България няма условия да се печелят добри пари. Дори и най-касовият филм в последните близо 30 години не успява да покрие от приходите си производствената стойност на филма. Това се дължи на много фактори – на мащаба на държавата ни, на нейното състояние, на начина на мислене и т.н. Ако в една развита и голяма държава направиш най-гледания филм на годината, както ние направихме през 2011 г. с „LOVE.NET“ (който със своите над 215 хиляди зрители в този период биеше по продажба на билети най-големите американски блокбъстър) – това в една голяма и нормална държава може да ти осигури обезпеченост до края на живота и ти дава възможност да реинвестираш парите, които си спечелил. При нас обаче печалбата беше една пренебрежимо ниска добавка към доходите ни от другите ни занимания.

Матей: Приходът беше 1/3 от разхода. И това е рекорд, който не е подобрен оттогава.



LOVE.NET (2011, РЕЖИСЬОР ИЛИЯН ДЖЕВЕЛЕКОВ)

Като погледнете назад, как си обяснявате силния интерес на публиката към „LOVE.NET“?

Матей: Това е комбинация от фактори – избора на тема, реализацията, ентузиазма, с който работихме. Рекламната кампания беше изградена и реализирана по всички маркетингови правила.

Илиян: Нещо повече. Всъщност още преди да бъде създаден филмът, стартира неговата рекламна кампания. Това звучи странно, но след като се роди идеята за филма, направихме партньорства с най-големите сайтове за запознанства и заедно с тях стартирахме кампания „Да направим заедно този филм“, чрез която призовахме потребителите им да ни изпращат свои реално преживени истории, започнали от тези сайтове. За два месеца получихме над 7000 истории. Това беше период, в който Facebook у нас все още прохождаше. Тези сайтове бяха предвестник на днешното дигитално господство на социалните мрежи.

Матей: Не трябва да се подценява и ведростта на филма и неговия жанр, както и добрата драматургична плетеница. Но ние гледаме от продуцентска гледна точка. Може би публиката трябва да се произнесе. Защото бих казал, че нашите очаквания бяха дори по-високи от реализираните. Предходната година беше минал „Мисия Лондон“. Реално „Мисия Лондон“ и „LOVE.NET“

бяха филмите, които вдъхнаха кураж у продуцентите, но уви – тази тенденция не продължи.

Заговорихме за публики и няма как да не ви попитам – предвид формирането на служебната оценка, която има тежест при избора на финансиране на проектите, кое за вас е по-важно – фестивалното участие или публиката?

Илиян: Дипломатичният ми отговор е, че истината е по средата. Добре е да има баланс. Филмите не трябва да бъдат правени надменно и елитарно, да бъдат недостъпни за публиката и с това да я отблъскват. Броят на зрителите не трябва да бъде равен на броя на роднините на създателите. Това очевидно е неправилно! Другата крайност е чалга-подходът в търсене на много зрители. Първо – печалби, покриващи разходите за производство на български филм е невъзможно да има! Невъзможно е парите, инвестирани в кино, да се възвърнат. Това, ако не невъзможно, поне досега в България, според мен, не се е случвало.

Матей: Технологията за финансиране на проекти е ясна. Според мен няма правилен подход. Баланс трудно може да се намери. Ние не създаваме филми, които нагаждаме към конкурсите и техните правила.

А как подбирате проектите си? Голяма част от филмите, които сте реализирали, са ваши лични проекти, но когато говорим за проекти, на които не сте автори, то тогава как избирате в кой проект да инвестирате?

Матей: Най-вече по сценария. „Дзифт“ беше първият такъв проект. Но всъщност отново стигаме до тази комбинация от идея, сценарий, а и екипа, с който ще работим.

Илиян: Сценарият и отношението ни към хората, които стоят зад този проект. Държим да работим с качествени хора, които уважаваме и харесваме.

И при копродукциите ли изхождате от тези свои принципи?

Илиян: Разбира се. Ако срещу теб стои човек, с когото виждаш, че няма да имате спокойна среда и атмосфера за работа, не виждам защо да си го причиняваме.

Матей: Също така ако пристигне проект, който не ни харесва, но е донесен от успешни хора, които са взели награди по големи международни фестивали – няма да участваме. Защото сме имали такива случаи – много

слаби проекти, зад които стоят успешни имена. Ако проектът не ни хареса – не участваме!

Като продуценти с над дваисет-годишен опит – кои са най-важните качества, които трябва да притежава продуцентът, за да бъде успешен? Ако пред вас стои млад човек, който иска да усвои занаята, какви съвети ще му дадете?

Матей: Това е малко наивен въпрос. Трябва да си мине стъгдите, през горнилото. Всеки проект е различен.

Илиян: Ако все пак гледаме през призмата на българската действителност и трябва да дефинираме работата на продуцента в България – то е важно в структурата да има човек, който познава добре правилата на НФЦ, защото над 90% от българските проекти се финансират оттам. Ако продуцентът е по-опитен и напреднал – има начини да търси допълнително финансиране и в България, и в чужбина. Като цяло това е много тежка административна работа. А другата част, която е не по-малко важна, е професионализмът. Човекът трябва да е много добре запознат с процеса по създаването на един филм и да може да направи организацията и логистиката грамотно, умно и да подбере правилните хора, с които да си имат взаимно доверие и да има добър контрол на процеса чрез умение и знание.

Освен продуценти, вие сте и автори на голяма част от филмите, които сте реализирали през годините. В американския модел продуцентът е този, който често укротява амбициите на режисьора и останалата част от екипа. Вие как съвместявате тези две противоположни по своя характер роли?

Матей: Вие сама определите трудността. Ние имаме продуцентски екип, който поема голяма част от тежестта, но това е по-скоро предварителна работа. По време на самите снимки режисьорът си е режисьор, сценаристът – сценарист, а художникът – художник. В процеса на реализация погледът е по-скоро супервайзърски, защото в общи линии, за да си продуцент в България трябва да има респект към теб от финансиращите институции, които и да са те. Ритъмът на финансирането, договорът по траншовете – как и кога идва, къде има дупка. Нашата стратегия не е много полезна при изграждане на стратегии за работа на други продуценти, защото ние нямаме този предварителен подход, в който да разпределяме какъв процент ще отиде за производство, колко за авторите и колко за нас като продуценти. Може би нямаме много градивна стратегия, но работим в името на продукта.

Илиян: За нас киното, май, по-често е луксозно хоби. Защото сме се посвещавали единствено на съответния проект и сме изоставяли временно другите си дейности, които всъщност ни носят доходи. Много често сме реинвестирали хонорарите, които ни се полагат за даден филм или сериал в запълване на бюджетните дупки за неговото производство. И всичко е в името на това да се получи по-добър продукт. За нас това е големият бонус да бъдем и продуценти на филмите ни – можем да си позволим този лукс – да влагаме всичко в това, което правим, включително и собствените си хонорари... Независимо дали става дума за филм или за сериал.

Правилно ли предполагам, че по такъв начин сте се справили и при реализацията на филма „Чума“. Ще припомня за нашите читатели, че проектът е одобрен в годините преди COVID-пандемията, но поради забавяне в реализацията и последвалата инфлация, заложените в бюджета средства вече не са били достатъчни. А ре-индексация на бюджетите не е имало.

Илиян: Да, точно такъв е случаят.

Матей: Всички чуха и разбраха, но никой не ни помогна.

Малко като барон Мюнхаузен – хванали сте се за косите и сте се издърпали сами?

Илиян: Това е част от цялостната картина. Цялата 2021 г. беше нулева за българското кино. Поздрави за прагматизма и интелигентността на всички, които са замесени в това явление! Печелиш субсидия с даден проект, но не можеш да започнеш работа година, две, понякога и повече. Горивото става от 1,70 лв. – 3,30 лв. Услугите скачат приблизително с 200%, материалите скачат с 300%. Това е статистиката. И тогава какво можеш да направиш? Да се откажеш и да върнеш средствата или – както направихме ние – да работим без да печелим от това.



ЧУМА (2023, РЕЖИСЬОР ИВАН ВЛАДИМИРОВ)

Родната публика като че ли не посещава много българските филми. Къде според вас се губи връзката?

Матей: Не ходи ли? Има статистика за тази цел.

Илиян: В действителност има статистика от киносалоните, но има и една друга – от интернет. Нищо не може да се сравнява с торентите. И много често потребителите си казват – защо да ходя на кино, когато мога да си дръпна филма безплатно.

А това не се ли дължи и на липсата на достатъчно киносалони в страната?

Илиян: Не само! Когато има алтернатива на торентите – тези нелегални начини за разпространение могат много бързо да отидат в забвение. Но няма политическа воля за това! А и хората в България мислят, че така е справедливо! И предпочитат да гледат един филм с лошо качество, но безплатно! Преди тринайсет години направихме опит да създадем легална алтернатива за гледане на български филми онлайн. Начинанието ни продължи повече от три години. Създадохме първата такава платформа за българско кино. Казваше се „НетСинема“. Прекрасна идея. Ако се беше осъществила, както бе замислена, в платформата днес можеше да намериш всеки стойностен български филм и селектирана информация за него и създателите му – интервюта, критика... Бяхме създали възможност, когато кликнеш на името на режисьора, да ти излизат и други негови филми и информация за тях. Аналогично и за актьорите, и за останалите членове от филмовите екипи.

И какво се случи с тази платформа?

Илиян: Случи се крах по всички фронтове! Защото, на първо място, на зрителите им се стори неприемливо да плащат за легалното гледане на български филми – за по-стари филми 1 лв. без ДДС, а за по-нови – 2 лв. без ДДС. Просто не пожелаха! През 2011 г. платформата NETCINEMA.BG стартира с филма ни LOVE.NET. Искахме да дадем алтернатива на всички българи, живеещи в градове и села, където няма киносалони, както и на сънародниците ни в чужбина. Намерихме начин да се свържем с хората, които стоят зад торент сайтовете и ги помолихме този път да не ни закачат („Дзифт“ беше изтекъл в пиратските сайтове и това провали възможността да дистрибутираме филма на DVD). И тогава в най-затънтеното крайче на България чрез платформата можеше да си платиш левче или два и да гледаш най-новото българско кино. На дванадесетия час след стартирането на сайта ни, бяхме „хакнати“. „LOVE.NET“ „изтече“ и потреблението на филма в торент платформите вървеше със скорост 10 000 тегления на час. Като за две седмици имаше, по спомен, над 300 000 тегления. Обърнете го в пари. Дори и по левче да дойде при нас – това са 300 000 лева. Това са средства, с които ние можем да стартираме работата по нов проект!

Над три години работихме по проекта, бяхме качили стотици игрални и документални филма, но нежеланието на българския зрител да гледа легално българско кино ни принуди да се откажем от начинанието.

Матей: За съжаление и тенденциите при европейското кино в българските киносалони също са такива.



ВЕЗДЕСЪЩИЯТ (2017, РЕЖИСЬОР ИЛИЯН ДЖЕВЕЛЕКОВ)

Често в проектите си включвате нови лица. Това ми се струва глътка свеж въздух, след като едни и същи лица се ротират и на малкия, и на големия екран. Говоря за новите лица, които използвате и във „Вездесъщия“, а и в „Чума“. Това някаква ваша кауза ли е – да разширявате границите на кинообщността и да приобщавате нови лица към нея?

Матей: Чак кауза – не е. Александра Фучанска е човекът, който открива много успешни нови лица за нашите проекти.

Илиян: Обичаме нови лица. Добрата новина е, че има и много нови абсолютно неизвестни, но много талантлив актьори. Буквално преди три седмици завършихме снимките по сериала „Тревожност“, по който работим в момента. 12-часов сериал за БНТ. И там половината от историите, които разказваме, са свързани с пациентите в кабинет по детско-юношеска психотерапия. Работихме с деца и юноши. Сред тях има изключителни попадения. Деца, които посещават актьорски школи от петгодишни и са много напред като начин на мислене. А и като актьорски качества! Изключителни!

През есента ли да очакваме излъчването на първите епизоди на „Тревожност“?

Илиян: Не е в нашата юрисдикция програмирането на БНТ, но би трябвало наесен да тръгне.

А какво се случва с „Клас 90“? Проект, който е изключително любопитен като сюжет.

Матей: Той също е вече готов и до края на годината трябва да има премиера.

Ще си позволя още един учебникарски въпрос. Като погледнете назад във времето, кои са най-трудните продуцентски уроци, които научихте?

Матей: Не си учим много-много уроците (*смее се*). Постоянно се правят грешки.

И за финал – да помечтаем. Ако имахте бюджета на един блокбъстър – да речем на „Аватар“ (б.а. бюджетът на първия „Аватар“ е над 200 милиона), в какво бихте инвестирали тези средства?

Илиян: Това са невъзможни хипотези. Нашите реалности са други. В България подобни бюджети са невъзможни. Но говорейки за пари – голяма грешка е настоящите бюджети да бъдат намалявани. Справедливо е да бъдат увеличени хонорарите на част от екипите, най-вече актьорите, които абсолютно незаслужено получават ниски възнаграждения за работата си във филми и най-вече в сериалите. Това, което се опитваме да направим, разбира се – когато можем да си го позволим, е да реабилитираме правилния начин на мислене и на работа. Не работим на дъмпингови цени! Защото, когато някой изнася на гърба си толкова важна част от проекта, то би следвало да получава по-достойно възнаграждение. Това важи не само за актьорите, но и за много други ключови позиции. Има нещо генерално сбъркано, специално в сериалите – свидетели сме на безумен дъмпинг. Бюджетите стават все по-ниски. Повечето телевизии не са склонни да дават необходимите средства за качествени продукти, тъй като има компании, предлагащи дъмпингово по-ниски цени, обричащи проектите им на много, много ниско ниво. Лаишкото мислене на хората, отговарящи за филмопроизводството в някои телевизии, се охарактеризира с реплики от рода на: „Ти защо искаш 100 лв. като Пешо ще го направи за 20 лв.?“. Само че Пешо с 20 лв. прави страшни глупости, но това изглежда няма значение за телевизиите. Надявам се това да се промени и да бъде разбрано, че с

нисък бюджет не можеш да си позволиш пълноценна работа – с качествени хора по сценария, нито по следващите стъпки по създаването на филмов продукт. Ниските дъмпингови бюджети наистина обричат нивото на замисления продукт, а предлагането на широката аудитория на глупави до пошлост сериали, направени по неизбежност набързо и евтино, води до профанизиране на редовите зрители.

Достатъчното пари за един филм или сериал невинаги гарантират добро качество, но доброто им качество винаги зависи от достатъчното пари, позволяващи нормален работен процес.

** Текстът е част от проекта на сп. КИНО „Развитие на българския продуцентски модел през годините. Пресечна точка на филмово производство и филмово творчество. Трамплин за утвърждаване на българското кино на световен екран“, който се реализира с подкрепата на Национален Фонд „Култура“.*



13-31.03.2024



SIFF.BG

FIAPF

СОФИЯ ФИЛМ ФЕСТ 2024

В ТЪРСЕНЕ НА МАГИЯТА И СВЕТЛИНАТА

ЯНА СТЕФАНОВА

28-ият международен филмов фестивал София Филм Фест се отличи с богатата си селекция от 143 игрални, документални и анимационни филма, както и специална селекция от близо 20 късометражни творби от 53 държави.

Някои от най-очакваните и коментирани заглавия, сред които „Прекрасни дни“ на Вим Вендерс, „Паднали листа“ на Аки Каурисмаки и „Присила“ на София Копола бяха акцент в програмата.



КЛОПКА (2024, РЕЖИСЬОР НАДЕЖДА КОСЕВА)

На откриването на фестивала бе представен филмът на Надежда Косева „Клопка“ с акцент върху важноста да запазим човешкото си достойнство в съвременния свят, въпреки клопката на миналото. Много други български заглавия също бяха част от афиша, сред които: „Защото обичам лошото време“ на Яна Лекарска и „Апостол – един нежен рицар в Бруталия“ на Петър Русев. Документалното кино бе представено с прожекции на „На борда на Адамант“ на Никола Филибер, „Четири дъщери“ на Каутер бен Ханя, както и българските „Монолит бенд“ на Димитър Илчев и Александра Чакърлова и „Последният гларус“ на Тонислав Христов. Голямата награда на фестивала бе присъдена на копродукцията на Мексико, Франция и САЩ „Сухо“ на режисьорите Астрид Рондеро и Фернанда Валадес. Филмът идва в София, след като през януари спечели голямата награда на журито в конкурса за международно игрално кино на фестивала „Сънданс“.

Както всяка година, София Филм Фест приветства и организира срещи с редица специални гости, сред които Маргарете фон Трота – едно от емблематичните имена на „новото“ немско кино, отличена с Наградата на София, звездата от „Паднали листа“ – Алма Пьойсти и режисьорът Саболч Хайду. В интервю унгарският режисьор и автор на „Денят на Калман“ разказа за вярата си, че има малки дози щастие всеки ден, но ние не го разпознаваме, защото го преживяваме като нещо нормално. Хайду сподели, че човек винаги трябва да прави своята лична революция. Тези две твърдения се оказваха водещи теми в редица от творбите на София Филм Фест и начертаха наратива както на фестивала, така и на това, което вълнува съвременните творци и публика.



ПРЕКРАСНИ ДНИ (2024, РЕЖИСЬОР ВИМ ВЕНДЕРС)

Връщайки се към най-обсъжданите заглавия, като „Прекрасни дни“ на Вим Вендерс, „Паднали листа“ на Аки Каурисмаки и „Химера“ на Аличе Рорвахер, ще забележим как темите за човека в отчуждения свят и стремежът към макар и мимолетно щастие са все по-актуални.

Определян като най-новата перла в богатата филмография на Вим Вендерс, „Прекрасни дни“ пренася поезията на екран и създава атмосфера на дзен медитация, в която всеки елемент се отличава с красота. Първоначално „Прекрасни дни“ е замислен като документален филм – известно е, че Вим Вендерс цени японската култура и е поканен за проекта Tokyo Toilet да заснеме 17 естетични тоалетни в квартал Шибуйа в Токио. Пристигайки на място, режисьорът разбира, че красотата и спокойствието на тези места би била по-добре предадена чрез игрален филм. Резултатът е бавно кино, в което всяко малко действие е завладяващо. Главният герой Хираяма – актьорът Коджи Якушо, се наслаждава на всеки момент от простата рутина, която е създал за себе си: на път за работа като чистач на обществени тоалетни слуша любима музика от касети в колата си. По време на обедната си почивка наблюдава хората и дърветата, а понякога улавя красотата им с

фотоапарат. Връщайки се у дома, чете книга преди лягане. Според Вендерс: „Духът на филма се крие в това, че всичко изглежда почти свято, защото Хираяма гледа по този начин на света“. Той е открил хармонията, без историята му да е разказана директно. Благодарение на този прием публиката бива насърчавана да възприема филма по начина, по който Хираяма го прави в живота – да остави миналото зад гърба си и да цени настоящия момент. Чрез образа на Хираяма зрителят стига до разбирането, че един наглед обикновен живот, живян пълноценно и хармонично, може да придобие духовно измерение. Съвършенството тук се крие в минимализма и отхвърлянето на жаждата за нови усещания. Затова и Хираяма предпочита аналоговото пред дигиталното. Шумът и разсейването, което технологиите създават, е в пряка опозиция на духовния мир и чистота, към които той се стреми. Малко са моментите, които нарушават изградената хармония. Един от тях е появата на племенницата му. Именно тя и последвалото пристигане на сестрата на Хираяма загатват за предишния му живот, в който удобствата и привилегиите не са липсвали. Сенките на миналото също са част от житейският му път, прокрадващи се в сънищата му.

Саундтракът на филма е избран лично от режисьора и включва любими негови песни от XX век. От едноименната Perfect Day на Лу Рийд, през Нина Симон, Пати Смит, Ван Морисън и Отис Рединг, музиката се явява главен герой и проводник на скритите емоции. Коджи Якушо с всяка мимика на лицето си перфектно изобразява и най-дребния детайл от емоциите, които героят му изпитва. Особено във финалната сцена от филма, под звуците на Feeling Good на Нина Симон - сякаш целият му живот е изписан на лицето му. Щастие, сълзи, смях и гняв се редуват, както проблясъците светлина се прокрадват между листата на дърветата, които обича. „Прекрасни дни“ е почит към живот, който се фокусира върху стойността на светлината във всеки един момент, а щастието и тишината са като личен избор.



ПАДНАЛИ ЛИСТА (2024, РЕЖИСЬОР АКИ КАУРИСМАКИ)

„Паднали листа“ на Аки Каурисмаки отново показва живот, който тече тихо и без излишни думи. Героите му са поставени в периферията на социума, а отчаянието и самотата са основното им състояние. Филмът е продължение на трилогията на Аки Каурисмаки за работническата класа – „Сенки в рая“, „Ариел“ и „Момичето от фабриката“ и е по своему романтична история – една нощ в Хелзинки се срещат самотни мъж и жена, които търсят близост и се опитват да открият любовта. Макар действието да се развива на фона на актуалната политическа обстановка и тежкия живот, който героите водят, „Паднали листа“ е разказ за надеждата и състраданието. Това е искрена история, в която се прокрадва и хумор. Хумор, който говори за абсурда и странната човешка природа.

Аки Каурисмаки често смесва епохите във филмите си – отвъд радиото, което слуша Анса, героинята на Алма Пьойсти, маркиращо актуалната политическа обстановка, зрителят лесно би решил, че действието се развива между 70-те и 80-те години. Дрехите, музиката, филмовите плакати и телефонен номер, записан на лист хартия – всичко сочи към времена на старомодна романтика, към които всъщност героите се стремят. Всеки от тези елементи, особено плакатите на старо холивудско кино, говорят за чувства, които наглед трудно биха могли да бъдат разшифровани. В монотонното ежедневие всяка дума, изречена от героите, е премерена и поставена точно на място. Така създаденото пространство дава възможност

и на зрителите да съзерцават живота на действащите лица. А предпоставката за светло бъдеще определено липсва. За Холапа то предначертава да стои на една маса с местните пияници в бар, излязъл като от филм на Дейвид Линч. Именно афинитета му към алкохола е една от причините за раздялата – Анса не иска пиещ мъж, а той не желае да го командват. До последния кадър „Паднали листа“ поддържа напрежението и крие отговора на въпроса дали двамата ще се съберат. В унисон с монотонното съществуване през целия филм липсва и мимическа изразност на лицата им. Изключение прави един от последните кадри, който сякаш вдъхва, че надеждата не е изгубена. Това е филм за малките ежедневни победи и миговете благодат, които движат живота напред.



ХИМЕРА (2024, РЕЖИСЬОР АЛИЧЕ РОРВАХЕР)

Най-новият филм на Аличе Рорвахер „Химера“ представя свят, изтъкан от магия и трансценденталност, елегантно смесващ древното и модерното. Действието се развива в Тоскана през 80-те години и проследява англичанин, който чрез специалните си умения и с помощта на ексцентрична банда мошеници ограбва исторически артефакти от гробове. В ролята на Артър е Джош О'Конър, който познаваме от сериала „Короната“. Отвъд търсенето на етруски антики, „Химера“ е и разказ за вечния стремеж. За главния герой това е изгубената любов към Бениамина. Той е аутсайдер, пропит от меланхолия и носталгия и миналото му се разкрива косвено. Героинята на изключителната Изабела Роселини помага част от нишката да се разплете. В ролята си на майката на Бениамина тя блести с диапазон от топлина и властност. А неспирната нужда на Артър да се събере отново с Бениамина в

света на духовете се оказва водеща в подземните му търсения и метафора на проникването в земните недра.

Сравняват работата на Аличе Рорвахер със стила на италианския неореализъм и прилики определено могат да бъдат открити. Поставяйки персонажите в периферията на града, историята е също толкова важна, колкото и контекста, в който се намира. Рорвахер подхожда с топлина и разбиране към героите си, съчетавайки магически реализъм, комедия и романтика. Макар загубата на любимата да се оказва водеща тема в разказа, „Химера“ не е филм за смъртта, а по-скоро за това, което предстои... Като страна с богато културно наследство, в Италия усещането за миналото е особено натрапчиво. Режисьорката разкрива красотата и скритата история постепенно, оставяйки пространство на зрителите да сглобят парчетата от пъзела. Светът на героите се разпада, но това е умело съчетано с усещането за блян и приказност в малкия град Рипарбела. Филмът кипи от живот и музика. А меланхолията и тъгата, неизменна негова част, се усещат и в някои от песните. Един от въпросите, които „Химера“ поставя, е за връзката ни с миналото. За Артър, който се движи по наклонената плоскост на своята химера, отговорът се крие дълбоко отвъд земята.

С богатата си селекция от филми, София Филм Фест разкри творческите и концептуални търсения в съвременното световно кино, но даде и сериозен повод на зрителите да търсят и оценяват магията във всеки момент от живота и да се радват на ежедневните мигове щастие. Може би това е пътят към осъществяването на личната химера на всеки от нас.

* * *

МАЛГОЖАТА ШУМОВСКА С НАГРАДАТА „ФИПРЕССИ ПЛАТИНИУМ“: „ВИНАГИ СЕ ОПИТВАМ ДА ОБИЧАМ ГЕРОИТЕ СИ, ДА УСЕЩАМ ЕМПАТИЯ“

БОРЯНА МАТЕЕВА

Важно събитие на София филм фест тази година беше връчването на престижната награда „ФИПРЕССИ Платиниум“. Това се е случвало и на други кинофоруми, но нас ни интересува нашият си фестивал. Малко история – тази много специална награда е учредена през 2015 г. в живописния италиански град Бари. Тогава е отбелязана 90-годишнината на ФИПРЕССИ, аббревиатура на Международна федерация на филмовата преса. Знаем, че FIPRESCI (Fédération Internationale de la Presse Cinématographique) е много авторитетна и най-вече напълно независима организация, обединяваща киножурналисти и критици от целия свят. Това е награда за чисто и свято киноизкуство, без компромиси. Тогава са отличени Алън Паркър, Коста-Гаврас, Еторе Скола, Маргарете фон Трота, Анджей Вайда, Жан-Жак Ано – все елитни майстори. В София с „ФИПРЕССИ Платиниум“ бяха удостоени режисьори от ранга на Бела Тар, Горан Паскалевич, Биле Аугуст, Агнешка Холанд, Тери Гилиъм, Илдико Енеди, Кристи Пую – не по-малко славна компания. Всеки по своему е емблема на авторското кино и поради това те са любимци на сериозната критика и киноманите.



Тази година с приза беше удостоена полската режисьорка Малгожата Шумовска. Поради невъзможност лично да присъства, генералният секретар на ФИПРЕССИ беше делегирал честта по връчването на нашия колега

Божидар Манов (бивш вицепрезидент на организацията) и той го направи в кино „Люмиер“. Директорът на СФФ Стефан Китанов припомни, че пани Шумовска е тук за втори път. Преди 20 години тя е била на феста в София, но бременна. Това обаче не ѝ е пречило да се включва активно в киноживота и купоните като присъства и на концерти на легендарния фестивален бенд. Оттам, предположи Кита, е дошла и любовта на сина на Шумовска към музиката, защото днес той е китарист. Но също, добави пък режисьорката, иска да бъде философ... Едно нещо веднага поразява при Малгожата Шумовска – нейната младоликост. Тя е стройна и непринудена като девойка, въпреки своите 51 години... След церемонията тя представи пред фестивалната публика най-новия си филм „Жената от...“ (в съавторство с Михал Енглерт), идващ с номинация за „Златен лъв“ от Венеция. На следващия ден в Полския институт изнесе Мастерклас, модериран от Савина Петкова.

Но коя е всъщност Малгожата Шумовска и какво знаем за нея? След световно известната, авторитетна и неподражаема Агнешка Холанд, в момента тя е една от най-видните полски жени-режисьори. Израства в семейство на елитни интелектуалци – баща ѝ е известен журналист, майка ѝ е писателка. Брат ѝ е документалист, сестра ѝ също е писателка. Направила е двама филма и в момента работи по още два - единият пред завършване, другият в проект. Започва с късометражни, но още първият ѝ игрален „Щастлив човек“ (2000) е номиниран за „Откритие на годината“ на Европейските филмови награди. Същата номинация получава повторно и за „То“ (2004). „33 сцени от живота“ (2008) ѝ донася Специална награда на журито в Локарно. После режисира „Леки момичета“ (2011) с Жюлиет Бинош и „В името на...“ заедно с Михал Енглерт, отличен с наградата „Teddy“ в Берлин. През 2015 г. получава „Сребърна мечка“ за най-добър режисьор за „Тяло“ и логично през 2016 г. е поканена за член на журито. През 2018 г.

филмът ѝ „Twarz“ е увенчан с Голямата награда на журито в Берлин. След това прави първия си филм на английски „Другото агне“ (2019) – голяма копродукция, селектирана в Торонто, Сан Себастиан, Лондон. После получава предложение от Холивуд, което не може да откаже и с Енглерт правят алпинисткия трилър „Безкрайна буря“ (2022) с Наоми Уотс. „Имам огромен апетит към живота и киното. Казах си защо не?“ – признава Шумовска. А „Жената от...“ чака премиерата си в Полша.



В ИМЕТО НА... (2013, РЕЖИСЬОР МАЛГОЖАТА ШУМОВСКА)

Не сме гледали повечето от филмите ѝ, но от последния и от отзиви за тях се разбира, че тя винаги търси неизследвани територии на тялото и духа, като отива до възможния предел на поносимост и изопва границите на приемливото до самия им край. Често зрителите ги определят като „двусмислени“ и „не лесни за гледане“, но винаги „силно въздействащи“. В тях се разкрива невидимата „битка за самоопределение“ на съвременния човек, „самотата на избора“. Могат да бъдат възприемани като „смели или близки до богохулството“. Дали това е новото нормално или новото модерно? Но тези предизвикателни истории и казуси карат всеки да се сблъска със собствените си предразсъдъци или пък да провери стабилността на дълбоко вкоренени нравствени ценности. Неслучайно полското кино даде на света „филмите на моралното безпокойство“. Пренесено във времето, това понятие днес се транспонира колкото в морален, толкова и в телесен план, прехвърля се от колективното съзнание към отделната личност, към нейната най-интимна същност.



ЖЕНАТА ОТ... (2023, РЕЖИСЬОР МАЛГОЖАТА ШУМОВСКА)

В „Жената от...“ Шумовска и Енглерт се насочват към проблемите на т.нар. транс-хора и режисьорката твърди, че това е първият филм с подобна тематика в Източна Европа. Киноспециалистите помнят „Лоранс всякак“ (Laurence Anyways 2012) на канадското „дете чудо“ Ксавие Долан с познатия ни от „С лице надолу“ на Камен Калев Мелвил Пупо. Там се разглеждаха отношенията на транссексуална жена, била първо мъж, с неговата/нейна любовница. В полския филм имаме подобен медицински казус, но със съществени социални и морални различия. Действието започва през от 80-те години на миналия век в малко градче и героят Анджей е женен, с дете. В един момент усеща непоносима неудовлетвореност (т.нар. полова дисфория, когато се явява конфликт между пола по рождение и пола, с който човекът се идентифицира). Тогава Анджей решава да смени пола си и е подкрепен от съпругата си. Превръща се в Аниела. Филмът изследва хода на тази нестандартна трансформация и приемането ѝ от другите. В ролята на Аниела виждаме Малгожата Хаевска. Битът и нравите в Полша от зрелия социализъм са показани детайлно, стилно и с ирония – среда крайно враждебна към подобни теми-табу. „Варайъти“ изтъква „състрадателния поглед“ и това всъщност е най-ценното във филма. Деликатните проблеми са извадени на светло не като сензация, а с отговорност. Неудобството и страданието на жената и детето са представени в цялата им психологическа

и етична сложност. Преди филма авторите правят сериозни проучвания и чуват стотици споделени истории, които стават основа на сценария. Но има и нещо повече – с този филм те се надяват да променят не само нагласите на обикновените хора, но и да инициират законодателни промени, които трябва да се случат на социално и държавно ниво. Малгожата Шумовска иска историята на нейната транссексуална жена да се възприема като „метафора на прехода в Полша“. Много интересни ще бъдат и реакциите на сънародниците ѝ – да не забравяме, че Полша е и силно католическа страна.

Обявеният мастерклас, осъществен в гостоприемния Полски културен център в София, премина повече като среща между режисьорката и нейни почитатели. Атмосферата беше ведра и доброжелателна и Малгожата отговаряше непринудено, но изчерпателно на въпросите най-вече на модераторката. Относно начина на работа между нея и партньорът ѝ Михал Енглерт тя каза, че освен безценен оператор, той е неин съсценарист и сърежисьор и работят малко като братята Коен, разбират се с половин дума – „Той вижда кадъра, светлината, обективите, както съм ги видяла във въображението си“. В началото на пътя си тя е била хаотична и слушала главно инстинктивна си – нещо, от което баща ѝ, сериозен и организиран човек, силно се дразнел. Той искал във всичко да има план, ясна идея, точен стил. С времето стилът се оформил и сега, каза тя, вече сме готови да заявим свой стил.

„Аз съм пътешественик – заяви още Малгожата Шумовска. – Пътувам много и имам поглед отвън върху страната си. Постоянно се движа и при мен няма затваряне.“

За формирането ѝ като човек и творец особено влияние има времето, в което е живяла. Била е на шестнайсет, когато се случват промените в Полша и Източна Европа и това за нея е било силно шокиращо преживяване. Тази трансформация от комунистическия режим в див капитализъм, промяната в тона на медиите – всичко това е дало отражение в творчеството ѝ. „Във филмите си искам да разсъждавам за тези трансформации“ – казва тя. Това се свързва и с трансджендър и транснационалното кино, което прави. В него изследва прехода от национални към наднационални проблеми. Разглежда правенето на филми като част от експеримент, като пътуване, в което търси и собствената си идентичност. Малко се срамува от този процес, но той като че ли още не е приключил.



ТЯЛО (2015, РЕЖИСЬОР МАЛГОЖАТА ШУМОВСКА)

В хода на разговора Малгожата Шумовска сподели нещо много важно и определящо за нагласата и подхода ѝ: „Винаги се опитвам да обичам героите си, да усещам емпатия“. Призна още, че особено се интересува от телесността им. Привлича я наблюдението над остаряването, промените в телата, смъртта. Като цяло винаги си представя как тя самата би се почувствала в предложените обстоятелства. Но основното си остава връзката тяло-душа, която изследва с любовен поглед.

Затова и във филмите ѝ се усеща една изначална битка между физическото и духовното, между тялото и душата. „Тази борба постоянно се разиграва и в самата мен – признава тя. – Аз съм много прагматична, но и духовна. Мога да съм колкото цинична и иронична, толкова и чувствителна. Това придава динамика на живота и киното ми.“ Призна и още нещо съкровено, че е била силно религиозна, но вече не е толкова. Но това раздвоение я преследва – ето сега, когато идва в София, попада на поклонението пред българския патриарх в катедралата Александър Невски... Чувства се разкъсана, постоянно търсеща.

Интересни бяха разсъжденията ѝ за езика, на който се правят филмите в днешно време. Поводът беше въпрос на какъв език ще бъде сниман бъдещият ѝ филм. „Това е черна комедия по Достоевски. Ще бъде заснет на английски, но сценарият, много духовен, е на полски“ – издаде тя. За нея езикът не е „инструмент“ в киното. Филмът трябва да бъде с колкото се може по-малко диалог. Когато снимала с Жулиет Бинош, разбирала около петдесет процента от казаното, но слушала френския като мелодия и

всичко било ясно. „Езикът е като мелодия“ – обобщава Малгожата Шумовска.

Съществен момент от разговора беше споменаването на необичайните теми, които я привличат. Във филмите си тя иска да даде глас на хората, които не са в силна позиция, на изключените от обществото. „Дългът на твореца е да подкрепя тези хора“ – убедена е тя. „Такъв глас никога не сме имали, а това са също и транссексуалните хора и тези от ЛГБТ общността.“

Добрата новина е, че министърът на правосъдието е подкрепил „Жената от...“ и той е бил добре приет на закрити прожекции. В края на март се е състояла официалната премиера на филма. Нормално е по-консервативните зрители да имат своите въпроси. Още повече, че филмът идва в разгара на дебата за промени в закона за равни права на сексуалните малцинства.

Като любими свои жанрове Малгожата Шумовска спомена черната комедия, която намира за много изтънчена и силното авторско кино. Харесва мистичния артхаус с елементи на ирония, би правила и авторски минисериали. Изпитва разочарование от възхода на стрийминг-платформите, където се вихри комерсиалното кино и развлечението. Като противовес на това повтори, че цени доброто арткино, което може да се види най-вече по фестивалите и даде примери за чисто изкуство: „Анатомия на едно падане“, филмът на Каурисмаки „Паднали листа“ или на Вендерс „Прекрасни дни“.

На въпрос от публиката дали е чела книгата на финландската писателка Селя Ахава „Преди да изчезне мъжът ми“ от 2017 г. (издадена на български от „Колибри“). Шумовска каза, че не е чувала за нея. Всъщност, тази книга е автобиографична и разказва за шока на писателката, когато мъжът ѝ признава, че се чувства като жена. Светът ѝ мигом рухва и тя се опитва да структурира хаоса около себе си. Прави го през писането. Разликата с „Жената от...“ е съществена – във филма виждаме живота през очите на транс-жената (донякъде и на нейните близки). Всяка такава смущаваща история има две страни и те са еднакво травмиращи. И ако финландската версия е поднесена философски, то драмата в „Жената от...“ е заредена с борбеност. „Не сме искали филмът да бъде активистки. Не сме част от транссексуалните хора, искахме да бъдем отстранени и обективни. Искахме да направим филм за хора и любов“ – каза за финал Малгожата Шумовска.

* * *

АКИ КАУРИСМАКИ – ПОСЛЕДНИЯТ РОМАНТИК

ЕЛИЦА МАТЕЕВА

Мълчанието е неговият остров на чувствата. Предпочита го, вероятно заради детството си – до петгодишна възраст е отказвал да говори. Влюбен е в живота и в хората, които се борят със суровата реалност и търсят правото си на щастие. Проследявайки творчеството му, се открива следната зависимост: в първите му филми неговите герои напускат Финландия заради любов или за да се спасят от закона. Днес, когато той пребивава и в Португалия, героите му намират спасение във Финландия.

Във филмите му се пуши много, алкохол се излива също в големи количества. Ако в младостта всички си мислим, че пиенето е играчка, за Кауриσμαки, който е бил жертва на алкохола, той е причина за провала на много талантиливи артисти. Във филма му „Другата страна на надеждата“ (2017), Валдемар (Сакари Куосманен) се разделя със съпругата си, защото тя злоупотребява с алкохол – в последната му творба „Паднали листа“ Анса (Алма Пьойсти) поставя ултиматум на Холапа (Юси Ватанен) да се откаже от пиенето, защото не иска да преживява отново проблемите на своите родители.



АКИ КАУРИСМАКИ, СНИМКА: © Outi Pyhäranta

Според Каурисмаки съществен проблем за съвременното общество е и расизмът, което е отразено в „Хавър“ (2011) и „Другата страна на надеждата“ (2017). За Аки Каурисмаки надигащият се расизъм в европейските държави е отказ да се намери реално разрешение на проблемите в икономиката.

За себе си казва, че се е учил да прави кино от Чаплин, Бунюел, Куросава, Одзу, Бресон. Другият му учител е животът, грубият труд върху строителната площадка, в хартиената фабрика или пък на пристанището. Каурисмаки е сменял доста професии, докато започне да снима и поради тази причина за него училището на живота е по-интересно и по-истинско от филмите.

Роден е в Ориматила – малък провинциален финландски град. Тъй като баща му се е занимавал с търговия, семейството му постоянно се мести в различни градове. Така до настъпването на пълнолетие, Каурисмаки сменя пет училища. В киното попада случайно, искал е да стане писател и със свой приятел помагат на по-големия му брат Мика, който по това време учи кино, за написването на сценарий. Тъй като Мика нямал намислена тема, Аки му предлага своята и така, без финанси, баткото снима „Лъжец“, в който по-малкият брат освен като съсценарист се изявява и като актьор. Докато Аки работи като пощальон, гледа на ден по три филма, посещава кино клуб, интересува се от всичко, което се излъчва по телевизията и си води кинодневник.



ПАДНАЛИ ЛИСТА (2023, РЕЖИСЬОР АКИ КАУРИСМАКИ), СНИМКА: © Malla Hukkanen

Достатъчно е да видим един кадър от негов филм, за да разпознаем стила му. Филмите на великите режисьори притежават онези характерни черти, които ги правят разпознаваеми, ето защо произведенията на Аки Кауриσμαки заслужено попадат в световната съкровищница на киното. Творчеството на Аки е мост между света и Финландия.

Веднъж го попитали какво мисли за „Догма 95“ и той в типичния за него директен стил отвърнал, че това е наивна работа, защото, ако нямаш специална светлина, стативи и техника, защо въобще правиш кино. Според него Ларс фон Триер е прекрасен човек, но по-добре е всеки да си гледа своята работа. Киното на Аки има свойството да ни среща с невероятни герои – ако не беше той, едва ли щяхме да узнаем за съществуването на легендарните „Ленинградски каубои“. Това е най-известният музикален ансамбъл във Финландия, съществуващ почти две десетилетия. Истинското им име е „Sleepy Sleepers“. Всички финландски поп музиканти преминават през тази група, само двама солисти са останали в оригиналния състав от

времето на създаването му. Бендът има собствен репертоар от финландски песни. Тези музиканти могат да изсвирят всичко без подготовка – от Пета симфония на Бетовен, аранжирана в рокендрол стил, до репертоара на мексикански мариачи. Съвсем заслужено Аки Кауриσμαки режисира не един, а два филма, посветени на приключенията на чешитите с прически и костюми, сякаш са от модния подиум на някое извънземно ревю.

Аки Кауриσμαки дебютира в киното през 1983 г. с „Престъпление и наказание“. В интервю Хичкок обяснява, че никой не може да адаптира за екран романа на Достоевски. „Добре, ще ти покажа, старче!“, казал си младият режисьор, но по-късно разбрал, че Хичкок е прав – на младостта е позволено да бъде дръзка до умопомрачение. През 1985 г. Аки съумява да спечели симпатиите на зрителите със „Съюз Калмари“ – един от най-лудите му проекти, в който неудачниците са на почит. Те философстват за смисъла на живота, пушат, пият, не работят, а времето лети. „Съюз Калмари“

симпатично напомня на „Кафе и цигари“ на Джим Джармуш. Апропо, Джармуш е добър приятел на Аки Кауриσμαки и дори има pistolетна роля в историите на Ленинградските каубои. Аки не отминава и Шекспир, безпощадно пренася Хамлет в света на костюмарите и офисните корпорации – неговият Хамлет в „Хамлет се захваща с бизнес“ е едър, зализан мъжага, който предпочита уюта на канцеларията пред острието на шпагата.

Бар „Москва“, кино „Андора“ в Хелзинки са знакови за Аки Каурисмаки. Първата локация е създадена за отмора в началото на 90-те години от братя Каурисмаки, но така се случва, че интериорът знаково присъства във филмите на Аки. Кино „Андора“ е пространство, което до скоро се управляваше от режисьора. В наши дни, след изтичането на наема за мястото, режисьорът създава ново кино „Лайка“ в Каркила – град на час от Хелзинки с население от 9000 жители. Кино „Лайка“ е разположено в старо заводско помещение – в него всички са добре дошли, включително и работниците от съседната леярна. Всеки петък от 14:00 до 16:00 ч. е happy hour – тогава бирата е с намаление. В този час може да се види как пият бира рамо до рамо прашни работници и интелектуалци, пристигнали специално да посетят киното на Аки, все едно са герои от „Плаващи облаци“ (1993). Киното е много популярно и се е превърнало в хитова атракция за Каркила. Тук може да се видят на едно място туристи от Япония и известни европейски режисьори. По време на Пандемията, когато кината затвориха врати, този проект е вид надежда за хората от киноголдията.

„ПАДНАЛИ ЛИСТА“ (2023). КОГАТО АНСА СРЕЩНА ХОЛАПА

Във Финландия „Паднали листа“ е показан в 77 кина и е видян от 200 000 зрители – най-добрият резултат за финландското киноразпространение през 2023 г.



ПАДНАЛИ ЛИСТА (2023, РЕЖИСЬОР АКИ КАУРИСМАКИ), СНИМКА: © Malla Hukkanen

Аки Каурисмаки снима „Паднали листа“ по следния начин: задачите са раздадени, необходима е максимална концентрация от страна на екипа, монтираният материал е почти винаги от първия дубъл. Режисьорът не използва монитор, а присъства на снимачната площадка заедно с актьорите. Не репетира, но ясно и точно им разяснява каква е целта и какъв резултат се преследва в определена сцена. В снимките участват както професионални актьори, така и натуршчици, появата на куче е задължително условие – за стопяване на ледовете между непознати. В тази хибридна структура се постига специалната първичност – прегръдката между художественост и документалност придобива плът. Не трябва да се забравя и усетът на режисьора към интериора и обектите в него. В минимализма на експозицията се открояват изчистени форми, определена цветова гама – синьо, зелено, червено, джубокс, малки вази с цветя. Ако действието се развива в ресторант – има музика. В „Паднали листа“ самотниците Анса и

Холапа се откриват в караоке бар – финландците имат слабост към подобен род прекарване на свободното време – то сближава обикновените хора. Във филма е отделено място на финландското танго – чарът му е в меланхолията. В един от епизодите се откроява изпълнението на момичетата от дуета „Maustetytöt“ – сестрите Ана и Кайса – техният лаконичен, мелодичен електронен стил ни пленява със странното изражение на сериозните им лица. В „Паднали листа“ всички са сериозни. В тази деликатна отчужденост от страстите на живота се е сгушила романтичността на режисьора. Под хастара на сериозното изражение светът е изпълнен с несподелени чувства и копнеж за топлината на друго човешко същество.

Кои са Анса и Холапа? Незначителни на пръв прочит хора, преживяващи в мълчание съдбата си на ниско платени работници. Впоследствие всеки ще остане без работа, но пък ще намери това, от което има нужда: да сподели кафето, вечерята си с още един човек. Те живеят скромно, но притежават характер. За съвременния човек е важно да се проявява характер, да не се страхуваме да казваме това, което мислим, да признаваме своите добри и лоши дни и поради тази причина Анса (Алма Пьойсти) и Холапа (Юси Ватанен) са изключително харизматични – чрез мълчаливото си присъствие те отстояват идеята си за лично щастие.



АКИ КАУРИСМАКИ, СНИМКА: © Outi Pyhärinta

Според Аки Каурисмаки „Паднали листа“ е четвърта част – своеобразно уморено режисьорско продължение на работническата му трилогията от 90-те, включваща филмите: „Сенки в рая“, „Ариел“, „Момичето от кибритената фабрика“. В отличие от тези филми, героите остават на познатото място, не извършват необичайни деяния или пък не се разделят с дома, вече няма смисъл – ако светът воюва със себе си, то поне последните романтици трябва да останат.

През всичките години Каурисмаки снима различни истории, но ако се вгледаме в тях и се запитае, за какво всъщност е киното му, се оказва, че това е един голям филм с обща тема: тихата любов, бликаща от очите на героите – понякога един поглед казва много по-важни и смислени неща от думите.





ДОКУМЕНТАЛЕН ФЕСТИВАЛ СОЛУН 2024. ПРОТЕСТИ, ДЕМОКРАЦИЯ И КИНОТО КАТО БУФЕРНА ЗОНА

МАРИАНА ХРИСТОВА

26-тото издание на Международния фестивал за документално кино в Солун премина размирно – за шестте ми дни престой в града се проведеха две протестни шествия, косвено или пряко свързани с филмовия форум, които прибавиха суматоха към традиционните празненства за годишния карнавал преди Великденските пости. Едното бе по повод нападението срещу транссексуална двойка, случило се пред пълни ресторанти и кафенета на площад Аристотел, което шокира и възмути гостите на фестивала, избрал тази година за основен тематичен фокус куйър киното, седмици след като на 16 февруари Гръцкият парламент одобри закона за гей-браковете.



БЕЗ ПОСОКА (2023, ГЪРЦИЯ/БЪЛГАРИЯ, РЕЖИСЬОР ЕЛИНА СИКОУ)

Няколко дни по-късно на полицията отново ѝ се наложи да укротява безредици във връзка с премиерата на документалния филм „Без посока“ на гръцката режисьорка Елина Сикоу, заснет в копродукция с българската продуцентска компания „Ред Карпет“ и с подкрепата на Национален Филмов Център. Чрез съдбите на няколко герои, режисьорката поставя под въпрос законодателствата относно абортите, ин витро процедурите и евтаназията в различни европейски държави и добавя щрихи към дебата около разбирането за човека като господар на собственото си тяло. Но и относно напредналата медицина, която се възползва от тази философия, за да извлече финансова изгода. Плакатът на филма с разпятие, на което виси полу-гола жена, вместо Иисус Христос, предизвика остри негативни реакции от страна на местни религиозни общности. Тези противоречиви събития, наред с препълнените фестивални зали в Солун дори в делничен ден са едновременно обезпокоителни и обнадеждаващи – от една страна са свидетелство, че „прогресивните“ законодателства в разрез с мнението на мнозинството неизменно водят до сблъсъци, но от друга потвърждават

смисъла от работата на кинематографичната общност. Оказва се, че документалното кино не само привлича все повече изкушена публика извън професионалните среди, но и че припознаването му като своеобразна агора за обсъждане на обществени проблеми придобива още по-голямо значение, когато развитието му се случва паралелно с политическите процеси.

За съжаление, куиър филмите, на които попаднах, потвърдиха подозрението, че изборът на темата е по-скоро политически ход и реверанс към фестивалните спонсори, отколкото отражение на силна тенденция в съвременното документално кино, която заслужава внимание. Да се прави кино по темата е мода и практиката в тази посока осезаемо се засилва, но тя освен, че е отражение на обществени движения, е и предизвикана от посоките, към които европейското финансиране упорито насочва индустрията. Артистичните търсения обаче остават повърхностни и индоктриниращо еднопосочни, без инициатива за открит дебат, готов да посрещне различни гледни точки.

Затова предпочитам да обърна внимание на една от ретроспективните програми, които в Солун са не просто образователни, но преди всичко вдъхновяващи и актуални, тъй като често кореспондират с настоящето по-адекватно, отколкото създадените наскоро филми. Впрочем, бидейки периферни, ретроспективните секции на много фестивали останаха най-свободните зони за изразяване на противоположни позиции; пространства, в които все още е възможно да се водят идеологически необременени дебати или да се излагат тези, които едва ли биха могли да бъдат помирени.

По случай 50-годишнината от възстановяването на демокрацията в Гърция, опитният куратор Димитрис Керкинос подбира четири филма с акцент върху драматични събития от тъмните страници на европейската политическа история, изследващи в дълбочина същинското значение на понятието демокрация. Служещи едновременно като исторически документи и като предупредителни сигнали, тези заглавия напомнят, че демокрацията отвъд форма на управление е и цялостна житейска философия, която изисква упоритост, постоянство и саморефлексия, непременно включваща и способността за самокритичност.



НАСЛЕДСТВОТО НА БУХАЛА (1990, ФРАНЦИЯ, РЕЖИСЬОР КРИС МАРКЪР)

Въвеждащ темата е 27-минутният епизод от легендарната документална поредица на Крис Маркър, излъчена по Би Би Си през 1991 г. „Наследството на Бухала: Демокрация или град на мечтите“ (1990, Франция), който анализира думата „демокрация“ етимологично и разсъждава върху самото понятие – дали обозначава древния град -държава или нашите съвременни политически системи? Задава въпроси относно радикалните различия между „демократичните“ реалности, разделени от повече от двадесет века, и изразява съмнение, че прилагането им е възможно във всички цивилизации. Така деликатно открехва дебат, който неизбежно поставя под въпрос съвременната тенденция за прилагане (а дори и външно налагане) на демократичната система във всяка точка на света.



РЕПЕТИЦИЯТА (1974, ГЪРЦИЯ, РЕЖИСЬОР ЖУЛ ДАСЕН)

„Репетицията“ на Жул Дасен (1974, Гърция) празнува половин век от първия си показ редом с демокрацията в най-новата история на Гърция. Филмът на практика се ражда като екранно обвинение срещу гръцката военна хунта, управлявала страната в периода 1967–1974 г., от името на съпротивата, която по това време набира скорост. Прогонени от Гърция в продължение на няколко години, Жул Дасен и Мелина Меркури продължават своята антитоталитарна кампания, като създават филмово есе за всенародните бунтове и изтезания върху хора, които се противопоставят на режима. Комбинирайки архивни кадри със сурова документалистика, възстановка, брехтианска остраниненост, бунтарска музика и собствените си разсъждения по темата, Дасен оставя в наследство филм, запечатал енергията на емблематични гръцки артисти от епохата, повсеместната им болка, но и надеждата на тогавашното активно поколение за един по-добър свят, която по онова време все още не е изглеждала съвсем безпочвена. През 70-те „Репетицията“ така и не стига до гръцките киносалони, което освен че го затвърждава като своеобразно „оръжие“ в борба за свободата на словото, го превръща и в паметник на историческия момент.

Сходен в гневната си протестна позиция, но с днешна дата, е „Убийството на журналист“ (2022, Дания, реж. Мат Сарнецки), който се рови в тъмната страна на властта и корупционните мрежи. Поводът за филма е убийството на младия словашки разследващ журналист Ян Куцяк и годеницата му през 2018 г. – печално известен случай, последван от серия шествия – най-бурните и многобройни в страната след падането на социалистическия режим. Историята приема неочакван обрат, когато е разкрито тайното досие за убийството на журналиста. Централен герой е колежката на Куцяк от сайта Aktuality.sk, Павла Холцова, която е работила заедно с него по разкриването на връзките между висшите служители и олигарха Мариан Кочнер. Освен нея Сарнецки интервюира други журналисти, социолози, семействата и адвокатите на убитата двойка, но също и адвоката на Кочнер. Това засилва повествователния съспенс и превръща филма в същински трилър (дотогава жанрово убедителен, че купен за разпространение от Netflix), чиято фабула, развита след щателно проучване, недвусмислено свидетелства, че свободата на словото е въпрос на няколко пачки, които дори лъсват на екран. Година след излизането на филма, Кочнер е оправдан заради липса на достатъчно доказателства, макар да е ясно, че убийството е инициатирано в неговото обкръжение. Вместо него в затвора с 25-годишна присъда отива „съдружничката“ му Алена Жужова, обвинена за поръчковите убийства и на двама прокурори. Всъщност подобни мътни сделки между

мафия, управляваща и законодателна власт, с които обикновено са изобличавани „недоразвитите“ демокрации, не могат да бъдат осуетени дори в сърцето на Европа, под зоркото око на Брюксел.



ДЕМОКРАЦИЯ (2015, ГЕРМАНИЯ/ФРАНЦИЯ, РЕЖ. ДЕЙВИД БЕРНЕТ)

Най-полемичният според мен сред четирите филма като форма и послание е и най - показателен в заглавието си. „Демокрация“ (2015, Германия/Франция, реж. Дейвид Бернет), който документира процедурата по прокарването на Закона за защита на личните данни в Европейския парламент, следейки битката на млади и нахъсани депутат и комисар, които преодоляват схеми, задкулисие и най-вече корпоративни структури, за да защитят европейските граждани от безконтролно дигитално наблюдение. И уж успяват, преборвайки се с лобита и бизнес интереси, но усещането, че гледаме филм, построен в духа на социалистическия реализъм е осезаемо – противопоставени са смели и идеалистично настроени леви политици срещу цинични капиталистически акули; борци за справедливост срещу необходимото зло. Необходимо, за да даде възможност на правдата да възтържествува под формата на ЕС закон, във филм, осъществен като европейска копродукция. Непокoleбим в изобличаването на Гугъл като вездесъщ наблюдател и колекционер на данни за настоящи и бъдещи недокрай изяснени цели, „Демокрация“ включва интервюта с Едуард Сноудън, който е персoна нон-грата в САЩ и повече от десетилетие живее в изгнание в Русия, заради разкритията му за мащабите на незаконното наблюдение от страна на американската Агенция за национална сигурност и нейния британски аналог. И в този смисъл изглежда, че филмът се опитва да представи Европейския съюз като независима структура от американската

държавна машина – версия, която все по-малко издържа на обективни аргументи, но която със сигурност предизвиква дискусия не само около целостта на демокрацията в Европа, но и в световен мащаб.

Положителното в „Демокрация“ е, че макар да е ясна позицията, която поддържа, филмът не скрива преобладаващия конформизъм на европейските чиновници и това дава възможност за „подривен“ прочит, според който можем да си представим какво се случва с други защитни механизми, за които евентуално няма да има кой да се застъпи така страстно. Дали този подход и включването на „екстремистки“ мнения „за баланс“ от страна на Елина Сикоу в „Без посока“ са днешният езопов език, чрез който авторите оставят крайните заключения на зрителите, можем само да гадаем. Факт е обаче, че фестивалът в Солун продължава да е философски форум, който приветства съмнението, независимо че на организаторите очевидно им се налага все повече да следват фестивални трендове.





КУЛТУРЕН АФИШ: МАЙ 2024

ПАВЕЛ СИМЕОНОВ

Вълнуващо е в ден-днешен човек да гледа филм, който е толкова безусловно мелодраматичен, колкото „Претендентите“ на Лука Гуаданино. Сякаш за да правиш съвременна мелодрама, се изисква някак да си над материала, с който работиш, да подхождаш към него с мета-иронично намигване, да отчиташ пренебрежението към жанра. Но „Претендентите“ е искрено мелодраматичен по най-добрия начин, защото показва силни емоции и ги приема насериозно, като същевременно осъзнава колко много вълнение може да извлече от този засилен драматизъм.



ПРЕТЕНДЕНТИТЕ (2024, РЕЖИСЬОР ЛУКА ГУАДАНИНО)

Нехронологичната структура на „Претендентите“ проследява тринайсет години от връзката на някогашните най-добри приятели Арт и Патрик и техния общ обект на желание Таши. Освен това е и спортен филм за тениса, който показва как надпреварата продължава и извън корта, както и еротичната същност на самата игра. Таши казва в началото на филма, че тенисът е връзка, и филмът на Гуаданино наистина се интересува от различните, понякога парадоксални връзки в един мач – от предателство до страст, от омраза до любов и обратно.

Повече от всичко останало обаче „Претендентите“ е възможност Гуаданино да се развихри като пищен формалист, да покаже, че многото понякога е основателно много, да накара природата във филма, телата на актьорите и камерата да му служат за улавянето на невероятна страст, която се манифестира и в любовта, и на корта в епичния сблъсък, който ще може да се види на голям екран, макар и единствените удари в него да са на топка от една ракета в друга.

Друг отявлен максималист е Парк Чан-Ук, макар и новият му проект да го представя в значително укротена светлина. В първите секунди на „Съпричастният“, адаптация по спечелилия Пулицър едноименен роман на Виет Тан Нгуен, се изписва надпис: „Всички войни се водят два пъти. Първият път на бойното поле, вторият – в паметта“. Творбите на Виет и Парк

се фокусират именно върху начина, по който една война бива запомнена и от директно замесените, и от населението като цяло. Начален глас зад кадър ни показва, че самият сериал е структуриран като разказ от първо лице на безименния протагонист – човек на множество двойствености и парадокси, наполовина французин, наполовина виетнамец, учил в САЩ, винаги непостоянен в предаността си към една или друга страна. Отвъд войната сериалът се занимава с имигрантския живот, към който бягат много виетнамци след падането на Сайгон, както и с опитите на киноиндустрията максимално бързо да капитализира събитията.



СЪПРИЧАСТНИЯТ (2024, РЕЖИСЬОР ПАК ЧАН-УК)

Сериалът ясно можеше да изрази целите си, ако беше започнал с мисълта на генерал Смедли Бътлър, че войната е най-доходоносният рекет. В рамките на седем епизода е показана една по-бюрократична страна на въоръжения сблъсък, в която на фокус са договори за осигуряването на нужните самолети за бягство, вместо тяхното сваляне от въздуха, макар и това да присъства, но в по-малка степен. Едно е ясно: войната е безкрайно страдание за едни и благоприятна възможност за други, а протагонистът навигира в аморален свят на студени калкулации. В началото на книгата той се определя като човек с две лица, следователно човек с две мнения, готов да погледне всеки конфликт и от двете страни. Но той по-скоро не гледа конфликта от никоя страна, а просто приема всяка нужна позиция. Но нима опортюнизмът не е истинският бизнес на войната?

Парк Чан-Ук е известен с определен тонален дисбаланс, в който всяко действие е на границата между комичното и ужасяващото. Също така е и свиреп формалист, който привлича внимание към себе си с почти всяко движение на камерата, най-вече в южнокорейските си филми. Със „Съпричастният“ Парк сякаш работи повече като обикновен наемник, но с отличаващ се стил в сравнение с други сериали – видимо по-обран. Това тонално неравновесие присъства и тук, но в омекотен вариант, в който нещо вместо да е абсурдно и/или плашещо, е по-скоро иронично, приемащо гледната точка на отчуждения главен герой. Най-спорно е участието на Робърт Дауни младши в няколко различни роли, всяка от които е достатъчно забавна сама по себе си, но цялостно се усещат повече като самодоволен трик, отколкото като оправдано творческо решение, като презаписан смях, който да подсказва на зрителите какъв е тонът на сцената, която гледат в момента.

Случва се с много азиатски майстори, техните компрометирани западни проекти да са далеч от най-екстремните им изяви в националното им кино, но въпреки това се отличават значително от голяма част от продукцията, излъчвана по същите платформи. В конкретния случай солидната литературна основа също предоставя възможност Парк по-ясно да концентрира идеите си и резултатът е една от най-смилаемите му творби. Всеки епизод на „Съпричастният“ може да бъде фино побутване към най-скорошния пълнометражен филм на режисьора – „Decision to Leave“.

Далеч от отявлен максималист или свиреп формалист е Майк Лий, чийто филми обръщат внимание на британци от работническата класа и техните опити да навигират през икономически трудности и семейни проблеми. Малко режисьори от италианския неореализъм насам са успявали толкова добре да уловят привидно баналното ежедневие на обикновените хора и дълбочината, която то крие. Киното на Лий не е основано нито на прост хуманизъм, нито на краен нихилизъм; при него винаги присъстват и двете, защото са заложени в живота на хора, към които той иска да остане верен. Ако в негов филм има ясен мироглед, той вероятно е породен от този на героите в него, както в „Голи“, в който протагонистът Джони изпада в безбройни нихилистични монолози, кой от кой по-завладяващи. Но „Голи“ не е задължително нихилистичен филм, защото е отворен прозорец към британското общество, към един човек с лични виждания и представи за света, точно толкова достойни за кинокамерата, колкото всички останали.



ТАЙНИ И ЛЪЖИ (1996, РЕЖИСЬОР МАЙК ЛИЙ)

Лий също винаги вмъква чувство за хумор дори и в най-трагичните си филми, като не цели да създаде контраст между двете емоции, а да ги съедини, да ги хармонизира, за да покаже всъщност колко близки са те. „Тайни и лъжи“ може би е най-успешният филм, за който печели „Златна палма“ в Кан и е номиниран за няколко Оскара. Един от най-силните филми в представянето на този етос, който изисква всеки герой да получи глас, да не бъде лишен от достойнство и да бъде изслушан.

Освен често неизговаряното, но осезаемо присъствие на класова структура, характерно за Лий, в „Тайни и лъжи“ е засегнатия расов конфликт. Филмът разказва за чернокожа жена, която намира биологичната си майка и научава, че е бяла. Този обрат в приетата идентичност за добро и лошо е в сърцевината на филма. Интересното при Лий е, че макар и като теми да е на територията на социалния реализъм, неговите филми трудно могат да се нарекат политически. Когато Кен Лоуч, вероятно най-известният британски социален реалист, прави филм за изпитанията на бедните британци, в него има експлицитна критика към системата, която е допуснала това да се случи. Тази критика остава имплицитна при Лий, за него на преден план винаги е личната борба на всеки от героите му.

„Претендентите“ може да се гледа в повечето кина.

„Съпричастният“ се излъчва по НВО всеки понеделник, а първите епизоди са достъпни в НВО МАХ.

„Тайни и лъжи“ ще се излъчи по БНТ1 на 4 май в 16:35 ч.





ГАЛЕРИЯ: ВИКТОРИЯ

ПРЕДСТАВЯМЕ ВИ СНИМКИ ОТ ФИЛМА *ВИКТОРИЯ* НА РЕЖИСЬОРА МАЙЯ ВИТКОВА.

















СЦЕНАРНИ ЕСКИЗИ: ВИКТОРИЯ

В рубриката „Сценарни ескизи“ публикуваме сценария на филма *ВИКТОРИЯ* с режисьор и сценарист Майя Виткова.

За да прочетете сценария, кликнете върху заглавната страница. ↓





ОТ АРХИВА: „КИНОИЗКУСТВО“ БРОЙ 5/1989

Този месец ви представяме брой 5 на „Киноизкуство“ от 1989 г. Несъмнено в него интерес представлява публикувания Доклад на Управителния съвет на СБФД пред IV КОНГРЕС НА СЪЮЗА (стр. 4), станал емблематичен в 90-годишната история на организацията. В този архивен брой има и други любопитни материали като например интервютата озаглавени „Бягащо поколение?“ (стр. 27) с непрежалимите режисьори Людмил Тодоров и Иван Черкелов.

За да прочетете архивния брой, кликнете върху корицата. ↓



КИНО изкуство 5

списание
КИНО

излиза от 1946 г. без прекъсване