

**КИНО** 4 2008  
СЪЮЗ НА БЪЛГАРСКИТЕ ФИЛМОВИ ДЕЙЦИ 3,50 лв.

# СВЕТЪТ Е ГОЛЯМ И СПАСЕНИЕ ДЕБНЕ ОТВСЯКЪДЕ

ФИЛМ НА СТЕФАН КОМАНДАРЕВ



**ПРИЛОЖЕНИЕ:**

**СЦЕНАРНИ ЕСКИЗИ**



# ЯВ



Фирма "Вяст плюс" активно работи в областта на киното и телевизията – разпространява филми, организира фестивали, ретроспекции, седмици и панорами на руското кино в България

"Вяст плюс" е представител за България на киноконцерна "Мосфилм", на руски кино и телевизионни компании и презентира тяхната богата филмова продукция

Популяризация на руско кино

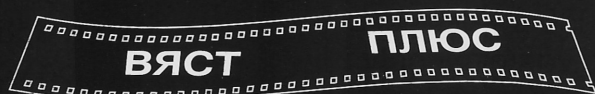
Разпространение на руско кино

Филми за голям екран, за ефирни и кабелни телевизии, за видео и DVD

Филмопроизводство



тел.: +359 2 943 33 53  
тел./Факс: +359 2 859 99 41  
e-mail: vladfilm@abv.bg  
e-mail: vjast@km.ru





## КИНОТО В БЪЛГАРИЯ

### Снима се

Стигнах до щастлив финал, в който любовта побеждава / Людмила Дякова разговаря с режисьора Станимир Трифонов за новия му филм "Стъклената река" \_\_\_\_\_ 2

### Интервю

Между Карлови Вари и Мотовун ( разговор с режисьора Стефан Командарев) / Йоана Павлова \_\_\_\_\_ 6

### Дискусия

Филмът "Авантюрата Хамлет" ... с продължение / разговор - проф. Вера Найденова, проф. Камелия Николова, реж. Дочо Боджаков, проф. Станислав Семерджиев и Людмила Дякова \_\_\_\_\_ 11

### Киносъбития

#### Акценти

Хелке Зандер - Аз знам, че Хелке Зандер знае и това, което аз не знам - за Берлин през 70-те / Мая Димитрова \_\_\_\_\_ 18

Прави любов, а не война / Пенка Монова \_\_\_\_\_ 22

### Фестивал на Европейските копродукции

Фокус Хърватия: Време е за промяна, братя хървати / Ирина Иванова \_\_\_\_\_ 27

### Тема

Българският вариант на несъгласие в киното на 70-те и 80-те години / Калинка Стойновска \_\_\_\_\_ 30

### Подир сянката на облаците

Киноанкета / Светлана Ганева \_\_\_\_\_ 36

## СВЕТОВЕН ЕКРАН

### Фестивали

Кан 2008: фестивалът като енциклопедия / Вера Найденова \_\_\_\_\_ 38

Йерусалим 2008: Духът на свободата / Александър Янакиев \_\_\_\_\_ 43

Карлови Вари 2008: Задънените улици на смъртта / Антония Ковачева \_\_\_\_\_ 47

Лица от Карлови Вари / Божидаз Манов \_\_\_\_\_ 50

## ТЕОРЕТИЧНИ ЕТЮДИ

Художественото време / Владимир Игнатовски \_\_\_\_\_ 54

## НАШАТА ИСТОРИЯ

Неизвестни свидетелства за Чарлс Нобъл и дейността му в България - 105 години от заснемането на първия филм у нас / Петър Кърджиков \_\_\_\_\_ 61

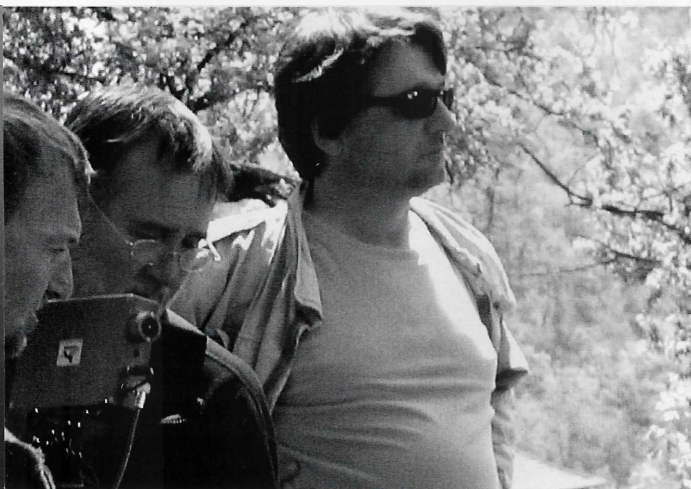
## СЦЕНАРНИ ЕСКИЗИ

Денят на независимостта - Димитър Стоянович



# Стигнах до щастлив финал, в който любовта побеждава

Людмила Дякова разговаря с режисьора Станимир Трифонов  
за новия му филм „Стъклената река“



**С**танимир Трифонов е от малцината режисьори - хашлаци в българското кино. Не че не стана на 50, но нали психолозите твърдят, че това е доста палава мъжка възраст. Та този нахакан на пръв поглед непукист се пали лесно, но всъщност е много отговорен професионалист, ангажиран към идеите и каузите, които защитава, а и като известен работяга обикновено ги довежда до успешен финал. Вече шест години мениджира студия „Време“ като управител, а студията е едно от най-активно работещите филмопроизводствени звена - в нея за този период са произведени около 40 филма. Доволна съм, че прозрях интересния творец още с документалния му филм „Соп amore“ 1989. С времето Станимир не само че не ме разочарова, но продължи да ме изненадва приятно с филми като: „Елиас Канети. Отговор на едно писмо“ 1992, „Човекът, който се казваше Буров“ 1993, „Образ невъзможен“ 1996 („Златна роза“ за документален филм), „Другото ниво на банята“ 1997, „Атентатът“ 1998. В игралното кино се наложи категорично с телевизионния „Хайка за вълци“ 2000, най-успешния, според мен, телевизионен сериал от новата история на

БНТ и филма за голям екран „Изпепеляване“ - носител на „Златна роза“ 2004.

Новият му филм с работно заглавие „Стъклената река“, който е в процес на монтаж, е повод за нашия разговор.

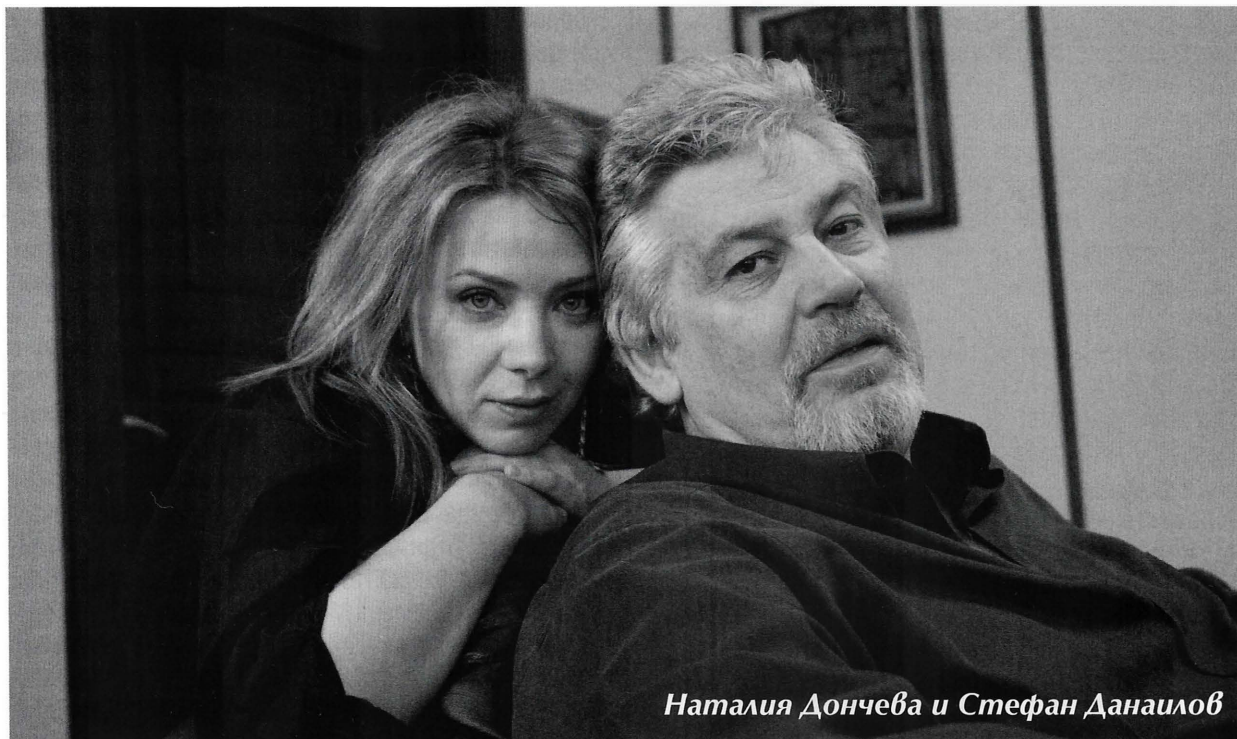
Как стигна до романа „Стъклената река“? Той е написан сръчно, четете се увлекателно, но поне според мен, е на ръба на булевардното четиво, без в това да влагам упрек или високомерие.

За мен литературата е старо изкушение. За добро или за лошо, първото ми висше образование - литература, винаги си казва думата и се стремя, доколкото ми стигат силите и времето, да съм наясно с процесите в съвременната българска литература. Не само защото така са ни учили във ВИТИЗ, просто съм убеден, че от добър текст може да се създаде и лош филм, но от лош текст не може да се роди добър филм. Банална истина е, че киното от самото си пръкване се „храни“ от литературата.

**Ти определено си от хората, които в своите филми го правят.**

Романът „Стъклената река“, като всяко нещо в България, бе посрещнат нееднозначно. С пълно отрицание и абсолютен възторг. Моето скромно мнение е, че текстът предлага потенциални възможности за добър филм. Още повече, че в романа има една симпатична модерност, която липсва в голяма част от най-новата ни литература. Видно е, че текстът е писан от талантлив 50-годишен мъж през 21 век. Излишно е да изброявам множеството награди на романа, които са доказателство за това. Разбира се, както при всяка екранизация, се наложи друг тип литературна работа. Първоначално романът беше разгънат от автора Емил Андреев до сериал. Романовата структура добре се вписваше в канона на телевизионната драматургия. За съжаление в телевизията не успяхме. След това решихме, казано на компютърен жар-





Наталия Дончева и Стефан Данаилов

гон, да „компресиране“ сценария за едноактен филм и, слава Богу, проектът спечели субсидия в Изпълнителна агенция Национален филмов център. Имах изисквания към този вариант на сценария и поканих като съсценарист Красимир Крумов. Така литературният сценарий за филма с работно заглавие „Стъклената река“ има за сценаристи Емил Андреев и Красимир Крумов.

**И все пак, теб какво те запали в романа, кое от него усети като живец за филма си?**

Признавам, че миналото винаги ме е изкушавало и особено връзката му с бъдещето, не толкова с настоящето, колкото с бъдещето. Как в нашето минало се проектира бъдещето. За мен, особено в ерата на глобализацията, е много важен въпросът за корените, за паметта – историческата и националната, без в това да влагам националистически смисъл.

**От онова, което прочетох и което предусещам за бъдещия филм – това е любовен филм, независимо и въпреки останалите повече или по-малко атрактивни сюжетни линии. Може и да не се съгласиш, но любовният филм не е стихията на българското кино, любовта е представена някак покрай другото – психологическото, социалното и като правило е кахърна, а за еротика като красота на преживяването да не говорим. Дано твоят филм ме опровергае.**

Любовта във филма е важна. Тя се разполага меж-

ду остросюжетната фабула по издирването на един богомилски текст и динамиката във взаимоотношенията на двете любовни двойки – французойката Елен и Петър, и Виктор и Марица. За мен особено интересно в този сценарий е вътрешното раздиране на отец Петър. Той не е отец Ередия от „Осъдени души“, не е и отец Сергей, (великолепно изпълнен от Бондарчук) по едноименната повест на Толстой. Действието в този филм се развива днес, тук и сега и е много важно как съвременният човек реагира в тези обстоятелства. Вечният проблем за вярата. Наистина едно чудовищно раздиране между ерес и правата християнска вяра.

В същото време става дума за чувствителността на живия човек, който двадесет години след смъртта на годеницата си не е поглеждал, не е помислял за жена, запазвайки мъжката си нормалност.

**Изглежда ми доста нереално и пресилено.**

Въпрос на гледна точка. Всеки има свои разбирания, вкус и естетически възгледи, но не ми се искаше да мъдруваме в този филм, а да има активно действие. Една французойка идва да търси в България далечен корен на своя френски род. Известна е средновековната ни европейска слава като родина на богомилството и как то се пренася при катарите и албигойците във Франция. Самият персонаж Робер льо Бугр е автентичен – Робер Българина. За съжаление с изключително нега-



тивна конотация във френския език.

Така в търсенето едни хора се срещат, могат да се залюбят, да се разлюбят и всичко това да има сюжетна, а оттам и фабулна опаковка и динамика. Сериозен проблем за този филм е да не би да попадне в тенденцията, типична за нашето кино през последните години. Идват разни чужденци, бродят като улови между хора и кърища и гледат на нас като на някаква Патагония или африканска диктаторска република, и всичко започва да заприличава на евтина колонизаторска лимонада. Опазил ме Господ от подобна трактовка! В тази посока бяха допълнителните ми режисьорски поправки върху литературния сценарий в работната книга на филма.

Основните неща за един филм са текст и актьори. Не мога да работя, без да знам, че имам сто процента готов текст зад гърба си. Не разчитам на импровизации на терен. Цялата тази привидна, фриволна артистичност за мен е израз на дълбока безотговорност. Фелини казваше: „Чао. Аз отивам на терен и нищо не знам“, а след смъртта му Джулиета Масина написа, че това са глупости и той е ходил на снимки желязно подготвен.

Толкова за текста. Другият мълчителен казус бе актьорското разпределение, наричано на „старобългарски“ кастинг.

На първо място проблем беше французойката. Отворихме сайд в интернет и дойдоха над 400 кандидатури от средния и малко под средния ешалон звезди на съвременното френско игрално и телевизионно кино, както и кандидатури на всякакви маргинали, които искат да се събудят известни.

**На мен по понятни причини ми допада завишената възраст на главния персонаж – французойката.**

Подарък от Бога беше появата на Наталия Дончева. Тя по майка е французойка, а по баща – българка и напълно покрива типажната характеристика. Двадесет години не се е връщала в България и добре беше забравила българския, което също работи за образа. За мое щастие се оказа и изключително добра актриса. Иначе представяш ли си на терен актьор, който не разбира бъкел български. С преводачка и да се изписват фонетично на латиница българските думички, а тя ги наизустява като папагал и през цялото време мисли дали правилно артикулира. А ти се опитваш да й внушаваш задачи с дълбоко вникване, концентрация... Имам колеги, които залагат на натуршчици и много се възторгват от това, но аз не вярвам в тази работа. В рамките на 5-6 снимачни седмици да

произведеш актьор е утопия.

**И двата метода имат своите предимства и в еднаква степен могат да бъдат разочароващи. Но ти си показал и си доказал, че държиш на високия актьорски професионализъм.**

Искаше ми се в този филм редом със звездите, защото киното не може без звезди, да се появят и нови лица и това без съмнение е Наталия Дончева.

**А Виктор и отец Петър – това са много мъжки, силни персонажи?**

Интересни и сложни образи са и в ролите са Иван Ласкин – Виктор и Стефан Вълдобрев – отец Петър. Мисля, че откритие на филма ще бъде младата Лидия Инджова, която досега има едно-две епизодични телевизионни участия. Тя е страхотна като Марица. Великолепен е Захари Бахаров в ролята на Методи, а възрастният професор – бащата на Елен, се изпълнява от Стефан Данаилов. Баба Монка е Невена Мандаджиева.

**Изключителна актриса. Жалко, че не я снимат често.**

Бай Димитър беше Светозар Неделчев. В предишния ми филм „Изпепеляване“ той изигра ролята на генерал Вълков, а сега ми се искаше да го видя в различна светлина. Николай Урумов също направи интересна роля. Киното е фотографично и типажно. Каквито и актьори да вземеш, те визуално трябва да са верни на характеристиките си. Не може в литературния сценарий да пише тя беше страхотна, умна хубавица, по която мъжете умираха – веднага си представяш в ролята някоя като Моника Белучи, а ти да вземеш някой мустакат крокодил...

**Опаа?!**

... и да загубиш половината време, за да доказваш, че тя е дебела, мустаката и грозна, но вътрешно е много красива.

**Чакай, чакай, това е дискриминация, не е коректно и звучи сексистки.**

Може, но киното е визия и има канони. Само ние си правим глупави експерименти.

**Залагаш изключително на актьорите, на тяхната категорична типажност и професионална стабилност, а кой „визуализира“ този ярък ансамбъл?**

За пореден път снима Емил Христов. Изчислих, че това лято с него имаме юбилей – 25 години „творческа дружба“, както се казваше на времето. Композитор е Божидар Петков, сценографията и костюмите са на Боряна Семерджиева, звукорежисьор е Валентин Кирилов.

**Един постоянен екип на проверено в работата**



**сътрудничество.**

Продуцент е студия „Време“ в копродукция с Българска национална телевизия и всичко това с подкрепата на НФЦ.

**Във филма присъства темата за иманярството, тя е водеща и в новия филм на Георги Дюлгеров „Козелът“, който също завърши снимки. Това тенденция ли е, или случайност? Може би времето е такова, че е важно и си струва да се разисква тази тема и във филмите.**

Прочетох в последния брой на списание „Кино“ интервю за филма „Козелът“ и признавам, леко се притесних.... Но не само хората сме различни, но и филмите ни. Не бива да се страхуваме от тематични близости, а от интерпретаторските си грешки. Аз поне съм много грешен...

**Знае се, че да се прави кино в България е авантюра, граничеща с лудост. Вие как се справихте с пазарните изпитания?**

Филмът е правен с бюджет от 2006 година. Само един пример е достатъчен, за да може човек сам да си направи изводите. В бюджета тогава горивата са планирани на 1.20 лева, а сега купуваме по 2.60 лева литър бензин. Това е положението.

Иначе снимахме на новия материал на Kodak - Vision 3. Това е първият български и шести в света филм (към средата на април), смет по тази технология. Не правя реклама на Kodak, но все пак съм направил първия български дигитален филм през 2000-та, така че, признавам, винаги се изкушавам от новите технологии.

Другото, което не мога да не споделя е, че екипът живее втори живот в буквалния смисъл. Случи се така, че на връх Свети Свети Константин и Елена в пещерата Проходна край Луковит падна огромна 5-тонна скала. Откъсна се от свода от 50 метра, а ние бяхме отдолу. Цяло чудо е, че никой не пострада, благодаря на Бога.

**Бог наистина е бил с вас и сте оцелели благодарение на Божията промисъл, нали в някаква степен филмът е трактат за божественото и еретичното. Но едната героиня е проститутка и се асоциира със сутеньори и мутри, а това като че ли ни писна, прекалено е експлоатирано в киното ни.**

Във филма има само около две минути реална проститутка на екран и нито една мутра, но, признавам си страх ме е какво ще се получи накрая. Навремето дебютирах в документалното кино със съвременна тема, после тематично се лашнах назад. Игралните ми филми са все свързани с исто-



*Наталия Дончева и Стефан Вълдобрев*

рията и сега не знам... тематично съм нагазил в нова вода. Алексей Герман казваше, че между страха от лошия филм и страха от началниците избира първия страх. Вече, слава Богу, няма началници, но страхът от лошия филм си остава.

Времето, в което живеем, е много различно и като кинематограф сме изправени пред чутовно изпитание. Самият аз вече не мога да гледам филми с епизоди, по-дълги от минута - минута и половина.

Фестивалите, малките камерни прожекции за по 20 човека са наистина нещо много хубаво, но винаги съм изповядвал и продължавам да изповядвам възгледа за зрителя. Не мисля, че е възможен филм без зрител, а и не е морално, след като правим филмите си с пари на данъкоплатеца. Ние гледаме филми по работа, това ни е задължение, а зрителят сключва договор. Купува си билет, плаща цената, влиза и гледа. И като не му харесва, разваля едностранно договора и си излиза от салона или превключва телевизионния канал. Това трябва да се има предвид.

**Но универсална рецепта за зрителски успех няма.**

Слава Богу, че се появи дебютант като театрална Явор Гърдев в киното. Много ми допада такъв стил дебют - както в уестърните, влиза тексаски каубой в бара с шут през парадния вход и да не се разправяме.

А за себе си съм особено щастлив, че в новия ми филм има най-послед хепиенд, най-послед стигнах до щастлив финал, в който любовта побеждава.

**Дано и съдбата на филма да е щастлива, очакваме го с нетърпение.**



# Между Карлови Вари и Мотовун

С режисьора Стефан Командарев разговаря Йоана Павлова



режисьорът Стефан Командарев и операторът Емил Христов

**С** новината за възторжения прием в Карлови Вари в медиите се разпространи информацията, че “Светът е голям и спасение дебне отвсякъде” ще посети още седем фестивала. Доброто представяне на филма обаче е довело до общо петнадесет покани до края на 2008-а година – не само в Европа, но също в САЩ и Индия. В момента се налага да се подготви второ фестивално копие, а графикът на Стефан Командарев е много сгъстен. Въпреки това успяхме да се видим и да поговорим в промеждутъка между два фестивала.

**Подготвяли сте “Светът е голям и спасение дебне отвсякъде” в продължение на осем години, какво е усещането да го представяте сега по световните фестивали?**

Наистина са осем години, въпросът е, че общо взето това няма голямо значение. Важното е какво се показва на екрана, а не колко се е мъчил човек. Така че аз не парадирям с факта, че сме работили

по тази продукция осем години.

**Това е вторият Ви игрален проект след “Пансион за кучета” и доколкото знам, вторият филм е по-труден от първия.**

Вторият филм в действителност е по-труден. Първия път ти прощават много неща, а и тук залогът беше голям.

**Предполагам, очакванията са били много големи, защото “Светът е голям и спасение дебне отвсякъде” в момента се рекламира като най-мощабната българска продукция в последните двадесет години.**

Този етикет се появи малко преди София Филм Фест. Не сме се къпали в пари, даже заради икономии филмът е заснет на Супер 16, съкратихме също една трета от сценария. Вероятно изглежда мащабно, защото имаме много локации, но това е обосновано от сюжета. Стефан Китанов като мой продуцент мина и все още минава през огромни финансови трудности. Оттам нататък целта беше да стане един подчертано зрителски филм.



Гледайки първите кадри, немският продуцент Карл Баумгартнер ми каза, че се получава зрителски, а не фестивален филм и ме попита дали това е моята цел. Отговорих утвърдително и мисля, че успяхме.

**След София Филм Фест филмът е бил представен премиерно пред международна публика в Москва. Там тази година беше показан и “Дзифт” на Явор Гърдев. Как беше възприет Вашия филм в контекста на “Дзифт”, който също интерпретира някакви болезнени събития от миналото.**

Винаги ми е приятно, когато български филми получават международно признание. Изключително се зарадвах на наградата на Явор Гърдев. Нашият филм беше програмиран в началото на фестивала, а “Дзифт” беше в края. За съжаление не съм го гледал все още, но съм много любопитен.

Наистина нашият филм беше показан първо на София Филм Фест и реакцията беше страхотна, но, както се казва, това си е нашата публика. Затова бях много напрегнат от това какво ще се случи в Москва и Карлови Вари. На Московския фестивал бяхме в секция Гала премиери. Всичко мина изключително добре. На финала имаше разплакани хора, изобщо зрителите бяха много възторжени. Аз обаче си казах: “ОК, те са руснаци, чувствителни славяни и т.н., така че може би и тази аудитория не е критерий”.

Затова очаквах Карлови Вари с голямо нетърпение. Оказа се, че това е една млада европейска публика, която идва от всички околни държави. Тези хора спят по парковете и градинките в палатки, само и само да гледат кино. Началните прожекции започват рано сутрин, а последните са програмирани в полунощ. Фестивалът тече едновременно в много зали. Първата ни прожекция мина страхотно, дори се наложи да върнат 30-40 човека – нямаше билети. След това, изненадващо за мен, защото наистина не очаквах толкова добър прием, се оказа, че водим класацията по оценка на публиката. За тази награда са се конкурирали 235 заглавия от 57 държави и ние бяхме начело в продължение на шест дни. В предпоследния ден минахме на трета позиция, в последния ден отново излязохме начело. В два през нощта, когато обявиха край на състезанието, се оказахме втори, на две стотни от първото място. В крайна сметка на другата сутрин “12” на Никита Михалков ни задмина, но това беше реалният тест пред една наистина елитна публика. За мен беше много

важно, че нашият филм е попаднал в челното класиране сред 235 възможни. Поради огромния интерес от фестивала ни поискаха четвърта извънредна прожекция.

И така, в крайна сметка можем да кажем, че направихме зрителски филм, без това да води до някакви компромиси с качеството. Може би трябва да уточня и какво разбирам под “зрителско кино”. Идеята на “Светът е голям и спасение дебне отвсякъде” беше да обясни много неща, които се случват днес в България. В момента има една мощна и скъпо платена кампания, която поддържа тезата, че миналото отпреди няколко десетилетия не е интересно, че то е досадно и дори няма смисъл да се занимаваме с него. Това минало липсва от учебниците по история – има една страница за периода 1944 - 1989! От друга страна, по мое мнение, сега ние живеем в едно болно общество – морално, духовно, всякак. Само за пример, когато изгоря влакът до Червен бряг и загинаха 9 човека, таксиметровите шофьори искаха пари за откарване до болницата на оцелелите. Живеем с илюзията за “мирен преход”, а никой не смята за жертви пенсионерите, които си отидоха през последните две десетилетия заради недохранване и лоша медицинска помощ. Цари тотална бездуховност и чалга. Идеята на романа на Илия Троянов, както и идеята на филма е да покаже, че онова, което се е случило преди 20-25 години, по някакъв начин обуславя онова, което се случва днес. Явно сме успели, защото определени хора се подразниха.

**Четох интервюта на Илия Троянов, както и Ваши интервюта за различни медии – определено ми направи впечатление акцентът, който поставяте върху миналото. От една страна Илия Троянов е емигрирал много отдавна от България и неговата гледна точка може да се стори крайна на българската публика. От друга страна ми направи впечатление, че във филма кадрите със събитията от миналото са заснети с много сантимент, в стилистиката на Джузепе Торнаторе. Как съчетавате тези два плана – идеологическата непримиримост и сантименталността на детството?**

Признавам си, че харесвам много Джузепе Торнаторе. Аз обаче не мисля, че ние с Илия Троянов сме крайни. Нашата гледна точка е реална. След като завърших медицина, съм работил четири години като детски психиатър. Когато лекуваш един болен човек, започваш с миналото. Цялото ни общество в момента си завира главата в пясъка и твърди, че това минало не се е случило. Отричането на миналото води до всеобща шизофрения,



до отказ от идентичност. Ако има някакъв шанс за изцеление, той е да се направи връзката между някогашните и днешните събития със съответните изводи и промени.

Филмът буквално илюстрира тази идея. Дори има един - да го наречем политически - момент: кадърът с предизборния плакат на крайпътния билборд. Стефан Вълдобрев твърди, че цялата истина за българския "преход" е събрана в този кадър. За мен реакцията на българската публика беше нормална - хората изръкопляскаха, защото всеки от тях има идея за какво става дума. Аз обаче не очаквах, че същото ще се случи и в Москва, и в Карлови Вари. Това ме впечатли в добрия смисъл на думата.

Та тук мога да се върна отново към моята концепция за зрителски филм. Не става дума за нещо лековато и смешно, зрителският филм трябва да има послание - и то важно послание. Посредством "обвивката" на зрителския филм това послание стига до максимално много хора. Спомням си колко обичах да чета като ученик - все още чета, разбира се, но тогава харесвах особено Албер Камю. Спомням си неговата реч при връчването на Нобеловата му награда. В тази реч той казва, че един човек на културата трябва да е отговорен към проблемите на своето време. Смятам, че това са реалните проблеми на българското общество, те определят целия ни живот, както и живота на децата ни. Това, че сме най-бедната държава в Европейския съюз, както и най-корумпираната, е обусловено от конкретни неща - аз се опитах да се обърна с лице към тези реални факти и да направим един "зрителски" в този смисъл на думата филм.

Сега следва по-важното. Фестивалите са едно по-скоро професионално средище, място, на което индустрията си "сверява часовника", място, където можеш да видиш как реагира публиката. Най-важен е фактът, че "Светът е голям и спасение дебне отвсякъде" тръгва по нашите екрани на 10-и октомври с шест копия. Това е доста амбициозна цифра, но така поискаха нашите дистрибутори за България. Основната ни цел е да привлечем българския зрител в салоните. Той според мен е излязъл за малко, защото някога имаше навика да гледа българско кино. Навремето бях един от основните режисьори на "Понеделник 8 и 1/2", хората тогава бяха гладни за български филми. Така че искаме да върнем българската публика в залата.

**Нека се върнем отново към темата за зрителското кино - докато гледах Вашия филм, освен ре-**

**минисценците за Торнаторе, в някои кадри операторската работа ми напомни за "Бягай, Лола", в друг момент музиката на Стефан Вълдобрев ми довя асоциации с "Невероятната съдба на Амели Пулен". Докато работихте върху визията и саундтрака, искахте ли да вложите някакви елементи от други популярни зрителски филми?**

"Ново кино Парадизо" е един от най-любимите ми филми. Това е филм, на който съм плакал. Продължавам да го гледам и да реагирам по същия начин. Възможно е наистина този филм да ми е повлиял.

**Докато работихте с Емил Христов, имахте ли някакви кодови заглавия, някакви визуални елементи, върху които сте искали да акцентирате? Защо визията е много комплексна, имате две напълно различни изобразителни схеми.**

Аз безкрайно уважавам Емо Христов - първо заради работата му до този момент, второ заради работата му по нашия филм. Наистина обсъждахме доста неща. В интерес на истината, по-голямата част от разкадровката си я бях подготвил предварително. Така че с него просто я прегледахме отново, някои детайли променихме, но специално за цветови решения или по отношение на самите снимки - не съм му се бъркал. Дай Боже всекиму да работи с майстор като Емо Христов. Така че той си свърши работата перфектно.

**А със Стефан Вълдобрев как работихте? Неговата задача също е много сложна, в музиката му се отличават няколко теми, свързани с различните локации.**

Стефан свърши страхотна работа, определено не му беше лесно. Той написа много музика, която пробвахме на картина. Някои неща пасваха, други - не. Така че музиката се преправяше много пъти. Не беше лесно, но в крайна сметка нещата се получиха и точно защото не ни е било лесно, смятам, че резултатът е доста добър.

**Вашата филмография е много интересна, често казвате, че предпочитате да снимате документални филми и последният Ви игрален филм по някакъв начин също би могъл да се отнесе към тази категория. Как бихте определили отношенията между документално и игрално кино?**

Както в документалното кино използвам похвати от игралното кино - като начин на снимане, така и обратното. Ето да кажем, в "Светът е голям и спасение дебне отвсякъде" романът на Илия Троянов е автобиографичен. Мога да се похваля, че по време на първата прожекция в НДК присъстваха прототипите на четиримата главни персонажи: известният анархист Георги Константинов, взривил па-



метника на Сталин през 1953 година, който е прототип на Бай Дан, родителите на Илия Троянов, които са прототипите на Васко и Яна, както и самият Илия, който е прототип на Сашко. В романа много неща са променени, при писането на сценария ние също трябваше да махнем доста елементи и все пак това си остава една истинска история. Това е също мост към документалистиката.

**Когато влагате игрални елементи в документалното кино, не смятате ли, че така налагате някакви Ваши проекции върху чужда история?**

Под "игрални елементи" аз имам предвид разкадровка, детайли, разнообразен монтаж. Не обичам този тип сухо, статично документално кино. В документалното кино обективността не съществува. Самият факт, че насочваш камерата нанякъде, вече налагаш своята гледна точка. Друг е въпросът, че всичките си документални филми досега съм ги показвал първо на техните герои. За мен е критерий, че след като изгледат филма, те продължават да са ми близки приятели. Същото беше и с Илия Троянов. Първо на него показах завършения вариант и като го видях, че седи на монтажа и реве, разбрах, че сме успели. Иначе за документалистиката е важно да запазиш правдата и да бъдеш лоялен към хората, които ти доверяват живота си.

**Имайки предвид Вашите три документални филма плюс този, върху който сте работили със Светослав Драганов и този, който подготвяте в момента – как бихте могли да обобщите историите, които Ви интересуват?**

Човешки истории с много силни персонажи. В "Хляб над оградата" и в "Азбука на надеждата" персонажите са много мощни характери. "Азбука на надеждата" например контрастира със "Светът е голям и спасение дебне отвсякъде". Докато в последния филм показваме как събития, които са се случили преди, определят събитията, които се случват днес, в "Азбука на надеждата" показваме примери на добро - тук и сега. Живеем в общество, в което всички медии ни заливат с гадости. Аз самият не гледам телевизия, като се опитвам да спазвам някаква хигиена на духа, още повече, че имам малки деца. Отвсякъде ни атакуват пошли примери. Искахме да покажем едни съвременни хора, които живеят на края на България, в Ивайловградско, при особено трудни и мизерни условия. Те обаче могат да ни дадат пример за достойно поведение.

**Веднага се сещам за филмите на Андрей Паунов, които представят едва ли не екзотични хора**

**от различни кътчета на България. Екзотични – в смисъл, че са много далечни като поведение и мислене от типичния градски човек.**

Те са също българи, техният живот е не по-малко реален. Тези хора в Ивайловград например са запазили в много по-голяма степен онова качество, което на нас днес едва ли не ни се струва тривиално – става дума за възрожденското желание за образование. Определено имаме какво да научим от тях.

**А какво смятате за световното кино?**

В последните години посоката е към все по-голяма повърхностност. Скоро четох една изключително интересна книга, "Макдонализацията на обществото". Оказва се, че в днешно време всички сфери – медицина, кино, култура, икономика, бързо хранене – всичко е подчинено на едни и същи принципи. Основните ценности са ефективност, изчислимост, предвидимост и контрол. Където и да хапнеш своя Биг Мак, той има еднакъв вкус.

**Повечето автори твърдят, че това е следствие от глобализацията.**

В тази книга се прави една много ясна разлика между макдонализация и глобализация. Глобализацията има и положителни черти, но макдонализацията е свързана с уеднаквяването и изчезването на локалните разлики. Всичко е подчинено на предвидимостта и ефективността. Пример за макдонализация в киното е това, което се случва в последните 10-15 години. Цялата тази система на питчинг форумите. Тоест седят едни хора в една зала и имаш седем минути, в които трябва да се направиш на клоун, за да продадеш своята идея за филм. Оттам насетне тези хора участват от самото начало, искат да са сигурни какъв продукт ще се получи. Искат да знаят какъв вкус ще има този продукт, за да няма кой знае какви изненади. Принципът е един и същ.

**Точно за тази система в Европа обвиняват така наречените европудинг продукции, в които има равни дози от всички копродуценти. Резултатът в повечето случаи е безвкусен.**

Има и положителни примери. В "Светът е голям и спасение дебне отвсякъде" имах щастието да работя с немски, словенски, унгарски и италиански екип. Това беше една страхотна школа и много ме обогати. Цялата тази система на питчинг форумите, на пазарите за проекти – тя е внесена от Америка и обслужва предимно интересите на продуценти и дистрибутори. Улеснява максимално техният живот, за разлика от живота на хората с творчески задачи, но това е реалността. Щем – не



щем, ако искаме да снимаме, трябва да играем по тези правила.

**И задължителният вече заключителен въпрос – какви са Вашите прогнози за съвременното българско кино?**

Аз съм оптимист по принцип. Първо, документалното кино дръпна много. Второ, има някакъв процес на възраждане на българското кино. Тези успехи по фестивали не са случайни. Дай Боже да предстои най-големият успех, а именно – да има зрители. Винаги давам примера с Чехия, където всеки местен филм се гледа от минимум няколкостотин хиляди души. Държавите ни като население са долу-горе еднакви. Говорил съм си с чешки режисьори и те ми казват: “Ние няма нужда да правим копродукции, защото нашите филми си връщат парите”. Както и да се погледне, звучи абсурдно това да се вложат немалко пари в един филм, а той после да има 10-15 хиляди зрители.

**Много често в тази връзка се споменава проблемът с киносалоните.**

В интерес на истината, не е точно така. Колкото и да не харесваме системата на моловете, те вече

никнат навсякъде, а в тях обикновено има и кинозали. Съгласен съм, че молът е едно ужасно място, безлично и стерилно, но така или иначе нови салони се появяват. Доколкото чух, има също идеи за пътуващо кино. Това е някакъв вариант за онези кътчета на България, където няма зали. Следващата стъпка са останалите канали за разпространение.

По принцип това е проблем по цял свят. Немският ни продуцент Карл Баумгартнер е обикалял Германия със своите филми и екипа на продукцията. Хората идват, защото присъстват авторите, след прожекцията има разговор и така нататък. Трябва да влагаш все повече и повече усилия, за да накараш някого, който е свикнал да седи пред телевизора или компютъра, да отиде до киносалона и да си купи билет. Наскоро участвах в европейската програма “Екс Ориенте” за обучение на продуценти и режисьори на документално кино – все повече се залага на интернет дистрибуцията дори на ниво развитие на проекта. Не съм много щастлив от този факт, но това е реалността.

*Мики Манойлович в кадър от филма*



# Филмът „Авантюрата Хамлет“

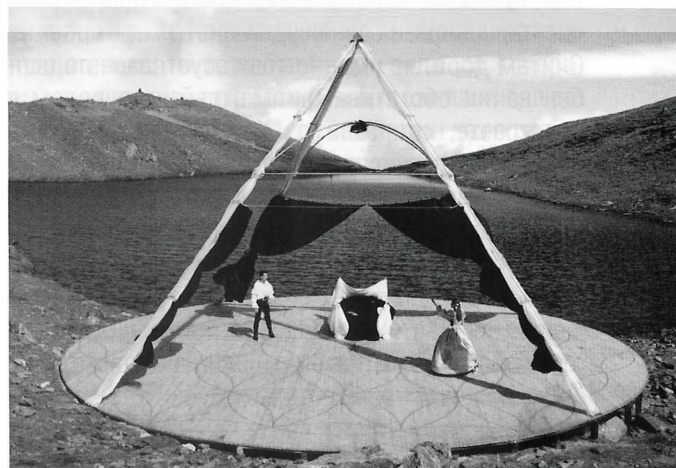
## ... с продължение

За филма разговарят : проф.дн Вера Найденова,  
проф.дн Камелия Николова, доц. Дочо Боджаков, Людмила Дякова  
и проф. д-р Станислав Семерджиев - сценарист и  
продуцент на филма

**Л. Дякова:** „Авантюрата Хамлет“ е акт, който, по-не според мен, досега не се е случвал в българското кино. Бих го определила като своеобразен филм - перформанс и предполагам, че това е причината и провокацията всеки от присъстващите да вземе участие в този разговор. Има нещо наистина налудничаво и в замисъла, и в реализацията на филма, налудничаво в артистичния смисъл - като предизвикателство, като експеримент. Много мощни са импулсите, които движат проекта: Преди всичко амбициозният прочит на „Хамлет“, самата театрализация, по-скоро визуализация на пиесата, която е изключително арт и има страхотно въздействие. Мястото на състояване на събитието - Рилските езера с тяхната неописуема прелест и почти космическо излъчване. Изживяването акта на изкуството – от изпълнители, автори, снимачен екип, в което има нещо съкровено и изповедално. Не на последно място и нотките на социална сатира във филма, от която лъсва нелицеприятната битност на България през всичките тези години. За мен творбата започва като театър - лаборатория, преминава във филм – екшън и завършва като изповед. Няколко пъти гледах филма с желание, признавам си, да открия и неща, които да извикват съпротивата ми, но не се случи, напротив, някои неща, които не бях доловила, не бях усетила, ми се наместиха при поредното гледане.

**Д.Боджаков:** Искам да започна с един въпрос, на който лично аз не успях да намеря отговор. Има ли подобни филми в световното кино? Защото за мен това е не просто „филм за филма“, а уникален опит за самоанализ на една несъстояла се творба. Дори нещо повече – това е филм за непостижимостта на човешката мечта.

**Ст. Семерджиев:** Аз съм гледал два подобни



филма, но между тях и „Авантюрата Хамлет“ има съществена разлика. Първият е на Тери Гилиъм - „Изгубени в Ла Манча“ – който разказва за неговия несполучлив опит да постави „Дон Кихот“. Но там няма усилие да се покаже на зрителя пътят на осмислянето защо един кинематографичен и житейски факт не се случва, не се търси паралел между процеса на изясняване на собствените ти художествени пристрастия и житейската среда, която те променя, докато се опитваш да ги постигнеш. Другият филм е на Ал Пачино - „В търсене на Ричард“ (в българския прокат вървеше като „Аз, Кралят“) – филм-самоанализ за това как „аз, Пачино, исках да поставя Ричард, но не го разбрах и се отказах да го поставя“. При него обаче отсъства проблематиката на житейската невъзможност. В този смисъл и двата филма са паралелни на нашите търсения, но отразяват само отделни елементи от тях. Ние се опитахме да съчетаем гледните точки на фактологията и самоанализа.

**Д.Б.:** Да, това е важно за мен. Защото авторите обикновено избягват да говорят за неща, които не

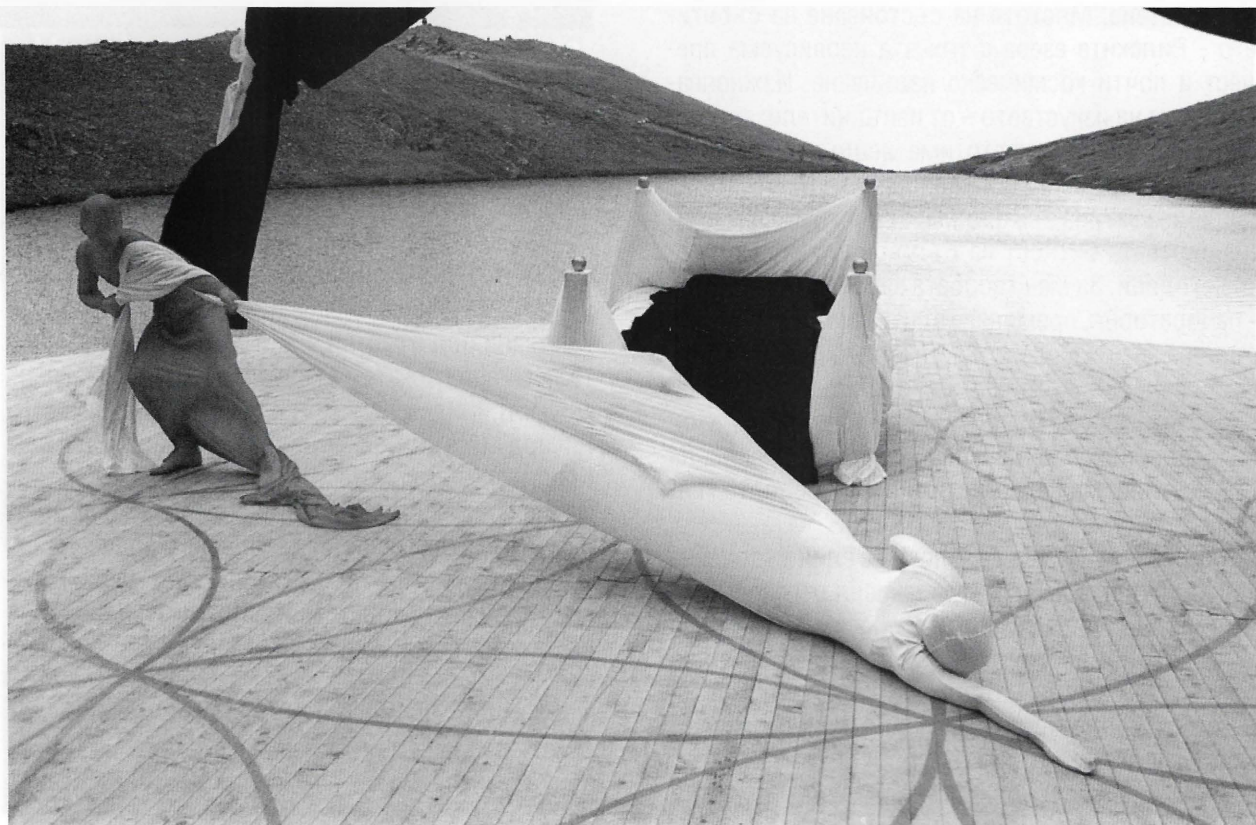


са реализирали докрай. Те се скриват от тях, опитват се да ги забравят, както се забравя всяка неприятност и пренасят енергията си към някоя следваща творба. В "Авантюрата Хамлет" вие разказвате за една незавършена идея по начин, който ме кара да мисля, че тъкмо със своята незавършеност вашият филм все пак се е състоял. На преден план излиза не провалът, а креативността. По този повод се сещам за един стих на Валери Петров: "Ти мечта за часовника точен, днес го имаш, но нямаш мечта". При вас това е обърнато наопаки – "Ти мечта за часовника точен, пак го нямаш, но имаш мечта". И така то звучи оптимистично, звучи хубаво.

**В. Найденова:** Аз не приемам толкова драматично частта, свързана с осуетяването на проекта. Считам дори, че именно това осуетяване по особен начин обогатява филма, тъй като редом с пластове, свързани с "Хамлет" и Рилските езера, които извисяват нещата към вечността, то внася не по-малко необходимия за този проект пласт на делничното, на профаническото време. Когато за пръв път гледах филма, единственото нещо, което казах на Стенли, бе, че е направил възможно най-антихоливудския филм. Това е за отбелязване, тъй като в преподавателската си програма той особено държи на холивудския

модел. Знае се, че Холивуд се придържа към по-консервативните структури, защото държи на т.нар. широк зрител, а той е по-консервативен във възприятията си. Европейското кино в по-голяма степен е склонно към експерименти. Макар че в случая е добре да си спомним, че американското кино е дало някои от най-ярките примери за новаторство, сред които на първо място е "Нетърпимост" на Дейвид Грифит, останал и до днес ненадминат по смелост на есеистичната си структура. Споменавам това, защото ми се струва, че и в нашия случай е добре, отчитайки, разбира се, разликите във величината, в мащаба, да мислим за формата на есето, на разсъждението върху дадена тема със средствата на изкуството. Във всички случаи филмът, който обсъждаме, не е филм от класически тип, а е експеримент - и то с доста широка рамка.

Радетелите на структурно-семиотичния анализ биха открили в строежа на филма няколко бинарни опозиции, няколко "двучлена": културно начало ("Хамлет") и природно начало (Седемте рилски езера); условност (изкуството, твърде стилизираният театър) и безусловност (природата и всекидневието); "горе" (на върха на планината) и "долу"; киноизкуство и театрално изкуство, панхронно време (символните значения, които авторът из-



тръгва от творбата на Шекспир и от природния феномен – езерата) и конкретното време на създаването на филма и т.н. Различните начала са равноправни, те си взаимодействат, допълват се. От това се ражда филмова конструкция с голяма образна и смислова натовареност.

Вече свикнахме с това, че постмодернизмът разгражда текстове и ги компилира в нови контексти, но те обикновено са текстове от традиционното изкуство. Напоследък (на последния Кан това отчетливо се видя) киното минава към друг вид синтези, на ниво видове кино – събира в едно игрално с анимационно, анимационно с документално и т.н. Филмът “Авантюрата Хамлет” обаче се движи в още по-широко пространство. Преди всичко, както вече отбелязах, той изравнява по ранг художествения феномен и природния феномен. Тук би следвало да си припомним, че европейската култура векове наред е разграничавала едното от другото, едновременно с това е правила практически и научни усилия да разчленява изкуствата - литературата от театъра, киното от театъра и т.н. Нашият филм ни кара да си припомним източното, “мистично” познание, което не разграничава така силно, така рационално изкуството от живота, а и видовете познание изобщо. Филмът ни кара по източному да мислим за синхронното време, в което миналото, настоящето и бъдещето се сливат (във Вечността), конкретното “сега и тук” се проявява като аспект от универсалното – “винаги и навсякъде”.

**К.Николова:** Определено ми беше много интересно да гледам този филм. По няколко причини, от които обаче бих отделила три основни. На първо място, като човек, занимаващ се с театър, аз бях особено заинтригувана да видя какъв прочит ще предложи той на влачещия след себе си безкрайни шлейфове от интерпретации Шекспиров текст. И веднага трябва да кажа, че “Авантюрата Хамлет” прави много силен прочит, разбира се, не оригинален (такъв днес вече едва ли е възможен), но много личен, много авторски. Сценарият на Стенли е фокусиран върху един от вечните въпроси, заложили в сюжета Хамлет, дебата Хамлет, страданието Хамлет – въпроса за предателството. Той е разгледан не във всички взаимоотношения и пластове на пиесата, а е концентриран във фигурата Офелия-Хамлет. Интерпретациите на проблема за предателството чрез техните отношения през годините са наистина необозрими – от крайно романтични до крайно анархистични и безнадеждни. Филмът предлага един мно-

го съвременен и много откровен поглед към този проблем. Той го разглежда в максимално общ, екзистенциален, космически план. В него става дума не за някаква изключителна, героична или низка измяна, а за тихото ежедневно предателство, извършвано от духовна леност, плъзгане по повърхността на нещата и нежелание да се вгледаш в същността на онова, което се случва около теб. Това ежедневно предателство, което животът често предлага, особено боли и филмът някак ненаатрапчиво, между другото, но силно и въздействащо кръжи около тази болка. Много интересен в тази посока на интерпретация е допълнителният мотив, който сценарият постепенно въвежда и подчертава като финално послание – мотивът за способността да понесеш страданието от предателството като намериш сили да го приемеш и преживееш в себе си и по този начин да потърсиш път към другия, да се опиташ да го разбереш и да простиш. Другото, с което филмът особено ме впечатли и което вече се спомена, е неговата форма, начинът му на изграждане. Имам предвид съчетаването на игрално и документално кино, подхода към документалния филм, който използва и миксира различните стратегии за правене на кино. В този смисъл аз не намирам за преднамерени включените документални разкази на сценариста, режисьора и други членове на екипа за трудности и в крайна сметка недовършването на първоначалния проект за филм за представянето на “Хамлет” на рилските езера. Напротив, те по някакъв начин излизат от своята материална конкретност и звучат по-скоро философски, като още едно напомняне, че вечният сюжет Хамлет в крайна сметка никога не може да бъде завършен, да намери някакъв окончателен отговор. Времето винаги го поставя отново. Той е непостижим сюжет. Всяка интерпретация, всеки режисьор, който се опитва да постави “Хамлет”, директно или индиректно започва с думите: „знаем, че това е недостижимо, но за нас е много важно да опитваме да достигнем до истините, закодирани в него”.

**В.Н.:** А да не би езерата да са достижими?!

**К.Н.:** Разбира се, че не са. Ето едно от безспорните качества на филма. Тази в крайна сметка непостижимост на окончателното проникване в смислите на сюжета Хамлет и на тяхното фиксиране (записване, заснемане) в него намира находчива киноформа. И накрая – третата причина, поради която за мен беше важно да видя “Авантюрата Хамлет”. Това е неговото интердисциплинарно мислене и умения. Много неочаквано и въздейст-



ващо е смесването на една театрална образност, изградена сама по себе си и чрез участието на екранната техника и мултимедията, с “чист” кино-разказ и киноезик.

**Л.Д.:** Според мен голямо попадение е, че не се интерпретира “Хамлет” като театрална постановка, а като балет с цялата изискана условност на тази форма, стига се до някаква духовна еманация, която адекватно кореспондира с космогонния код на езерата. Това са вибрации на много фино ниво.

**Д.Б.:** Сега си давам сметка, че в този филм е важно не само “какво”, не само “как”, но и “къде”. Къде се случва тази история. Струва ми се, че изборът на мястото не е случаен. Тези мистични езера са опорни точки на разказа. Те са като очи, или както вие ги схващате – като чакри, отворени към космичното и великолепно хармонират с неразгаданата докрай тайна на личността Хамлет. Във филма по някакъв неведом път се получава свър-

зването на две стихии. Мястото, на което е снимано, е сакрално място и за хората от Бялото братство. Имали ли сте предвид това, когато решавате къде да се развива действието на филма?

**В.Н.:** Трябва да се подчертае, че имаме работа с много добър театър и с много добро кино. Без това много високо качество филмът би прозвучал като оголена претенция. Много важна е и “кухнята” на снимането. Едно от нещата, които се случиха преди 30 години е, че изкуството започна да се интересува от това как се правят нещата, как се раждат. В този смисъл всичко, което виждаме на екрана, е интересно. И все пак аз бих махнала част от драматичния разказ на автора, от температурата на изповедта около негодите.

**Д.Б.:** А на мен тази изповед ми допада. Без нея филмът би се разпаднал. Изобщо историята на “правенето” ми се струва много напрегната и интересна. И много важна. Авторите ми заприличаха на героите от онази стара приказка, които хранят орела, късайки плът от себе си, за да може да ги изкачи той на горната земя.

**Ст.С.:** Сега, като го гледам, вероятно бих съкратил още 10-15 минути, но нямам сили вече. Искам да въведа няколко уточнения около въпроса за дъновистите - ние се отнасяме с уважение и респект към тяхната философия, към тяхната традиция, но не сме търсили паралели или заемки. Напротив, даже имаше специален епизод, в който разяснявах какво са те, какво са ритуалите им, обяснявах за това, че Айнщайн е бил дъновист и дори цитирах неговата прочута реплика, която казва след получаване на Нобеловата награда, по време на едно интервю във френското радио: „целият свят се прекланя пред мен, а аз се прекланям пред учителя Беинса Дуно” (едно от езотеричните имена на Дънов). Това беше с цел да отграничим явлението „Бяло братство” от нас, от нашия замисъл. После го свалих, защото се уплаших, че в един момент започваме да говорим за много неща, от което зрителят може би ще се обърка. Обаче преди две седмици на един уъркшоп, който водех в Норвегия, показах филма на група кинаджии – документалисти, сценаристи и режисьори, изкушени зрители. Като завърши, почнах да им се извинявам, че може би е много дълъг, а се оказа, че те смятат, че е кратък и ми задаваха въпроси точно за епизодите, които съм съкратил. Изглежда за нашия зрител много повече неща са ясни, но чуждестранният има нужда от допълнителна информация. Нашият зрител прие много комично това как строим пирамидата вместо с 500 кг алу-



миний с 2 тона стомана; или безумието с обувките на танцьорите, които стоят на митницата, защото идват от Москва, а по времето на правителството на Костов е грех да се говори за Москва. Западняците това не го разбират и затова много не ги впечатли, те реагираха на други неща – на финалния монолог например. Един час ми задаваха въпроси само за него - в какво настроение съм бил; в каква част от правенето на филма съм го заснел; доколко съм бил вътре във филма или извън него... Това бяха документалисти от Австрия, Швеция, Холандия, Норвегия, Англия. Интересуваха ги самият начин на постигане на откровението. Сценаристите пък се интересуваха от общата структура на текстовете: „гледаме уж фрагменти от цялата постановка, обаче те създават усещане за цялост - как сте постигнали тази фрагментарност и завършеност едновременно.“ И аз им обясних, че вероятно е следствие на комасирането: преди 25 години, когато написах текстовете в първата версия – те бяха 13 страници ръкопис (горе-долу 11 машинопис), след това няколко различни варианта с анализи върху всяка реплика за пресечните точки между моите монолози и текста на Шекспир, ги докарах до 111 страници машинопис, а сега са пак само 11 страници. Питаха ме и дали специално за годината на Водата съм го подготвял – а аз тогава разбрах, че 2008 година била обявена за Световна година на водата. Има въобще много съвпадения и парадокси в цялата история на правенето на филма – няма да се спирам на тях, но само още един ще кажа тук, за пръв път: официалната премиера (след работната прожекция на София Филм Фест) се състоя на 23 април 2008 година, защото търсех символика с факта, че тази дата през 1564-а е предполагаемата дата на рождението на Шекспир (впрочем и на смъртта му – само че през 1616-а). Чак после, след премиерата, като проверявах разни документи, установих, че всъщност съм запознал Грег Роуч с проекта (това е абсолютно доказуемо) на 23 април 1999-а и са изминали точно 9 години (един завършен житейски цикъл) от началото до края. Или както се пошегувахме с екипа – на някои им трябва 9 месеца за раждането на едно дете, а на нас – 9 години...

**Д.Б.:** Много е интересно това, то иска повече анализи. Изобщо от самия филм лъха усещане за някаква кармична предопределеност. И много е силен в него образът на тази дошла сякаш от Нищото мъгла, която минава и заминава... Тя някак дава обобщение на целия ни живот в изкуството. Но мен ме интересува и нещо друго –

какво всъщност не успяхте да заснемете?

**Ст.С.:** Това е много хубав въпрос. Какво ли щеше да е филмът, ако беше заснет!? Проектът имаше съвсем различна характеристика, отказах се да я изяснявам в новата версия, но от чисто „археологическа“ гледна точка мога да кажа нещичко. За мен минало, настояще и бъдеще не съществуват самостоятелно, понятието време съществува в една обща структура. Това го бях изразил и в текста, който написах през 1984-та. Годици след това четох едно интервю с леля Ванга, която говореше за малките времена и големите времена. Колко близко беше това до моето разбиране за време! По оригиналния сценарен замисъл исках да представим пласта на „миналото“ чрез предварително заснет материал, който да бъде прожектиран паралелно с развиващия се на сцената театър на движението - „настоящото“ (избрахме движението като образ на настоящето, защото за мен то е вечна променлива, на ръба между условност и реалност). И пак паралелно исках да представя прозренията на Хамлет за „бъдещето“ чрез едно свободно движещо се по сцената, сред публиката и в природната среда светещо кълбо с вплетен енергийно-полеви звезден тетраедрон. По този начин кълбото щеше да се явява двойствена метафора - и на човешката аура, и на зеницата на „третото (божието и божественото) око“. Вербалното „общуване“ на кълбото с аудиторията, себе си и Бога трябваше да става чрез синхронизиран с движенията му дикторски текст. Доста време посветих, за да се срещам с учени от института за космически изследвания, за да видим как да го направим така, че да се движи по сцената, да се катери по пирамидата, да пада в езерото... Това не можа да стане. Или поне нямаше как да стане с финансите, с които разполагахме. И в тази връзка неслучайно исках да използваме музика от композитора на „Досиетата Х“, защото тя носеше едновременно мистичност, но и близост, създаваше идентификационна структура. Връщайки се обратно към версията на сценария от 1984-та, в нея използвах като изоморфен групов протагонист три персонажа, условно назовани Х1, Х2 и Х3, т.е. Духът на миналото (бащата на Хамлет) - Х1, Духът на настоящето (Хамлет) - Х2 и Духът на бъдещето (Хорацио) – Х3. Бях ги разработил като една времева структура, която се слива накрая в едно общо неизвестно и паралелно функциониращо време – Х на куб... и оттам отидох в „Досиетата Х“ и пр. Сега вече нещата са други.

**В.Н.:** Това е хубава идея, запази я.



**К.Н.:** Наистина вече съжалявам, че филмът не е направен по-рано, когато е написан сценарият, т.е. в началото на 80-те години. Самият край на 60-те, 70-те и 80-те години са време, в което в европейския театър се появяват множество силни постмодерни адаптации на Шекспир. Достатъчно е да споменем "Розенкранц и Гилдестерн са мъртви" на Стопард или "Лир" на Едуард Бонд. За мен е много интересно, че този сценарий показва, че и у нас протичат сходни драматургични процеси.

**В.Н.:** Знаем, че филмът е замислен доста отдав-

ното единство на културното и природното, с "космизма", с нравствено - философското познание и т.н. По-нататък тези идеи по един или друг начин проникнаха в западното изкуство и в киното в частност. И ето че един български филм, "Авантюрата Хамлет", ни ги припомня с оптимална сила.

**Ст.С.:** Има още една много любопитна ситуация, която искам да споделя - един от хората, на които посвещавам филма, е проф. Снежина Панова, защото идеята да го напиша тръгна от нея. В първи



Станислав Семерджиев с част от екипа на филма

на, може да се каже, в зората на постмодернизма. Има една хубава мисъл на мексиканския поет и философ Октавио Пас, че постмодернизмът не може да бъде разбран, ако не си дадем сметка, че той се ражда от необходимостта на Запада да направи завой към Изтока. Т.е. да се откаже от своя краен рационализъм. Без да е конюктурно свързан с идеите, които през 80-те години у нас се опитваше да популяризира Людмила Живкова, филмът, който е замислян по онова време, ни кара да си припомним, че те бяха свързани с философското и художественото дело на Светослав Ръорих, който, както знаем, е живял и творил в Индия и идеите му са свързани именно с ценност-

курс тя ни каза: "Изберете си едно изречение и върху него развийте есе във връзка с вашата представа за пиесата". Когато написах големия текст, тя ме заведе при проф. Любомир Тенев, той го прочете, отдели ми около час и половина, за да го анализира и накрая каза: „Млади колега, този текст е много интересен, но искам да ви предупредя, че няма да бъде публикуван, нито поставян на сцена, нито направен на кино сега. В най-добрия случай ще бъде поставен след 20 години, или пък е закъснял с 50 години”.

**Д.Б.:** Наистина, след 1981 година имаше едно почти репресивно скъсване с тези търсения в областта на духовното...

**К.Н.:** Аз говоря конкретно за постмодерни опити в драматургичното писане. В логиката на постмодернизма авторът свободно играе с текста на един или друг класик, като в същото време запазва уважението си към него. Във филма има страхотен респект към Шекспир.

**В.Н.:** Тези верификации все пак са в границата на изкуството, на литературата, на театъра – дописвам, рефлектирам, но не прекрачвам границите на художественото, докато, ще повторя, тук е друго, тук се минава в по-широките граници на всеобщото познание.

**Ст.С.:** Имах в началото и още една налудничава идея – да организирам от София докарването на публиката с хеликоптери, да бъдат спуснати там, при езерата, да гледат и след това да се качат отново и да ги върна обратно, крайно екстремно усещане. Тогава ми се струваше възможно, сега, както казах, вече ми се струва абсолютно налудничаво. Но го разказвам, защото искам да подчертая друго: когато се окажа, че не само не мога да докарам хеликоптери, не мога да организирам снимките, но и нямам една стотинка, за да започна снимките, макар да ходих и да се молих на колене на министър Емма Москова, отидох при екипа и им казах: „От вас зависи. Ако смятате, че не можем да отидем, че нямаме сили да отидем ... даже не знам дали ще ви се плати, не знам какво ще ядем – да се отказваме!“. И те тогава казаха: „Не, ще снимаме и ако трябва, ще играем само за Господ и за езерата“. Очевидно всички бяха заразени с тази идея, със ситуацията на симбиозата между природата и изкуството, и търсене на мяс-

тото на човека в тази симбиоза. Всички го бяха усетили и за тях беше въпрос, който няма какво да се обсъжда: „Отиваме и го правим!“

**Д.Б.:** Като режисьор аз интуитивно търсех тайната на режисурата на този филм. След края му си дадох сметка, че режисьор и режисура в класическия смисъл на думата просто няма. Режисьор е самият живот. Така се е случило. И това е най-ценното, най-оригиналното, най-хубавото. То отличава „Авантюрата Хамлет“ от всички останали филми.

**К.Н.:** Едно от най-хубавите неща на филма е, че то е и важно преживяване за онези, които са го направили. Става въпрос за една много лична, екзистенциална репетиция върху Хамлет, която всеки свързва със собствения си живот. В този смисъл филмът е пример за киното като непосредствено преживяване в реално време – и за тези, които са го направили, и за тези, които го гледат.

**Д.Б.:** Важното е, че това преживяване става и наше. Заразява ни, кара ни да се вълнуваме, да мислим. Струва ми се, че от това по-хубаво няма.

**Л.Д.:** Само по себе си това, че разговаряме, че филмът продължава да ни провокира и да ни разкрива нови и нови пластове, е много съществено и ме кара с огорчение да се замисля, колко рядко стигаме до тази необходимост – да си говорим за художествения акт, за неговото изстраждане, /не/ състояване, а е толкова хубаво...

**К.Н.:** Това беше продължение на „Авантюрата Хамлет“!

**В.Н.:** Ние сме част от „Авантюрата Хамлет“ – продължение...

**софсправка®**  
национална информационна система

**СТАНЕТЕ ЧАСТ ОТ  
ИНФОРМАЦИОННАТА СИСТЕМА  
НА БЪЛГАРИЯ**

02 / 980 22 22      02 / 987 44 22  
02 / 987 44 11      02 / 987 44 33

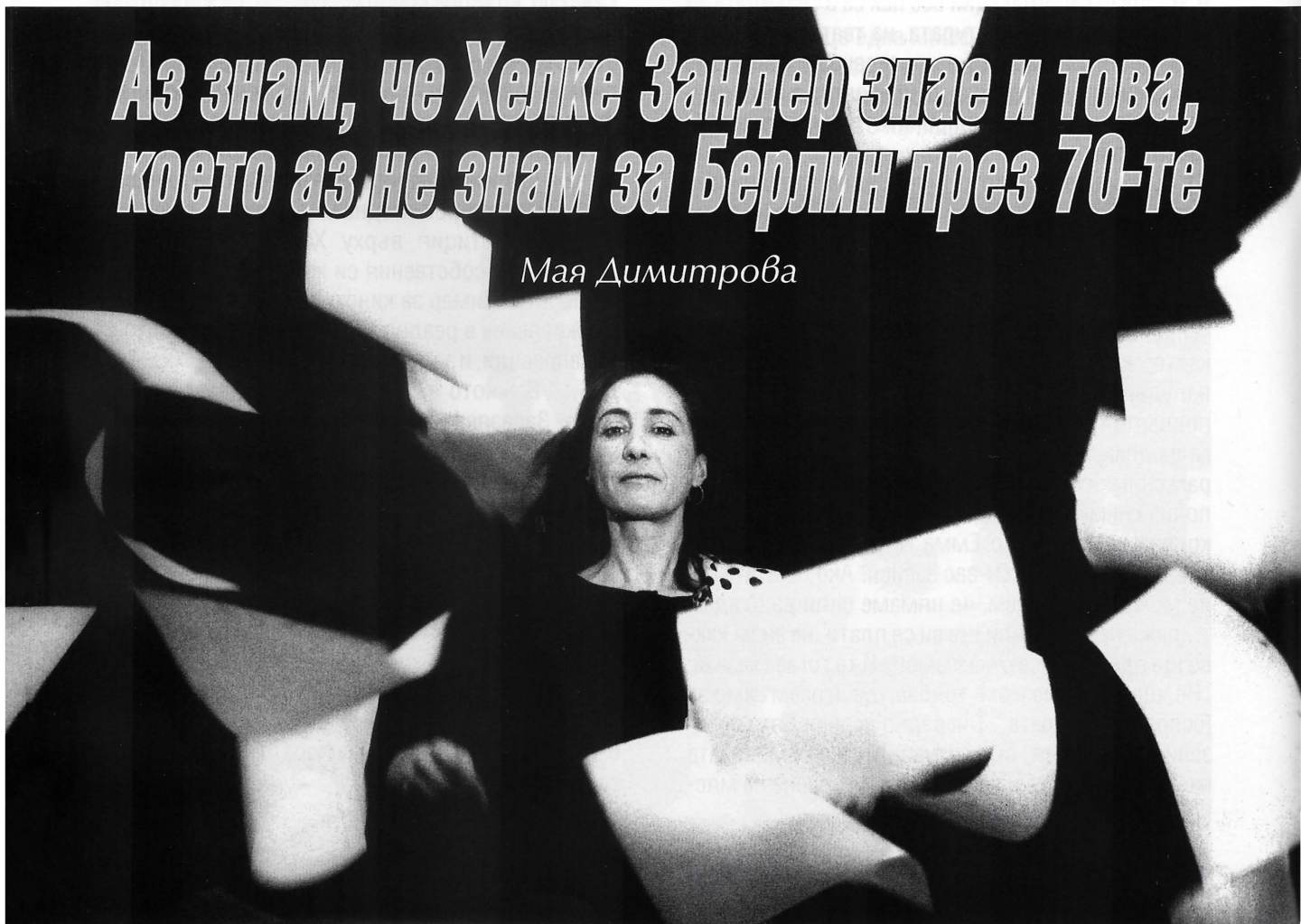
[www.sofspravka.com](http://www.sofspravka.com)



През годините списание "Кино" и Гюте институт имат ползотворно, макар и спорадично сътрудничество. Панорама от филми на известната немска режисьорка Хелке Зандер бе представена в Гюте институт, а отзвукът от тях публикуваме в този брой на списание "Кино" с очакването, че съвместните ни инициативи ще се превърнат в традиция.

# Аз знам, че Хелке Зандер знае и това, което аз не знам за Берлин през 70-те

Мая Димитрова



**З**а човек, който е живял в Берлин от времето със стената, отвъд която навсякъде беше „изток“, срещата с киното на Хелке Зандер има ефекта на тежък пристъп от Дежа вю.

Поводът за тази игра на мислене в стил популярни филмови заглавия от миналия век е показаната през месец юни в Гюте институт - София програма от филми на Хелке Зандер. А причината – че действително бях провокирана да се върна към собствените си впечатления от града - символ на разделена Германия. Поразително е документалното присъствие на Берлин, дори в игралните сюжети на Зандер.

Прочутата „ограничена персоналност“ от филма й „Редюпърс“, забелязан от фестивалната публика през 1977/78, въздейства като социологически наглед за просветна дейност в училищата. Днешните ученици могат да поживеят в този виртуален музей на антисантименталния спомен за отминала младост в уникалния исторически резерват Западен Берлин. Те, заедно с героинята на филма – фотожурналистка и пощаджията на квартала, биха могли да си поиграят на шаради „Всъщност къде е Западен Берлин в края на 70-те?!“ Какво е той като административна единица не само за обърканите пощенски служители от

Щатите, когато трябва да върнат писмо без получател на приблизителния европейски адрес, някъде в центъра на държава, наречена ГДР, в град, който заема три четвърти от територията на собствената ѝ столица, също с името Берлин.

От ангелски поглед, както успя да го види Вим Вендерс в „Небето над Берлин“ десет години по-късно, това все още беше място с особен статут, отчетливо поръбено с бетонна ограда, неделикатно увенчана с теления фестон на настръхнал граничен кълон. Така го вижда отвътре навън и младата самотна майка в „Редюпърс“, която трябва да осигурява бюджета на малкото си семейство с фотоапарата, запечатващ ежедневната баналност на този урбанистичен уникат.

Така можеха да го видят не само ангелите на Вендерс от съборената църковна кула на Курфюрстендам, а и бабите, идващи от източен Берлин с градската железница през стената – единствените източни граждани, които можеха да се срещат с роднините си от Запад-а. „Бабетата с торбетата“ – примирено пренасящи през граничния пункт символите на просперирация запад – дънки, деликатеси от магазина за екзотични лакомства като банани и много носталгия по времето на тяхната собствена младост. Макар че точно в него няма много място за носталгия, ако съдим по другия прочут филм на Зандер „Освободени и освободители“, с темата за масовите изнасилвания на жени от всички нации през Втората световна война.

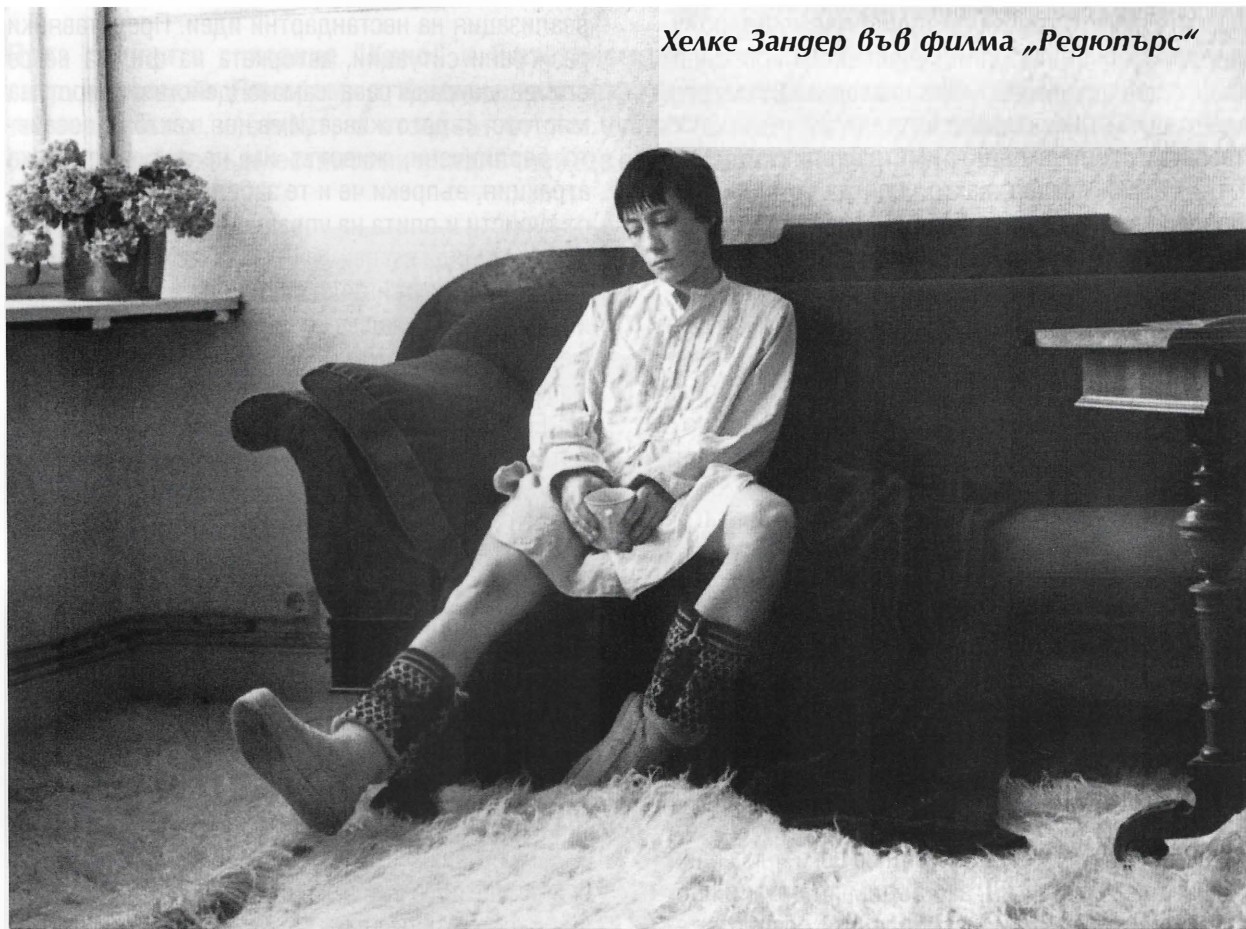
Хелке Зандер в ролята на майка от филма за 70-те също се среща с такава възрастна източна германка, но представя истината за своето време без излишен сантимент. С целенасочена хладност, сякаш пропита от мъгливата зимна атмосфера на ветровития Берлин, тя отвежда любознателните си зрители от различни епохи до местата на очевидното ежедневно съществуване в Берлин от 70-те. На увеличена до размера на рекламен афиш фотоснимка на група ентузиастки – феминистки тя иска да покаже на съгражданите си очевидното, което те май не забелязват. В дисонанс с посланията от рекламните билбордове, демонстриращи лустросани просперитетни физиономии, приятелките от групата за взаимопомощ експонират своя чист поглед към битовата безотрадност на градското съществуване. Хелке Зандер в двойната си роля на фотографката във филма и на кинорежисьорка прави едно и също – документира времето и настроението си в момента на живеенето. И времето, и настроенията ѝ изглеждат мрачни и безперспективни за социална

реализация на нестандартни идеи. Представяйки разиграни ситуации, авторката на филма не се опитва да разиграва самата действителност на мястото, където живее. И за нея, както за повечето берлинчани, животът им не е туристическа атракция, въпреки че и те забелязват навалицата от туристи и опита на управниците на града Западен Берлин да изглежда именно като туристическа атракция за външния поглед. Всъщност и героинята на Хелке живее от този уникален статут на местообиталището си. Винаги има какво да се снима като придошло „отвъд“ – архаичната мотриса на Ес-бана – наземната градска железница в Източен Берлин, индустриалните замърсявания на атмосферата, за които няма достатъчно висока стена. Самата стена, която е дублирана откъм източната страна, се вписва в урбанистичния профил на това място като двоен белег от зле лекувана рана. Дори тя присъства като туристически обект. А и онова отвъд е туристическа атракция за западните – конципирано като представление на другостта за тълпите се върху платформите за надничане „на изток“. В историята на „Редюпърс – хора с ограничена личностна идентификация“ (1977) представянето на поглед към Изтока е превърнато в пърформанс и воайорско надничане през стената, което в крайна сметка води до едно отрезвяващо възклицание – ама и там е същото – хора, улици, магазини – ежедневност. (Е, и малко повече мъже в униформи, но филмът на Зандер не акцентира върху тази особеност).

Застанала от едната страна на тази фасадна среща на Изтока със Запада от времето на желязната завеса, тя си позволява да я отиграе кинематографично в своето представление от типа „да вдигнем завесата към Изтока“. Бутафорно, но и не дотам обичайно за немското кино от онова време. Едва по-късно, през следващите десет години, киното на Федерална Република Германия припознава Берлин като място за социално-политически откровения. „Новото немско кино“ открива града като Сцената на Представлението на политическата карта на Европа. Експонира го осезаемо във филми като „Германия през есента на 1977“, когато в него вече са заели лидерското си място и младите киномайстори от генерацията на Райнер Вернер Фасбиндер и т.н. Вече е факт „оберхаузенският манифест“ от 1962, с който „младото немско кино“ заявява своето присъствие пред света. Съществува и списанието „Филмкунст“, дало платформа на младите режисьори. Новото немско кино начело с Александър Клуге е направило



Хелке Зандер във филма „Редюпърс“



своя пробив на международните фестивални екрани. Филми като „Анита Г.“ още в първите години на 60-те са забили пилона, на който ще се развее знамето на протеста срещу социалната неустроеност на индивида в привидно безпроблемния Запад. Едва в началото на 70-те се събират активните радатели на „Филмферлаг дер ауторен“. Те започват да снимат колективно и индивидуално социално - критични дайджест сюжети от типа на филмите, вече създадени от Хелке Зандер. Тя работи паралелно във времето на дебютните експерименти на Вендерс в „Силвър сити“, „Алабама“ и дипломния му филм за полицейския произвол при разправата с младежките улични протести. Хелке Зандер е активист на немско феминистко общество и темите, които намират място в документалните ѝ етюди на екрана, са подобни, но с акцент върху болезнените за жените проблеми за изнасилванията и забраната на абортите. Социалната активност на берлинчанки с кадри от автентични улични демонстрации през 70-те и 80-те са рефлектирали и в игралните ѝ филми. В „Редюпърс“ Зандер вижда по-скоро с вътреш-

ния поглед на берлинчанка (родена е, учила е, израсла е и активно е живяла в Берлин след 1937. В 60-те се е оженила и става майка в друга държава, където дори е университетски преподавател, но е отгледала детето си по-скоро в Западен Берлин). И в сюжета на филмите, и в очевидно динамичното ѝ ежедневие житейският ѝ опит я сблъсква с достатъчно родни институционални недомислия. Препятстващи администратори, фалшиви благодетели, завистливи колеги и просто сексистски мислеци чиновници. С тях влиза в конфликт една фотожурналистка или жена - режисьор на филми, когато иска да направи нещо различно от социалната конвенция. Дори когато я засяга лично, а ежедневната антиутопия засяга лично всички, санкциониращото статукво на институциите, възпътени от конкретни хора, налага да бъде спазвано. Хелке Зандер се опитва да направи видима абсурдността на ограниченията в пробата от реалност през емоционално увеличителното стъкло на фотообектива и на кинокамерата. Да, в „Редюпърс“ има и някои увлечения по логиката, че сигурните места в обществото и обезпечената

територия за съществуване сякаш са заети само от мъже. Но какво да правят жените с професия, ако това е именно така в Берлин през 70-те, освен да се опитат да го променят в своя полза. Надявам се, че това не звучи като сексистки призив за късно подновяване на феминистките увлечения на германките - интелектуалки от 60-те. Но не можем да не отчетем киногоеничността и валидността на аргументите от филмите на Зандер за времето им.

През десетилетията Зандер следва темата за негодите на жената в обществото. Повечето филми, които тя снима в 70-те и 80-те, са рефлексия на позициите ѝ на активист във феминисткото движение. Те често са артистична интерпретация на познатите концепции, като с времето губят илюстративната си естетика и се превръщат в есета. Атрактивен пример за подобна екранна форма е екзерсиса „Майка животно, майка човек“, където „ведещата“ на интервю от телевизионния екран е майка шимпанзе, а нейни събеседнички са няколко активни феминистки с творчески професии. Пред очите на зрителите „разговорът“ се превръща в художествена илюстрация за детска книжка и преодолява формата на телевизионна рубрика. Този подход е присъщ за филмите, направени по юбилейни поводи, в комемориален стил. В 90-те режисьорката продължава да събира сантимента по миналото в компанията на съратнички от бунтовните години.

Хелке Зандер има своя кръг от съмишленички в битието си на прононсирана феминистка. Тя не се вписва в обществото на други активно работещи жени - режисьорки от „новото немско кино“. А и те не се чувстват причастни към каузите от нейните филми, независимо от непресекващите подмятания на пресата към Маргарете фон Трота през 80-те, че е подвластна на феминистки увлечения. Във филмите на фон Трота естествено присъства аналогичен социален контекст. Дори в отличения на Берлинале със Златна мечка „Оловно време“ се появява персонаж с директна феминистка пози-

ция – сестрата журналистка, която организира протестни кампании срещу забраната на абортите. Но филмът, за който беше яростно упрекната във феминистки увлечения, се оказва „Силна лудост“, защото там финалът безапелационно определя съпруга от семейството като жертва на еманципиращата се жена. Той просто е застрелян един ден на връщане от работа от жена си, за да не пречи на душевното ѝ равновесие. В игралните сюжети на Зандер подобни драстични развързки не се вписват в умерения драматизъм на съпругеските конфликти, които тя експонира.

Във филма ѝ „Всички нещастия започват с любов“ (1984) мъжът губи равновесие, след като става баща. Единственият изход за оцеляването си той открива в бягството от семейството и в компанията на друга жена, която не демонстрира сила на характера и го оставя да я спасява от суицидалната ѝ истерика.

Популярността на идеите на феминисткото списание „Жените и киното“ и кръгът на поддръжниците и активистите му, разбира се, са в миналото. Но панорамата от немски филми на Хелке Зандер от 60-те до 90-те години на миналия век в София и други градове на Европа днес очевидно има стойността на киномемориал. За запознатите тя опреснява спомените. За новопосветените в историята на авторското кино и хората с по-кратък социален опит дава рационализирани концепции за живота, идеи от бунтовно време, емблематично с младежките протестни движения. Филмите на Хелке Зандер, макар и в черно бяло, се включват колоритно в палитрата от екранни образи за тези отстоявани през десетилетията каузи, които дори да не споделяме, си струва да познаваме.

Разбира се, за любознателните съществува и Интернет и може би мнозина биха потърсили спомените си там. Поне онези от тях, които пропуснаха да видят кинопанорамата в салона на Ъоте институт в София.



# ПРАВИ ЛЮБОВ, А НЕ ВОЙНА

Пенка Монова

**Любовта е по-силна от смъртта  
и от страха от смъртта**

**Б**ихте ли гледали документален филм в продължение на 190 минути?

Не сте сигурни. Добре, но десетина души го направиха в една хубава юнска вечер в кинозалата на Ъоте институт в София. После съжаляваха за това, но в момента не можаха да откъснат очи. Лично за мен името Хелке Зандер не бе неизвестно до момента. В киното е била всичко – продуцент, режисьор, сценарист, оператор, актриса, втори режисьор, монтажист, същевременно е писател и издател. А на гореупоменатия филм само режисьор и сценарист.

Но това не са неща, които могат да предизвикат всекиго да отиде да погледа един така дълъг документален филм, независимо че напоследък често гледаме тъкмо такива. Мен лично ме привлече темата на филма – изнасилванията по време на Втората световна война. Факти, цифри, съдби. Филмът се казва *Liberators Take Liberties*, което може да се преведе приблизително като „Освободителят се възползва от свободата“ или „Освободени и освободители“, въпреки че има и една игра на думи. Но основната игра е другаде. А след филма вкупом съжалявахме, че сме го гледали, само защото темата се оказа бездънна. На всичкото отгоре и до днес, поне на мен, не ми дава мира.

В есето, което сега пиша по повод на филма и почти толкова дълго, ще предпочета да оставя настрана статистиката на броя изнасилвания. Цифрите в нея са зловещи, авторката успява да изобрази злокобно стремглава диаграма, която включва стотици хиляди изнасилени жени. Всъщност числата са нещо, което веднага се забравя. А и в случая те са непълни и не дават истинска картина на събитията след тържественото влизане на освободителите. Причината за това е, че и жертвите, и извършителите солидарно са премълчавали случилото се между тях, като причините за това са били от най-различно естество.

Да, мълчали са всички – и жертви, и палачи. Една от руските войнички, стигнали до Райхстага и за-

били знамето там (на историческа снимка, съхранила вещо този миг, може да се открие лицето ѝ долу вляво), казва: „Нищо не съм чула за това. Помня само как давахме хляба и провизиите си на немските деца. И те ни благодаряха!“. И ние ѝ вярваме. Защо не. А защо да? Защото после допълва – „Ако на мен се случи подобно нещо, не бих го споделила. Мисля, че няма смисъл. Бих се справила сама с това“.

Филмът на Зандер подлага на дълбоко съмнение подобни изводи, но го прави по някакъв притегателен и привидно хладнокръвен начин. Авторката не спори с героите, със събитията – та те са факти и реално съществуващи личности. Само услужливо предизвиква спомена и анализа му с премерени думи и привидно наивни въпроси. И не става дума за някакъв катарзис със споменаването или изброяването на травмите. Не. Целите на филма са по-високи. Травмите са си лична борба, личен въпрос на всекиго от героите, всеки по някакъв начин се е справил или провалил. Но минавайки през наукообразния анализ на подобни цифри и факти от историци, писатели, учени или личния тягостен спомен, Зандер прави някои важни умозаклучения. Независимо от самосъзнанието на жертвата или палача за случилото се, съществуването изобщо на подобни неща в цялото им гротескно жизнено разнообразие всъщност говори за други важни неща.

Лъжата е нашето битие. И това е обществен, глобален въпрос. Тя може да бъде примесена с истина и така най-добре изкривява чертите на действителността, в нашия случай истинското лице на войната. Те, лицата на войната, са много и повечето нелицеприятни. Но дали си даваме сметка кое всъщност е най-същественото, най-разкриващото истинската същност на войната лице? Кое е точно маската ѝ и кое се озъбва под нея?

**Любовта прощава или всичко, или нищо.**

Гледали сме достатъчно филми за страха, дивия ужас от смъртта, нечовешкото състояние на постоянната опасност и можем да си представим

жаждата за любов, топлота и нежност, която е лъхала от обветрените от битки лица (и тела) на войните. Казват, че осъдените на смърт неистово пожелават любовта. Но какво общо има тя с това?

**Да обичаш значи да изпитваш състрадание. И ако телата се свързват чрез насадата, душите се свързват чрез мъката.**

Дали не отмина времето, когато победителите се представяха само за герои, силно заплашени да станат жертви и едва ли не от немай къде победили, за да не бъдат умъртвени? А насадата от боя, красотата на смъртта, стълкновението и премерването на сили? Има хора, които това определено ги тегли.

**Насадата е в злия бой,  
в безкрая, с пропасти безброй  
и в яростните океани  
с вълни, бушуващи със бяс...**

Нещо не си спомням да има филми в този аспект на тема Втората световна война. Пък и изобщо за всички войни, съществували открай време, откак-то човекът е човек. А всъщност след насадата на боя войните си доставяли обикновено и друга, любовна - и така е от векове.

**„В света на духа само този, който е изпитал страх, ще намери покой, само този, който се спусне в подземното царство, ще спаси любимата.“**

Какво всъщност правят ордите униформени мъже по време на войната? Допълват си удоволствието или изпитват истинска жажда за любов и ласка, за каквото са създадени? Това са част от въпросите, които филмът не задава, но дава много отговори. Сред тях и най-важният отговор.

„Тогава бе извършен геноцид на любовта“, казва една от героините.

## Освободителите

**Само свободните могат да приемат отговорността, само виновните синове, а не обидените роби са свободни.**

Авторката се интересува предимно от германките, които в ролята на победени са понесли празничната еуфория на освободителите. Те, Освободителите, са заварили в бомбардираните обилно преди това градове само старци, жени и деца. Мъжете в детеродна възраст са или на фронта, или в плен, или в земята. И ако се класифицират по ефективност и интензивност на изнасилванията, на първо място сред Освободителите са руснаците, на второ американците, следвани от французите. Някои от хората, които коментират тази подредба, тър-

сят причините за масовите изнасилвания в отмъщението. Дали руските войници с избити семейства или озлобени жени не са дирили реванш? Нещо като във футболен мач - ти ме ритна, ще те ритна и аз. Наистина прилича, подобно е. Защо тогава и американците се изявяват с такъв висок процент на активност?

Руски висш офицер и редови руски войници коментират, че едва ли нещата са били приемани като отмъщение. Други били механизмите...

## Механизмите

Завличане на момичета, срещнати по улиците. Нахлуване в апартаменти и къщи в търсене на обекти. Една жена ни разказва как цял взвод ѝ се е изредил, после тя се оплаква на офицера. Той любезно я изслушва в кабинета си и след това също ѝ посяга.

Друга жена, за да спаси дъщеря си, самѝ се предлага на цялата рота войници, нахлули в дома ѝ. Умолява ги и те се съгласяват.

Още Омир в Илиадата описва как в гръцкия стан пред Троя за хубавобузата мома Бризеида се вдига голяма кавга и това е една от пружините на сюжета. Жените отдавна са идвали като част от победата. По същия начин са им разпределяли и оръжието на враговете, робите, конете или колесниците и нивите.

Във филма една наивна жена, дребна и уж бойка на вид, описва как се е оплакала на руски офицер. Той извежда на двора насилника и го застрелва пред очите ѝ. „Никога повече не бих признала такава нещо!“ - казва тя. - „Каквото и да ми се случи оттук нататък.“

## Спасението

**В този свят може да си само човек, но за някого ти си светът.**

В Берлин, а вероятно и в други градове, са се отваряли специални клиники, които са се занимавали с „изчистване“ на утробата на жени, претърпели насилие. Жертвите просто са отивали там на „промивки“. Това е бил един от начините да се спасиш. Има и по-дълготрайни - немкия доброволно заживява с офицера, за да не трябва да обслужва и останалите. Така оцелява.

Висока и красива жена пламенно разказва от екрана как е прекарала края на войната в мъжки дрехи. Явно победителите са истински мъже и не ѝ посягат.

## Ръководството на армията и политиката му



## Немците

Не предполагах, че е възможно да съществуват и такива доклади - опитът да се облекче жестоката реалност с идеята за промисъл. Но го видях с очите си в този филм. Висш офицер, вероятно оправдавайки насилията, извършени от нацистките войници над полякини и рускини, обяснява това като премерена стратегия. Войните на райха всъщност осъществявали по заобиколен начин арийските идеали за чиста раса, един вид ашладисвали избрани единици от освободеното коренно население. Значи една от главните цели на войната е постигана именно с методите на любовта.

С други думи – прави любов и война.

## Руснаците

Руското ръководство е избрало друг начин да се бори с извращенията. Войниците са убеждавани, че немчините имат патриотичната задача да ги заразяват със сифилис. От това последвало само едно - хиляди жени са изнасилени, а след това убити като врагове. Методът се оказва абсолютно неефективен, изнасилванията не намаляват, само са придружавани и с убийства.

## Американците

Американското командване пробва с внушителни и заплашителни учебни филми за лекуването на сифилис. В тях съзираме крупно болезнени инжекции да се забиват в атрибута на любовта, явно с единствената цел да охладят мъжественния плам на победителите.

Но любовта е сън. Американските войници охотно се радват на живота в полуразрушените градове.

## Последствие 1

Последствията за жените са в много насоки. Трудно е да бъдат изчерпани, но авторката започва с леко комичните. Когато оцелелите съпрузи се връщат, придиврат – „Аз заминах на война и очаквах да ми бъдеш вярна, а ти...”

А повечето изнасилвания са извършени с пистолет на челото.

Тук някъде във филма най-после избликват и архивните кадри на остригани до голо жени, дефилиращи без дрехи в празнична процесия по улиците, сред насмешката на цивилни и военни. Блъскани, заплювани, замеряни. Интересно е, че иначе фриволните французи се оказват най-големите пазители на семейното огнище. Свободните нрави изведнъж вече им опротивяват.

## Последствие 2

### Децата на срама

Много от децата - резултат на насилвания, са дадени за осиновяване. Или крити и отглеждани с омраза. Не всички раждания е било възможно да бъдат проследени и тогава, както и днес, защото срамните плодове на насилието са били умишлено законспирирани. Какво ли е станало с тези хиляди деца, какво ли правят днес и как се чувстват, когато празнуваме победата на 9 май? Някои вероятно даже и не знаят какво са.

Жена на средна възраст с усмивка описва как майка ѝ признала, че е била изнасилена от американски войник. И дъщерята цял живот гледала с отворени очи на всичко, което идва от Америка - джазмузикантите, актьорите, политиците и сякаш неволно търсела с поглед баща си. Докато един ден в невъздържан изблик майка ѝ казва истината – бащата всъщност се оказва руснак, и то може би двама руснаци. Един след друг. Кой наистина спечели войната, се питам аз и вече имам отговор. Всеки случай не руснаците.

Най-трудно май е на завърналите се съпрузи да приемат плода в утробата на съпругите си. Разбираемо е може би. Дори малкият брой деца, приети от майките, са отритнати от съпрузите.

Мъж на средна възраст обяснява, че майка му си има друго семейство и почти не поддържа връзка с него, срамния плод на победата. Дали е увреден от всичко това, как се чувства? „Не зная - казва той. - Може би вече не търся щастието”. Нещо подобно споделя и една друга жена, рожба на насилие: „Не вярвам да успея да се справя с това, мъжете ме плашат или отблъскват”. А мъжът от горе допълва: „Аз съм нормален мъж, но в самия полов акт виждам агресия и винаги имам това в ума при моите връзки. И то не ми харесва. Затова и връзките ми са толкова неуспешни”.

Голяма част от тези деца на войната не са обичани и изпитват трудности при обичането. Сякаш не сме изненадани да чуем това, приемаме го като съвсем естествено.

Руснак с дълга и пищна брада, седнал в ателието си сред комично големи живописни платна, разказва. Бил е на 16 години, когато е влязъл в Берлин. Карали са го да стои пред някой апартамент с пушка в ръка и да пази. Останалите войници са влизали вътре и са се бавели известно време. Веднъж ги наказали за нещо, но те премълчали точно за какво. Художникът не знае за изнасилвания, не е чувал за подобно нещо и дори и днес не иска да си отговори на този въпрос - какво е правел той пред вратата и какво са правели зад вратата другите.

Не веднага, малко по-нататък в този умен, бавен, но точен филм една жена коментира друга част от фактите. „Имало е войници съвсем малки момчета. На по 14, 15 и 16 години. И на тях са им правели „любовно“ кръщение освен бойно. Карали са ги насила, пред всички, да познаят за пръв път жената - и то против волята ѝ. Представяте ли си?“ – пита ни тя, мислейки за децата, а не лежащата под тях жена. „Как ли са се чувствали тези деца!“

Виждаме снимки на жени в Русия, в Германия, в Полша. Жени разчекнати, разгопени, нахвърлени една върху друга. Насилени и кой знае защо убити (всъщност за част от тях знаем защо). После виждаме отново кадрите от фриволна Франция с публично поругавани чисто голи жени, които държат за ръка малки деца.

Всички, които не са убивали във войната и не са били убити, са имали възможността да вкусят от менюто с насилие. Войната не дели хората на победители и победени, а на герои и жертви. Защото местата на победителите и победените често се менят – едните влизат като победители в Русия, после пък руснаците влизат като победители в тяхната страна, а жените си стоят на местата на разположение на всички. Няма как да станат насилници и те, това би нарушило световната подредба и хармония, а тогава вероятно и светът би загинал.

## Коментарите

Най-интересните коментари във филма са дело на мъже. Зандер отново сякаш не взима отношение, но на зрителя може да му се обърне стомахът, слушайки титулования немски учен и френския писател. Писателят е написал цяла книга за любовното насилие по време на войната във Франция. Опитва се да разбере поведението на насилниците и го тълкува някак повече като „приятелски огън“. Обяснява за кой ли път мъжката психика – става дума за мъже, оставени без жени, без топлота и ласка. Това не е нормално. Мъже, които всеки момент могат да умрат, са с повишено желание да живеят бързо и пълноценно. Това е бързото живее – да получиш всичко от живота на минутата, защото може да загубиш дори живеенето.

**Аз те обичам не заради това, което си ти, а заради това, което съм аз, когато съм с теб.**

## И все пак любовта

В обръча на войната е имало и любовни истории и именно те са най-сурово осъжданите. Обикновеният човек може да си обясни и прости поведението на проститутките - все пак те го вършат по

принуда или за пари. В проститутка, отказваща на германец по патриотични подбуди, има нещо далеч по-героично от това порядъчна жена да се влюби в него. Най-хулените и осъждани са били жените, които не са се оставили да ги изнасилват, защото са се влюбили.

Не много млада германка е изживяла най-хубавата си любов със 17-годишен руснак, когото никога не успява да забрави. Има го и това, но хората наоколо са го приемали за вид перверзия, освен гнусно предателство.

## Какво следва от всичко това

Не бива да търсим крайни изводи и присъди във филма, който пристъпва уверено и внимателно към най-различни човешки съдби, красиви и ужасяващи. Всяка история е реална и конкретна, а в сянката ѝ стоят още хиляди недоизказани и премълчани. И те вече са готови осезателно да изместят втръснатите ни и неверни до болка военни сюжети, които представят войната като картографско упражнение в пространството - придвижвания на бойни маси, сложни маневри, дислокации, дебаркирания и какви ли не други глупости или просто като чиста проба спортно съревнование от мъжествен тип. Именно в киното се е наложила най-вече тази героично-романтична и спортно-техническа представа за нещата, а в женската гледна точка за свободата, войната и любовта стои голяма празнота. Военни филми, направени от жени, почти няма. Самата тази фраза звучи някак абсурдно – военен филм, направен от жена! Докъде е стигнала инерцията на мисленето ни, сякаш войната е някаква екзотика или екзалтика, досъпна като в операта само на баритони или други мъжествени гласови регистри или направо буфосинхронисти. Явно изразът „театър на военните действия“ е буквален – войната за мъжете е главно театър, а какво става на втори план е лирично отклонение, оставено главно за оригиналничещи на всяка цена автори.

Все пак аз си спомням някои редки изключения, които стоят настрана от кухня героизъм на бойните действия – „Хирошима моя любов“, „Чочарка“, а там някъде стои и „Гърбавица“.

**Човек има право да убие само толкова души, колкото може сам да изяде.**

Не е ясно каква метаморфоза се извършва в човешкото съзнание, за да може човек да практикува най-съкровеното чувство и двигател на живота като форма на насилие. Това е вид патология - и то масова. Тя е променила коренно и възгледа за любовта. Най-вероятно именно тук се крие най-



масовото поражение на войната — не в жертвите, убитите, разрушенията. В опита ѝ да промени начина ни на мислене за любовта и живота. Опустошителна повече с последствията, повече за поколенията след нея, отколкото по време на самите бойни действия.

Хелке Зандер е феминистка, това е очевидно. Уважавана, но не достатъчно обичана в собствената си страна. Аз не се считам за феминистка, но се питам възможно ли е с години, векове, епохи едни да дрънкат с оръжия, да си играят на война, а жените около тях да събират трупове, да ги погребват, да раждат и отглеждат — въпреки омразата, страха и насилието — бъдещи трупове. И да продължават да обичат и се осмеляват да отглеждат деца. Нима не могат и те просто да станат като мъжете и двубоят вече да има трета страна?

Ами някои жени го правят, но повечето си остават истински жени.

Но дали искаме точно това — жените да станат като мъжете? То донякъде и нейде е факт, има такъв процес и той е по-страшен от механичната, хирургична промяна на пола. Защото промяната е психологична и ще носи много повече поражения, отколкото могат да предположат и най-големите стратегии на неминуемото. Насилието е дълбоко нехуманно, неприсъщо на човека. То е аномалия някаква — и с пестници, и с пестициди, и с оръжие в ръка. Една цяла човешка разновидност от векове

плаща за липсата на любов и преглъща насилието. Обичайки.

Накрая на филма жената, която бе прекарала войната в мъжки дрехи и прекарала мира след това като актриса, чете стихове. Но аз ще завърша с други:

**О, прелестни очи, о славен нежен глас,  
Дали ще ви се радвам в този свят отново?  
О, руси къдри, за които е готово  
сърцето ми на смърт да иде всеки час!**

Те са от един мъж, написал 336 любовни сонета (също вид статистика) за една жена, която зърнал един единствен път в сумрака на някаква църква. Защо ли този Петрарка не е насочил енергията си към нещо по-градивно? Има ли наистина такива мъже, или те просто са измислица на нечие мъжко въображение?

**Не, не за битки сме родени  
и не за корист и за бяс —  
а за молитви вдъхновени,  
за сладки звуци и екстаз.**

Това е също част от любовния фолклор, създаден от мъже.

**П.С. В статията са използвани откъси от Пушкин, Тургенев, Киркегор, Бердяев, Унамуно, Балзак и др.**

**П.С. 2 Няма защо да се сърдим само на войните. Любовта като акт на заплаха и насилие е в основата на всяка псувня, разменяна от хората ежеминутно.**

Обсъждане на филма



# Фокус „Хърватия“: Време е за промяна, братя хървати

Ирина Иванова



Гледали сме и по-интересни панорами на „сърбохърватско“ кино. По-богати, по-разнообразни, по-ударни. Фестивалът на европейските копродукции обаче е малък кинопоказ (това, струва ми се, е по-точното му название, а не гръмкото „фестивал“) и е хубаво, че организаторите все пак се стараят да ни покажат какво се случва на „кинофронта“ отвъд западната ни граница. Тази година „на фокус“ бе хърватската кинематография, представена от пет филма, които показаха, че в съвременното кино на близкия (ни) Запад има и успехи, и провали, и посредствени филми, а следователно - има живот. Вярно, от пръв поглед става ясно и че няма пари, но това е отделна тема. Трудно, дори невъзможно или поне рисковано е да се правят изводи за цяла една кинематография само по пет филма. Но все пак ми

се струва, че хърватските режисьори правят кино, като издигат непреодолими барикади между себе си и света, в който живеят. Ограничили са се максимално - в проблемите на своята страна, на своите сънародници, в собствените си грижи. Затова на човек му е задушно в тези филми. Тягостно е, когато някой ти говори само за себе си. Веднага прави впечатление и още нещо - тези пет филма, които видяхме, са за и от мъже. Дори „Какво засне Ива на 21 октомври 2003 г.“, въпреки женското име в заглавието и фактът, че всичко се случва на рождения ден на 14-годишната Ива, пак си е мъжки филм. Мъжете са главни герои, както и техните проблеми, техният начин на мислене. Не намекам, че има сексизъм в кинотворбите, нищо подобно. Просто жените изобщо ги няма. Мъже в кадър, мъже зад кадър – режисьори,



сценаристи... Жените са някъде на трети план и това прави филмите да изглеждат някак старомодни, балансът е нарушен. Дори бих казала, че действителността във филмите е изкривена тъкмо защото липсва другото начало, другата гледна точка.

Усещането за старомодност пронизва всичките творби. Времето сякаш е спряло там, в Хърватия. Като че ли преди пет години гледахме същите филми. Същите „следвоенни“ проблеми („Всичко безплатно“), същите истории - сърбин и хърватин под един покрив („Двама играчи от резервната скамейка“) или как американците не разбират балканската душевност (което вероятно е факт, но нали вече толкова време им разкриваме тази душевност, да не би да я разбраха). Това важи дори за „Армин“ – филмът с най-интензивен живот на международните кинофоруми, носител на куп награди, сред които и наградата на ФИПРЕСИ от фестивала в Палм Спрингс.

„Армин“ е малък филм, камерен, актьорски. Четох в интернет интервю с режисьора му Огниен Свиличич, в което той нарича филма си „толкова скучен и същевременно толкова пълен“ и разказва как се е родила идеята. Правил кастинг в малко босненско градче за друг проект, в който той бил сценарист. На кастинга се явило това момче – Армин Омерович, което всъщност е главният герой в „Армин“. Придружавал го баща му. И двамата хем били отбор в желанието си малкият да бъде избран за филма, хем между тях непрекъснато имало напрежение, произтичащо от типичните конфликти между баща и син. Свиличич харесал тази история, която се разиграла пред очите му дотолкова, че написал сценарий по нея и дори запазил истинското име на момчето. В готовия филм действително присъства това усещане за „направен по истински случай“. Липсва музика, диалогът е сведен до минимум, действието сякаш се развива в реално време, монтажът е изключително ненаатрапчив, камерата е статична, замряла сякаш. Но при цялата привидна „обикновеност“ на ситуацията филмът е изпълнен с въпроси, зареден с особено напрежение, което просто се стеле във въздуха. През по-голямата си част действието се развива в хотел в Загреб, в който са настанени децата-участници в кастинг за филм (филмът е американски), както и голяма част от екипа. Армин и баща му пристигат в хърватската столица, изпълнени с надежди или по-скоро с очакване, че нещо ще се случи. Момчето е 14-15 годишно, доста затворено и непохватно. Още при първите

пробни снимки режисьорът разбира, че не става и го отрязва. Армин обаче има скрит коз, на който той и най-вече баща му много разчитат – свири на акордеон. Тук трябва да кажа, че може би най-големият чар на филма е, че сюжетът му е задвижван от скрити неща, които така и не се казват в прав текст до края. Така например момчето получава припадъци от време навреме. Ние не разбираме на какво точно се дължат тези припадъци, само в един момент бащата мимоходом споменава на сина си, „спокойно, лекарят каза, че с възрастта ще отмине“ и ни става ясно, че това е просто едно от мистериозните пубертетски заболявания, които съпровождат израстването. Така че Армин има скрито, неназовано заболяване и скрит музикален талант. Бащата има скрити амбиции, продуцентката, която си пийва, има скрити проблеми със скритата си самота, режисьорът-американец има скрити мисли за бъдещи успехи. И както нищо не се обяснява, така всичко е брилянтно ясно, а филмът е чист, прост и вълнуващ. В една от сцените – сцената на катарзиса, между впрочем - бащата вече е отказал да превърне проблема на сина си в лесен начин да припечели пари, като го представи за следствие на войната пред камерата на някакви си американци, прегръща момчето си и му казва: „Ти свириш страхотно. Те не разбират нищо!“ Прегръща го силно, силно, силно. И те двамата ти стават близки, близки, близки с балканската си кръв, балканската си беднотия и балканските си сърца, а американците ти стават чужди, чужди, чужди с американските си оферти, американските си възможности и американските си схеми.

Много пъти съм си мислила за това колко „кинематографичен“, „нефотогеничен“ е реалният градски пейзаж в България – с неизлечимата и вездесъща мръсотия, с трагичните блокове от социализма, с крановете от строежите навсякъде, с угарките, пластмасовите бутилки, торбичките... знаете за какво говоря. В „Армин“ също присъства всичко това, но не е „нефотогенично“ и си тежи на мястото. Филмът е майсторски от всяка гледна точка и много напомня за киното на турския режисьор Нури Билге Джейлан, при все че Джейлан (особено в по-новите си филми) е значително по-рафиниран.

Не бих казала, че всеки от тези пет филма във „Фокус Хърватия“ заслужава да бъде приветстван, напротив. Например „Застава“ на Райко Гърлич и Анте Томич разчита изцяло на дебелашки смешки и специфичен войнишки хумор, нищо

повече. Накрая толкова ти писва да слушаш псувни, че дори започват да ти действат приспивно тези специфични сърбохърватски „мантри”. Достатъчно ли ще е да спомена, че най-забавното във филма е сифилисът на командира, а най-досадното - любовната история между кльощавата му, прилепчива и нещастна жена и един от неговите войници? Няма нищо по-лошо от комбинацията между досадна любовна история с трагичен край и забавен сифилис (при това трагичният край не е свързан със сифилиса). Филмът е блудкав, неубедителен и лишен от вкус във всяко отношение.

Протяжен и доста муден е и „Всичко безплатно” на Антонио Нуич. Малко road movie, малко следвоенна безпътица и всъщност комбинацията от двете единствено задържа любопитството. А също и особената му безчувственост – от онзи тип безчувственост, която е характерна за посттравматичния стрес. Изпадаш в ступор и просто регистрираш онова, което ти се случва. И колкото и драматично да е то, си дълбоко равнодушен към него – това е „Всичко безплатно”. Действието се развива в малко босненско градче. Трима млади мъже, преминали през войната, се опитват да се приспособят към новия живот, но всеки от тях е вътрешно погубен. Двама загиват нелепо в пиянски бой, а третият тръгва на път, като където и да спре, раздава безплатно напитките, с които е заредил караваната си.

„Двама играчи на резервната скамейка” на Деян Сораќ е за двама аутсайдери – сърбин и хърватин, които имат нещастieto да приличат на двама ключови свидетели в делото, което Международният трибунал в Хага за престъпленията в бивша Югославия повдига срещу полковник Скоко. Двамата свидетели изчезват безследно и нашите лъжери са принудени от най-висока инстанция да сменят самоличността си, за да оневинят Скоко. В началото филмът напомня „Ничия земя”, тъй като става ясно, че двамата са воювали в противоположни лагери по време на войната и всъщност заслужава да бъде отбелязан преди всичко заради комичния и отличен актьорски тандем Горан Навојец – Борко Перич.

През цялото време, докато гледах хърватските филми, вътрешно недоволствах от факта, че в крайна сметка всичките - до един, гледат назад – с гняв, с любов, с болка, все едно. После пък си помислих – дали не трябва и аз, както бащата на Армин, да нарежа всички други съображения за модерност и за това, че вече осем години сме в 21 век, а по нищо не личи, да ги прегърна тези филми и да им кажа: „Вие сте страхотни. Ако не ви харесват - нищо не разбират!”, като по този начин проявя балканска солидарност?! Обаче какво по-старомодно от това да поставяме граници между нас (от Балканите) и другите (които не ни разбират), било то и в името на солидарността! Време е за промяна, братя хървати!

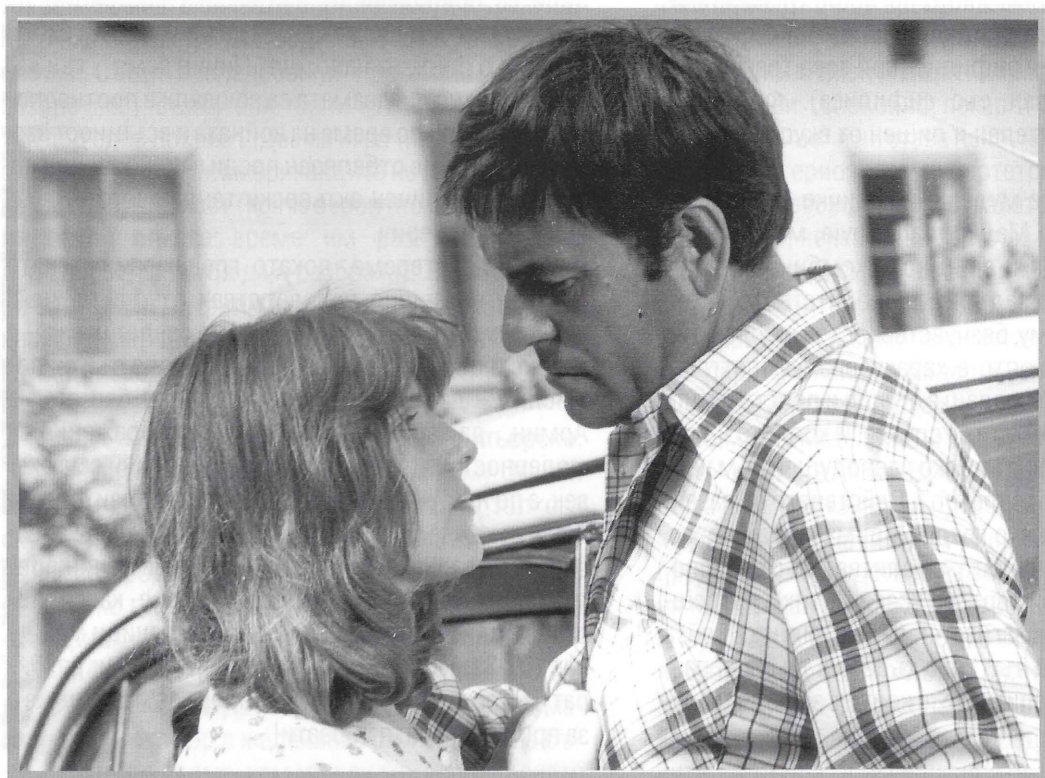
„Двама играчи на резервната скамейка”





# БЪЛГАРСКИЯТ ВАРИАНТ НА НЕСЪГЛАСИЕ В КИНОТО НИ ОТ 70-ТЕ И 80-ТЕ ГОДИНИ

Калинка Стойновска



„Селянинът с колелото“

**В**се един ден ще настъпи моментът на преосмисляне и преоценка, на аналитично вглъбяване в системата от ценности - нравствени и естетически - изработени от киното ни през различни периоди от неговото развитие и особено в периода на 70-те и 80-те години на миналия век. Много са въпросите, които поражда това развитие и на които рано или късно трябва да има отговор. Моята гледна точка е гледната точка на носталгично ангажирания критик, с пристрастно мнение за тогавашния период (естествено съзнавам, че този подход може да крие и подводни камъни), но и на дистанцирания се с течение на времето наблюдаващ, който може да бъде по-безпристрастен в съжденията си. Тъкмо затова смятам, че това развитие не е нито само черно, нито само бяло – то е сложно и специфично за идеологизираното време, в което живяхме, и е показателно за степента на творческата и гражданската зрялост на авторите му.

То не е безотносително към процесите и проблемите на киното, създадено по това време в другите бивши социалистически страни – в много от нашите филми от този период може да бъде проследен **патосът, характерен за филмите на несъгласието и неприемането на действителността и на системата** в Унгария, Чехословакия, Полша от онези години. Интересното и парадоксалното в случая обаче е, че ние в България имаме представа за това какви филми се правеха в съседните ни кинематографии, защото купувахме и разпространявахме доста от тях и макар че публиката не винаги беше техен ревностен почитател, интелигентният зрител ценеше смисъла и посланията им, а професионалистите с респект и възхита гледаха филми на закрити, но обзорно представящи процеса прожекции. Трябва да признаем, че в бившите соцстрани нашето кино не се разпространяваше – вярно е, и техни специализирани комисии купуваха наши филми, но уви, разпространението

им в съответните дистрибуторски мрежи беше минимално, да не кажа нищожно. Въобще проблемът за това защо и как нашите филми не надхвърляха Калотина, е актуален и до днес, естествено, той сега е в друг контекст и с други характеристики, но по същество е един и същ.

Трябва да направя и уговорката, че в обсега на моето внимание не са процесите и явленията, характерни за част от документалното ни кино през 70-те и 80-те години. А тъкмо в него имаше филми, които наистина бяха контестаторски, с авторски позиции и гледни точки, различни от жизнеутвърждаващия патос на социалистическото изкуство. Управляващите допускаха правенето на такива филми най-вече защото те нямаша широк обществен резонанс – правеха се на 35 мм, не се излъчваха по телевизията, а в показващото документални филми кино “Култура” в София (само в София!) имаха по една или две прожекции. По света почти не се появяваха, а на нашите документални фестивали публиката – освен професионалистите – беше малобройна.

В игралното кино **българският вариант на несъгласие** естествено следва и отразява особеностите на нашето социално, политическо и общокултурно развитие, както и народопсихологическите дадености на българина.

Най-важното е, разбира се, че имаше кино. За разлика от днес, имаше истинско филмопроизводство и филморазпространение – наистина то беше държавно, планово, но реално подкрепено и поощрявано, макар и наблюдавано, от високите институции на властта. Имаше голямо количество киносалони. Киното ни имаше зрители – реални, многобройни, гледащи българско кино. Тоест това кино се реализираше социално – имаше своята публика, имаше своето въздействие.

Вярно е, отчитането на посещаемостта на някои поръчкови филми от този период беше завишавано съзнателно поради необходимостта от надути отчети пред съответните инстанции. Вярно е, киното беше идеологизирано като всички други сфери на изкуството. Вярно е, следеше се под лупа от т.нар. цензура за чистотата на комунистическия идеал, за “идейната зрялост на кадрите”, за спазването на съотношението между “малката и голямата правда”, т.е. ограничаваше се създаването на филми несъгласни, критикуващи, усъмняващи се в правотата на идеите и начина на тяхното претворяване в действителността.

Затова може би определението **филми на несъгласието, на неприемането, на усъмняването** ня-

кому може да прозвучи доста категорично. Българският вариант на несъгласието нямаше силата и мощта на контестаторството на чешките филми (“чешкото чудо”) от 68 година, на полското кино на моралното неспокойствие от 70-те и 80-те години, на унгарската “черна вълна” в историческото кино в лицето на автори като Янчо, Месарош, Ковач, Фабри, Сабо. Но пък ние нямаше и онези обществени движения, които имаше в другите соцстрани: нямаше “унгарските събития” от 56, нямаше пражката пролет от 68, нямаше бунтовете и движенията на полските интелектуалци и на работниците от 70 и 71, нямаше полската “Солидарност” от 80.

Въпреки това, през различните десетилетия се появяваха филми, които не отговаряха на нормите за истинско социалистическо кино, които безпояваха и дразнеха някои висши институции. Срещу някои от тях се пишеха редакционни статии в многотиражните вестници, авторите им бяха заклеявявани, а най-страшното беше, разбира се, когато се появяваха постановления на БКП, говорещи за негативни и абстрактни тенденции и позиции в киното и въобще в изкуството, удрящи конкретни творби и техните автори – тогава се разрушаваха реални човешки съдби, авторите дълго време или не работеха, или пък толкова трудно “пробиваха” следващите си филми, че понякога сами си поставяха автоцензура. Но това е тема за друг разговор, също необходим и важен за осмислянето на този период.

Със съжаление обаче забелязвам, че днешните млади киноведи, между които има много таланти, начетени, умни и мислещи колеги, избягват оценката и анализа на българското кино и неговите автори – и сегашно, и предишно. Те предпочитат да изследват творчеството на великия швед Ингмар Бергман, на блестящия босненец Емир Кустурица, на великолепия испанец Педро Алмодовар, на чутовния руснак Никита Михалков... С



„Видна зона“



ентузиазъм защитават дисертации на теми, свързани със съвременното развитие на технологиите в киното, с дигиталните му форми и изяви, с многобройните разновидности на “Матрицата”. И все пак... сигурна съм, че някои от тях ще се върнат към трайното и нетрайното в недалечната история на българското кино, към гражданските и поетически идеи в него, към опита му да отстоява граждански позиции.

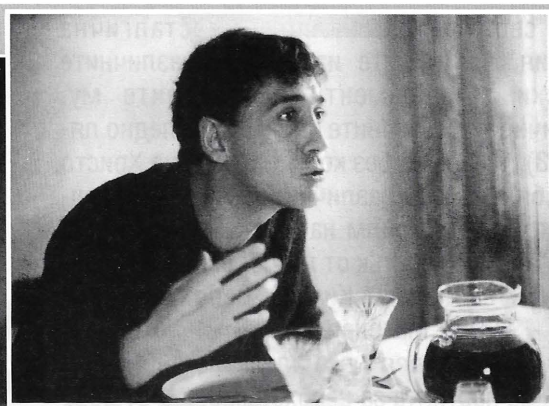
Още в средата и края на 60-те години, по време и след студентските бунтове в Европа, по време и след събитията в Чехословакия – тази водоразделна 1968 година – със завръщането от различни европейски кинематографични школи на група млади тогава режисьори – такива като Георги Стоянов (от Франция), Едуард Захариев (от Унгария), Владислав Икономов (от Полша), Георги Дюлгеров, Маргарит Николов и Иван Терзиев, а преди това Христо Ганев, Пискови и Борислав Шаралиев (от Москва), Юлий Стоянов (от Чехия), заедно с група млади автори, завършили тетралната академия и филмовото училище в България като Рангел Вълчанов, Бинка Желязкова, Зако Хеския, Христо Христов, Людмил Кирков, Любомир Шарланджиев, Методи Андонов, както и група великолепни сценаристи – Валери Петров, Христо Ганев, Георги Мишев (пропускам много имена, разбира се) – се появиха първите филми от т.н. критическа вълна в киното ни. Ще спомена само такива филми като “Сол” (1965) и “Дрямка” (1965), “Бялата стая” (1965) и “Рицар без броня” (1965), “Отклонение” (1967) и “Привързаният балон” (1967), “Понеделник сутрин” (1969) и “Прокурорът” (1968), “Ако не иде влак” (1967) и “Небето на Велека” (1968), “Гибелта на Александър Велики” (1968) и “Шведски крале” (1968), “Невероятна история” (1964) и “Кит” (1969) – ако забелязвате, повечето от тези филми са направени все около и през 1968 година и това очевидно не е случайно. Те не критикуваха директно социализма, а защитаваха и призоваваха за това, за което призоваваха и филмите от чешкото “чудо”, например – за социализъм с човешко лице, изразяваха тревога от това, че нещо в системата е сбъркано, че нещо важно за човека се изплъзва, че понятието за обществен морал и обществена активност не може и не бива да противоречи на представата за общочовешките стойности и ценности, че разминаването между идеали и реалност става все по-осезаемо. Най-сурово за отклонение от нормите на социализма бяха наказани филмите “Понеделник сутрин” (1966), “Привър-

заният балон” (1967) и “Прокурорът” (1968), сложени на рафтовете и забранени за дълги години. Най-парадоксален е случаят с “Прокурорът”, създаден по пиесата на Георги Джагаров, която уж е символ на обнадеждаващите промени в обществото след априлския пленум 56 година и която десетилетия беше играна на театралната сцена почти безпроблемно, но именно едноименният филм на Любомир Шарланджиев се превърна в “черната овца” на българското кино – всеки, който го е гледал, независимо от оценката на естетическите му особености и качества, не може да не е бил впечатлен от твърде мрачния патос в него. Атмосферата на подозрителност и следене, на страх и подтиснатост е разгърната доста убедително и някак омаловажава тържествено – обновителния патос, който очевидно е трябвало да преобладава на финала. Най-потрисаща е драмата на прокурора, изигран от Георги Георгиев – Гец, който си дава сметка, че участва в една безпощадна система, която прегазва и унищожава човешки съдби и бъдеще. Най-зловеща е фигурата на приятеля – следовател (Йордан Матев), за когото всяко отклонение от идеята подлежи на безпощадно санкциониране.

За следващото десетилетие определящи в киното ни станаха “еснафският цикъл” и “миграционната вълна”, носещи елементите на отрицание и несъгласие. В началото и средата на това десетилетие се появиха няколко игрални филма: “Преброяване на дивите зайци” (1973) и “Вилна зона” (1975), “Момчето си отива” (1972) и “Не си отивай” (1974), “Мъже без работа” (1971) и “Силна вода” (1974), “Авантаж” (1974), “Трампа” (1978) и “Дневна светлина” (1974), а по – късно и “Кратко слънце” (1978), “Всичко е любов” (1979), “Басейнът” (1977), “Голямото нощно къпане” (1980) – различни като стилистични и жанрови особености, но всичките много силни в гражданското си послание.

Сега си давам сметка, че именно тези филми са били етапни за истинското кино на несъгласието, на неприемането на определени обществени норми на поведение и действие, на гневен сатиричен патос срещу новосъздаващ се обществен мантилет, който тогава нарекохме “еснафски” – да имитираш активност, да си добре с началниците, да се подмазваш на горестоящите, да не казваш или да прикриваш истината, да си намериш и отгледаш връзки, да си осигуриш собствено благополучие за сметка на по-слабите и безпомощните. Консуматорството – не само буквално, но и духовно, бе-

## „Маргарит и Маргарита“



## „Бягащи кучета“

Людмил Кирков създаде няколко филма – паселно – иронични, потъващи в действителността съвършено по различен от този на Захариев естетически начин. „Момчето си отива“ и „Не си отивай“ бяха уж тихите филми на ежедневието, в което обаче се появяваха момчета, които не бяха съгласни, не приемаха предлаганата им перспектива на приспособленство и правеха своя избор, имаха своя позиция – те казваха „не“. Тези момчета не бяха най-често срещаните в живота. Но младите зрители от онова време приемаха тази позиция като своя собствена, идентифицираха се с героя и неговото поведение. Това противопоставяне и несъгласие не беше революционно наистина, но много важно за своето време. Няколко години след това Людмил Кирков направи по сценарий на Станислав Стратиев „Кратко слънце“ (1978), в който младият герой Сашко отива по-далеч от предишния герой – той отказва да прикрива далавери и нечисти сделки, да прави компромиси със съвестта си и с цената на живота си заплаща своята позиция. Зад емоционалните изблици на героите, сблъскващи възгледите си за света, реално се зъбеше безверието, циничността, жестокостта. Не може да се каже, че тези качества съвпадаха с лозунговите представи на властта за нравствената и духовна твърдост на младежта. Затова и за този филм във в. „Литературен фронт“ се появи анонимна статия, съсипваща авторите му, разобличаваща тяхното „неверие“ и „скептицизъм“ по отношение на „социалистическия идеал“. В „Силна вода“ и „Дневна светлина“ героите също отказваха да се включат в играта и се разграничаваха от установената по онова време конвенция – заповедта на началника е закон, без значение, че всички виждат, че е безсмислена.

В миграционния цикъл, характерен за цялото бивше социалистическо кино, българският вариант

ше обект на авторското внимание в тях.

Спомням си, някои колеги възразяваха, че този антиконсуматорски патос е фалшив, че за българина „еснафът“ (едновременшната задруга) е с положителен знак, че той е негова иманентна черта, че консуматорството е първият белег на частната собственост и пазарното стопанство. Може би се оказаха прави, като се имат предвид хищническите черти на развихрилата се съвременна пазарна икономика...

Не мисля обаче, че филмите са били фейлетонни, с оголен публицистичен патос, без особени дълбочини и проникновения, както тогава твърдяха някои. „Преброяване на дивите зайци“ на режисьора Едуард Захариев по сценарий на Георги Мишев беше бляскава социална сатира срещу чиновническия, бюрократичен манталитет и организирането на безсмислени обществени акции от една страна и умението на българина моментално да мимикрира, да се приспособява, да имитира активност без възражение и без угризения на съвестта от друга. „Вилна зона“ на същите автори затваряше пространството на филма в злокобно трагична метафора: група вилджии след обилна, помпозна, показна вечеря – вечеринка, напомним с фалшиво самочувствие, пребиват до смърт... съседа, който има възражения срещу техни териториални претенции. И досега тези филми потришат с дълбочината на авторските прозрения за народопсихологията, с иронично – гротескния си стил.

Пак по сценарии на Георги Мишев режисьорът



имаше своя емоционално – носталгична интонация, а филмите изразяваха различните творчески темпераменти на авторите му. Драматично – патетичните филми “Последно лято” (1973) и “Дърво без корен” (1974) на Христо Христов бяха съвсем различни като изразни средства от трагичния филм на Асен Шопов “Вечни времена” (1974) или пък от достолепно – вглъбените творби на Людмил Кирков “Селянинът с колелото” (1974) и “Матриархат” (1974). Като цяло тази тенденция вероятно е следвала поредните указания на партията за необходимостта от ново завръщане към селото след осъзнаване на грешката от преселението на цели пластовете от население в градовете, обезлюдило земята и разрушило не просто патриархалната идилгия, а съществото на хората. Филмите обаче съвсем не илюстрираха фалшиви тези, а изказваха несъгласие и съмнение в този чудовищен процес на разрушаване на хармонията, на разместването на духовни и културни пластовете, които се оказаха с фатални последици и до днес за българина.

Осмото десетилетие на миналия век в киното ни започна с появата на много мрачния, шокиращо песимистичен филм на Бинка Желязкова и Христо Ганев “Голямото нощно къпане”. На брега на морето група скучаещи и снобеещи интелигентни хора, отдадени на клюки, интриги и мръснишки номера, волно – неволно участват в... неволното обесване на човек. Деянието е престъпно, а виновни няма. Зад този сюжет, като във всеки филм на Желязкова, се разчиташе метафора на обществото. Трудностите по създаването на филма надхвърляха личните особености на характера и творческия маниер на режисьорката – “отгоре” не се приемаше патосът му, несъгласието му със силните нравствени деформации, които съпътстваха не просто обществените процеси, а нараняваха духовната територия на човека. Вярно е, че след постановлението, забранило първия филм на Желязкова и Ганев “Животът си тече тихо” още в края на 50-те години, към следващите им творби властите някакминаваха сърдито, но търпеливо. До момента, в който се появиха двата документални филми на Желязкова за жените в сливения затвор “Нанина” (1982) и “Лице и опако” (1982), които просто не видяха екран.

Само две години по-късно, през 1982 година, на страниците на вестник “Работническо дело” се появи нова смазваща статия. “Анонимният критик” Владимир Каракашев разгроми филма “Една же-

на на 33” на режисьора Христо Христов по сценарий на Боян Папазов. Без да е най-добрият филм в творчеството на режисьора, “Една жена на 33” разказваше историята на млада жена, сътрудничка в научен институт, в сблъсъка ѝ с комсомолския секретар на института – циничен, хитър, прост и обигран в интригите и клеветите. Младата жена задаваше въпроси и не намираше отговори и също правеше своя избор – не в полза на идеалите на системата.

Подобни теми и мотиви могат да бъдат открити и в “Масово чудо” (1981) на Иван Павлов (митологията и митоманията за работническата класа), и в “Равновесие” (1983) на Людмил Кирков (гузната съвест на интелигенцията и разминаването между живота и изкуството). И двата филма бяха критикувани, спирани, рязани и дооправяни от услужливи цензори.

През втората половина на 80-те години други два филма – “Да обичаш на инат” (1985) на завършилия в Англия Николай Волев и “Вчера” (1987) на Иван Андонов взривиха обществените настроения. Разказаната от Николай Волев история на шофьор, който в безпомощност и ярост директно атакува с камиона си “гнездото на корупцията” по ниските етажи, предизвикваше възторга на публиката. Този финал беше идеалистичен и хипотетичен, разбира се, но колко емоции и негодувание съдържа поведението на шофьора, който се решава да се противопостави – той вече не просто не се съгласява и не приема, не просто се разграничава от всички други – той действа.

“Вчера” на Иван Андонов възпламени младата публика, която в идеята за приятелството на група момчета от езикова гимназия през 70-те години, споено с кръв и покръстено с песните на Битълс, а в добавка и на нашия Кирил Маричков, откри възможност да се противопостави на институцията – не просто училищната, а обществената, ако щете, идеологическата. Въздействието му беше наистина голямо – несъгласието, протестът, неприемането надхвърляше простичката филмова история. Социалният живот на филма ставаше контестаторски. Сякаш общественият климат вече се променяше.

Заедно с това от няколкото випуска на новата ни театрално - филмова академия (НАТФИЗ) след началната 1973, а след това и в създадената към клуба на младите кинематографисти Експериментална студия бяха реализирани творби на млади автори с мислене и амбиция за правене на нов тип кино, но социалният живот на тези филми беше

стеснен до минимум. Специално внимание заслужава филмът на Иван Павлов „Черно и бяло“ (1983), набеден за очерняне на действителността и абстрактен хуманизъм, който никога не беше пуснат по телевизията, за която беше направен. Към Експерименталната студия, а след това и в творчески колектив „Дебют“ бяха заснети още няколко късометражни игрални филми – „Барабанчикът и неговата жена барабанчицата“ (1980, Панайот Панайотов), „Монолог за прасенцето“ (1981, Слав Бакалов), „Котешка опашка“ (1985, Вирджиния Костадинова), „Балът на самотните“ (1981, Иван Ничев) и др., в които зад експеримента (не винаги сполучлив) с формата прозираше несъгласие с действителността и това беше повод не само за творчески спорове, но и за идеологически обвинения. Към тях трябва да прибавим и филмите на дебютантката Румяна Петкова „Отражения“ (1982) и „Приземяване“ (1987), както и филма на Анри Кулев „Смъртта на заека“ (1981), който бързо беше свален от студийен екран (ролята и значението на студийните кина и „трудните“ филми е също важна тема за тогавашния филмов процес). Тези филми, както и филмите на дебютиралата след тях група млади режисьори в специално създадения творчески колектив „Дебют“ към студия за игрални филми, определят лицето на новото (тогава) българско кино, което по презумпция носеше идеята за промяна.

В тази последна преди промените група фигурираха млади режисьори с различни почерци и интерес към действителността – Иван Черкелов с „Парчета любов“, Людмил Тодоров с „Бягащи кучета“, Красимир Крумов с „Екзитус“, Петър Попзлатев с „Аз, графинята“, Димитър Петков с „Тишина“... Имаше нещо обаче, което ги обединяваше – в създадения от тях екранен свят цареше атмосфера на духовна разруха, на някаква силна нравствена деформация. Героите на повечето от филмите сякаш нямаха на какво да се опрат – нито на приятелството, нито на любовта, нито на вярата, нито на изкуството. Отчаяни, недоволни, егоистични, песимистично настроени, тези млади хора се събираха и разделяха като в някакъв кошмарен сън, от който не се вижда изход. Филмите сякаш крещяха от безизходица. Макар и капсулирани, трудно установяващи контакт дори и с интелигентна публика, тези филми поставяха един важен и смислен въпрос – какво е това ужас-

но нещо, което се случва с човека? Защо на тези момчета и момичета от екрана не им достига въздух? Какво ги убива, какво им пречи? Защо в никого от тях няма надежда? Този патос едва ли може да бъде наречен градивен, положителен, жизнеутвърждаващ. Той беше по-скоро патосът на несъгласието, на неприемането на света около тях.

Може би затова тъкмо Рангел Вълчанов, минал вече през пресата на постановлението за филма си „На малкия остров“ от 57 година, през 1988 много по-точно формулира въпроса. „А сега накъде?“ – така пророчески се казваше филмът му и в него беше събран висок градус творческа енергия, движена от мъдростта и скептицизма на автор, който осъзнава необходимостта от промени. Вълнуваше го проблемът за свободата и манипулацията. Свободата да избираш, свободата да се реализираш, да оставаш верен на себе си. И манипулацията, която те принуждава да мимикрираш, да завоалираш, да изневеряваш на себе си.

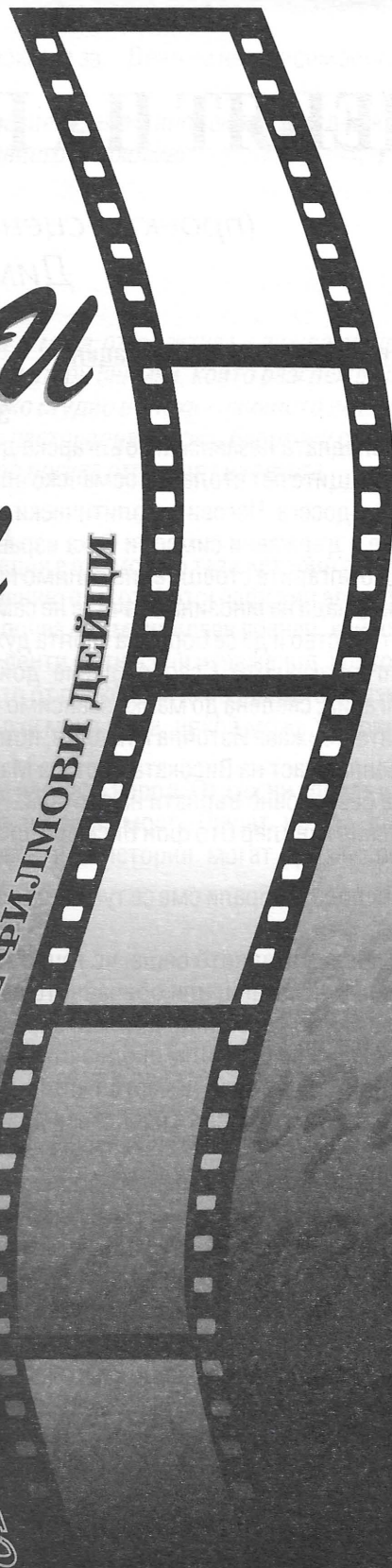
А „Маргарит и Маргарита“ (1988) на Николай Волев вече буквално „подушваше“ промените. Не харесвам типа силово кино, създадено по безотказно действаща американска рецепта, каквато е структурата на този филм. Но не мога да отмина факта, че той удряше в десетката. Дори и да се опитвах да прикрия част от зрителската статистика за него, „Маргарит и Маргарита“ безспорно имаше голям зрителски успех. Посланието му не можеше да бъде разчетено освен като директното „бий началниците!“. Праволинейно, примитивно послание, но за тогавашния момент филмът стана един от „знаменосците“ на мнозинството, жадуващо промяна.

Идваше есента на 1989 година. Започваше последното десетилетие на века. Ние се сбогувахме със социализма и със социалистическото кино, но с колко още много неща, с които може би не трябваше, се сбогувахме... Сбогувахме се с Киноцентъра и с филморазпространителската мрежа, със студийните кина, със сравнително голямата аудитория от зрители, които обичаха и гледаха българското кино. Сбогувахме се и с ...киното на несъгласието. Но какво съществено се промени в киното след промените? Това е следващият въпрос, който чака отговор...



# СУЗНАДНИ ЕСКУЗИ

СТЪБОЗ НА БЪЛГАРСКИТЕ ФИЛМОВИ ДЕЙЦИ



# ДЕНЯТ НА НЕЗАВИСИМОСТТА

(проекто-сценарий за документален филм)

Димитър Стоянович

## 1. Епизод- архив/инсценизация

### **Здкдр. глас (разказвач)**

“Последната независима българска държава изчезна от картата на Европа през далечната 1396 г ... Следващите пет столетия османско владичество сложи край на всичко, което този народ беше постигнал досега. Неговите политически и духовни водачи бяха унищожени или изгонени, културни ценности и държавни символи бяха изравнени със земята. Забравили дори своята собствена история, пред българите стоеше едно голямо предизвикателство - да оцелеят. За изненада на мнозина обаче те не само оцелеяха, но постепенно започнаха да връщат изгубеното си достойнство и да се борят за своята духовна и политическа самостоятелност. Дългоочакваното Освобождение дойде чак през 1878 г. Но това беше една друга, разкъсана България, сведена до малко зависимо княжество на север от Стара планина. На юг се създаде измислената държава Източна Румелия, ползваща се с известни вътрешни свободи, но под политическата и военна власт на Високата порта, а Македония, Беломорска и по-голямата част от Одринска Тракия бяха безусловно върнати на султана ... Цинизмът на стара Европа пролича най-ясно в думите на германския канцлер Ото фон Бисмарк пред делегатите в Берлин ...”

### **Здкдр. глас (мъж)**

“... Господа, събрали сме се тук, за да осигурим европейски мир, а не щастието на българите!”

### **Здкдр. глас (разказвач)**

“... Забележителното беше, че точно тази несправедливост концентрира националната енергия не в желание за реванш или обичайното самосъжаление, а в целенасочено създаване на онези условия, които биха й позволили да реализира унищожените на пръв поглед идеали. Цялото общество беше подчинено на своя благороден стремеж и това се превърна в главната причина, поради която най-младият, изостанал, а често считан и за обречен член на Стария континент извърши цивилизационен скок без паралел в новата европейска история ...”

### **Здкдр. глас (мъж)**

“... Братя! Часът на нашето съединение удари! Чуждото румелийско правителство, което ни тежи от шест години, е съборено. На негово място е провъзгласено съединението ни с Княжество България под скиптъра на Негово Височество княз Александър Първи ...”

### **Здкдр. глас (разказвач)**

“... Съединението на Източна Румелия с Княжество България през 1885г. внесе капка романтика в прагматичната европейска действителност и нанесе болезнен шамар на всемогъщата европейска дипломация. Но това беше само началото. Защото макар и българите да се чувстваха свободни, истината беше, че тяхната държава още не е свободна. България имаше собствен княз, но този княз трябваше да бъде одобряван от султана. България имаше собствени дипломати, но те нямаша официален статут в чужбина. България имаше свои икономически интереси, но на практика нямаше право да сключва договори, заеми и конвенции без посредничеството на Портата, плащаше данък от близо три милиона златни лева и трябваше да спазва режима на капитулациите, който подкрепяше не българския, а чуждия капитал ... И може би най-важното: младото княжество не можеше да се бори за поробените си сънародници в Османската империя, при положение, че все още е зависимо от същата тази империя ... Обществото, правителството и княжеската канцелария с огромни усилия и рискове подготвяха деня, в който на този унизителен статут щеше да бъде сложен край.



Историята, която следва, разказва за този необикновен ден. Разказва за... Деня на независимостта.”

*Върху последната снимка, покриваща текста, се изписва заглавието, ако е инсценизация, движени-  
ята замръзват подобно на снимка и върху нея се изписва заглавието на филма.*

## **2. Заглавие: Денят на независимостта**

### **3. Епизод - интериор**

*Същата снимка, върху която се е изписало заглавието. Ръка я маха от обектива - виждаме друга снимка, камерата се отдръпва, за да видим, че това са различни стари снимки, които разглежда въз-растен мъж-фотограф. Виждаме и обстановката - фотографско студио в епоха - началото на 20 век. В него има съответния за времето декор - изрисувано платно с пасторална гледка, барокови столове, меча кожа ... Мъжът разглежда различни фотографии, които по логика отговарят на текста.*

#### **Здкдр. глас (разказвач)**

“Всяка снимка разказва част от нашата собствена история. За едни е възможно тази история да тръг-ва от обикновено семейство, което се опитва да скрие притеснението си от фотографския апарат, за да изглежда достолепно в очите на поколенията ... За други започва от амбициозен военен, който ча-сове наред е упражнявал най-гордата си осанка или пък от студенти с отнесени изражения, които на-дали са се вълнували толкова от томчетата в ръцете си, колкото от прекрасните създания в близката девическа гимназия ... Дори в бебето, небрежно полегнало върху меча кожа, някой може да припоз-нае славен прародител ...

Снимките пазят спомена за всеки от нас поотделно и за всички нас като народ. От тях ни гледат и ли-цата на онези, които през 1908 г. създадоха българската независимост. Гледат ни, за да ни припомним, че когато има истински герои, дори най-заплетените истории могат да завършат щастливо ...”

### **4. Епизод - интериор /екст., архив**

*Ръката на фотографа започва да разглежда различни снимки на Фердинанд - от момче през юноша, през ранните му години на престола. От една от подходящите за целта снимки тръгва действието на следващия епизод, т. е. монархът се раздвижва и насочва сюжетните линии.*

#### **Здкдр. глас (разказвач)**

„Първият, който ще напусне прашната фотографска хартия, за да даде началото на този разказ, е гер-манският аристократ Фердинанд Сакс-Кобург-Готски. Единственият, който през 1887 г. се осмелява да поеме неудобната българска корона ...”

#### **Здкдр. глас (жена)**

“Надявам се, няма нищо вярно в това, че принц Фердинанд Кобург е кандидат за българския престол. Съвсем неподходящ - изтънчен, ексцентричен, женствен. Аз и моето семейство нямаме ни-що общо с претенциите на този мой глупав млад братовчед ...”

#### **Здкдр. глас (мъж)**

“Кандидатурата е също толкова смешна, колкото и лицето ...”

#### **Здкдр. глас (Разказвач)**

“От времето, когато английската кралица Виктория и руският император Александър Трети споделят подобни мнения за своя роднина Фердинанд, са изминали повече от двайсет години. В този пе-риод той се налага като безскрупулен и гъвкав държавник, който изцяло поема контрола върху дър-жавния апарат, безмилостно се разправя с опонентите си и умело възсяда всеки външен или вът-решнополитически успех на поверената му страна. Всеки, който продължава да го приема за смешен или глупав, щеше да направи сериозна грешка и затова не случайно през 1908 г. той е известен в Европа с прозвището “новият Макиавели” ...

## Здкдр. глас (мъж)

“...Какво ги интересува моите българи, че в мен са се вплели най-различни атавизми?! На Бурбоните дължа гордостта на рода и смелостта си. Но дължа много и на Кобургите- моя тип ум и политическите си качества...А ако имам способността да се справям с хора от Изтока, да ги разбирам, да ги накарвам да ме възприемат, това дължа на унгарските си предци, на кръвта, която наследих от баба си...”

## Здкдр. глас (разказвач)

“...Високото мнение на българския княз за собствената му особа още повече расте от незапомнени икономически и културен разцвет, който достига държавата под неговото управление. В националния идеал на българите той вижда прекрасна възможност да реализира мегаломанските си амбиции, които го карат да се представя като покорител на Константинопол и арбитър на Балканите и Европа... Естествено е наясно, че докато юридически се намира под върховенството на султана, трудно би могъл да осъществи мечтите си и затова няколко пъти внимателно подхвърля възможността за обявяването на независимостта. През 1897-ма, 1900-та, 1902-ра, 1905-та и 1907-ма година в Европа оживено се коментира, че всеки момент България ще отхвърли статута на зависимо Княжество. Причината за неуспеха на тези първи опити е проста - Великите сили не са склонни да допуснат промяна на ситуацията в Османската империя и на Балканите. И ето как идва времето на следващите действащи лица, които ще оживеят от старите фотографии...”

## 5.Епизод - интериор („Великите сили”)

*Фотографското студио или подходяща обстановка: снимка на няколко достолепни господа - оживяване на снимката и разиграване - детайли по текст.*

## Здкдр. глас (разказвач)

„Както във всяка уважаваща себе си история, и тук има положителни и отрицателни герои... За нас в случая „отрицателните” герои са няколко от най-влиятелните европейски държави, по-известни като Великите сили. Не е случайно, че разказът продължава с тях, защото именно те са причината да има зависима от султана България. В продължение на десетилетия Великите сили насочват съдбата на народите от европейския югоизток единствено според собствените си интереси. Обвързани от сложна система взаимни договорености и прикрита, но ожесточена борба за надмощие, заедно с освободителката Русия още преди Освобождението постигат споразумение, че няма да допуснат създаването на силна и независима българска държава. Решенията на Берлинския конгрес го доказват недвусмислено. Малкото, разпокъсано и лишено от самостоятелност Княжество е много по-удобно за икономическо и политическо влияние в региона, а това е основното, което интересува европейските лидери... През 1908 г. позицията им спрямо България изглежда най-общо по следния начин (*по единични портрети на мъжете, според изброяването на всяка една от Великите сили*)...

Австро-Унгарската империя е насочила своето внимание върху Югозападната част на Балканския полуостров, където иска да установи пълно господство и да засили позициите си в беломорско-средиземноморско направление. В този смисъл тя няма нищо против да изчака развитието на българския въпрос, за да го използва за реализиране на собствените си интереси, но официално никога не би нарушила статуквото между Великите сили.

Великобритания няма никакъв интерес от промяна на ситуацията в България и Балканите. Тя е в различни отношения с Османската империя, а контролът върху изключително важните от военно-стратегическа и икономическа гледна точка Проливи ѝ дава значително предимство в задкулисните игри на Стария континент.

Германия е държавата в най-близки отношения с режима на султана. Нейната стопанско-политическа обвързаност с властта в Константинопол сама по себе си подсказва каква може да бъде позицията ѝ относно желанието на българите да обявят своята самостоятелност.

Италия и Франция действат в синхрон със своите европейски съюзници и нямат никакъв интерес от промяна на съществуващото положение, което, както и на всички останали Велики сили, носи ог-



ромни икономически дивиденди.

Най-сложна е позицията на Русия. Държавата-освободителка отдавна е показала, че България е важна за нея най-вече от геополитическа гледна точка и едва след това се появяват топлите чувства към братския славянски народ. Това доказват грубите опити за намеса във вътрешния живот на страната, непризнаването на Съединението, предизвикването на международна изолация... Все пак Петербург има най-голям интерес от разваляне на Балканското статукво, защото така ще получи необходимия повод да повдигне въпроса за корабоплаването по Дунава и Проливите, което ѝ е забранено още от Кримската война през 1856 г. Що се отнася до българската независимост обаче, Русия съветва да не се бърза с конкретни действия и приема с насмешка възможността в Европа да се появи още един цар...

Казано накратко - Великите сили на Стария континент не са готови да допуснат пробив в изработената от тях система за контрол на европейския Югоизток и изцяло подкрепят съществуващото положение в Османската империя. Срещу толкова могъщи противници поне на теория изглежда, че България няма никаква реална възможност да обяви своята независимост. Само че, както често се случва в историята, само в рамките на няколко дни ситуацията коренно се променя, а българските държавници се оказват подготвени да извършат невъзможното, като използват първия удобен случай, който съдбата им предоставя..."

## **6. Епизод - инт./екст., архив**

*Следващата оживяла снимка - инсц. по текста, фото.*

### **Здкдр. глас (мъж)**

„Събитията в Европейска Турция от началото на текущия месец така бързо и неочаквано се развиват, че е доста трудно да се схващат и достойно преценяват... Тук са възможни най-големи изненади. Каквото и да бъде обаче развитието на събитията, то е еднакво съдбоносно и за Турция, и за нас..."

### **Здкдр. глас (разказвач)**

„Събитията, за които говори външният министър генерал Паприков, наистина имат съдбоносни последствия. На 10 юли 1908 г. младотурските реформатори осъществяват преврат и поставят множество неизвестни пред ситуацията в региона. Тяхната цел е да възродят престижа на компрометираната империя като ограничат европейската намеса в османската администрация, възстановят конституцията и провъзгласят равноправие между всички поданици на султана. В София обаче съвсем правилно преценяват, че това ще са поредните напразни обещания и започват да се замислят как могат да използват настъпилите сътресения за собствена изгода. Първият, който повдига въпроса за българската независимост, е българският дипломатически агент в Цариград Иван Гешов..."

### **Здкдр. глас (мъж)**

„...В последен анализ ние като държава губим от турската революция, понеже тя отмести македонския въпрос и нашата позиция по него значително отслабна. Раз губим с младотурския преврат, ние сме длъжни да потърсим някое възмездие. Такова не може да бъде друго в днешно време освен пълната независимост на България."

### **Здкдр. глас (разказвач)**

„Това е секретно писмо от 19 юли 1908 г., няколко дни след избухването на младотурската революция. Наистина благоприятната обстановка е налице, но в същото време отношението на Великите сили към българските планове продължава да бъде отрицателно и всяко зле премерено действие заплашва да доведе България до международна изолация или дори до още по-сериозни последствия. Необходимо е да се вземе бързо решение. В този момент още един от избледнелите фотографски образи ще излезе на историческата сцена, за да даде на събитията лавинообразна скорост..."

## **7. Епизод - инт./екст., архив**

*Александър Малинов пътува във файтон (или кола?) Инсценизация - Малинов - Фердинанд*

### **Здкдр. глас (разказвач)**

„На 23 август 1908 г. един от главните герои в историята на българската независимост пътува към скромна ловна вила в унгарските Карпати. Този мъж се нарича Александър Малинов и само преди няколко месеца е станал министър-председател на България. Амбициозният и талантлив държавник внимателно следи процесите в Османската империя и преценява, че е дошъл моментът за реални действия.”

### **Здкдр. глас (мъж)**

„Под натиска на така развилите се събития и настроения в Турция изпратих едно писмо на княза... В него аз се повърнах на повдигнатия от мен при поемането на властта въпрос за провъзгласяването на независимостта на България. В отговор на писмото ми князът телеграфически ме извика на доклад. На 23-ти август аз заминах за Унгария.”

### **Здкдр. глас (разказвач)**

„Разговорът между Малинов и Фердинанд дава началото на практическите действия по обявяването на независимостта. В гората край княжеската вила в Карпатите двамата детайлно обсъждат откритите се възможности и негативните последици, които може да има тяхното решение...”

### **Здкдр. глас (мъж)**

„...Най-сетне, който не рискува, не печели.”

### **Здкдр. глас (разказвач)**

„Това са думите, с които княз Фердинанд слага край на срещата. Решението за българската независимост е взето окончателно и безвъзвратно... Малинов веднага изпраща телеграма на Външния министър Паприков...”

### **Здкдр. глас (мъж)**

„Тук одобряват плана ни. Мнението ми е, че трябва да се направят бързи постъпки в Цариград за независимостта”.

## **8. Епизод - екст./инт.**

### *Инсценизация - архив*

### **Здкдр. глас (разказвач)**

„Напрежението започва да ескалира с всеки изминал ден. На 30 август младотурското правителство предизвиква истински скандал, като не кани българския дипломатически агент в Цариград на организираното по случай рождения ден на султана тържество. С тази обида новите управляващи в империята искат да покажат, че третират България като подчинена васална държава. В София реагират веднага на тази неочаквана възможност да придвижат напред въпроса за независимостта, отзовавайки Гешов от османската столица. Високата порта бързо осъзнава грешката си и Великият везир изпраща следната телеграма:

### **Здкдр. глас (мъж)**

„Съжаляваме за конфликта, желаем Гешов да се върне на поста си, гдето ще е приет както досега...”

### **Здкдр. глас (разказвач)**

„Разбира се, българското правителство не може да изпусне изгодното стечение на обстоятелствата и не отвърща на опитите за помирение. Усещайки, че назрява много по-сериозен конфликт, Великите сили с тревога следят дипломатическия скандал и правят безуспешни опити да го изгладят. Единствено Австро-Унгария посреща с радост случващото се, тъй като и тя се подготвя да използва младотурската революция за собствени цели, а именно да присъедини Босна и Херцеговина към собствените си територии... За тази цел още на 2-ри септември ръководителят на австро-унгарската дипломация барон Ерентал и руският му колега Изволски се срещат в замъка Бухлау и се договарят за анексия на Босна и Херцеговина срещу осигурено преминаване на руски бойни кораби през Проливите. Като възможна последица от тази анексия се предвижда и обявяването на българската независимост... За добро или лошо, от този момент нататък акцията на България по отхвърлянето на васалитета ще се придвижва паралелно с планове на Австро-Унгария. Но докато все още е неяс-



но докъде ще доведат новите политически интриги и споразумения, в Османската империя избухва поредната криза с важни последствия за българския въпрос...”

#### **9. Епизод - екст./инт.**

*Снимка - оживяване, фотографът, от чиито снимки върви действието, отново е в центъра на събитията, инсц., архив*

#### **Здкдр. глас (мъж)**

„София, 6-ти септември 1908 г. От вчера в района на Цариградската, Одринската и Пловдивската инспекции на Източните железници е обявена стачка... Днес цялата мрежа на Източните е завзета от нас... Това се диктува от обществения интерес за съобщението и според мен от държавния ни интерес, който не допуска по железницата в наша територия да се обявяват стачки по решения, взимани в Цариград и поощрявани от чужди фактори... Министър Ляпчев.”

#### **Здкдр. глас (разказвач)**

„Компанията на Източните железници формално принадлежи на Османската империя, но практически се управлява от европейски капитали, което застрашава военно-стратегическите и икономически интереси на българската държава. Когато на 5-и септември избухва стачка на служителите, българските власти взимат решителни мерки и налагат свой контрол върху железниците, като така отнемат възможността на Високата порта чрез направлявани стачки да саботира българските военни или търговски действия. Инцидентът значително ускорява обявяването на Независимостта и само ден след окончателното завземане на Компанията княз Фердинанд осъществява последната си дипломатическа совалка, преди да направи финалната крачка...”

#### **10. Епизод - екст./инт.**

*Снимка - раздвижване, инсц., архив.*

#### **Здкдр. глас (мъж)**

„Имах известни основания да предполагам, че князът бе разменил мисли за проекта ни с императора Франц Йосиф, когато беше приет от него на десети септември в Будапеща... Когато заговорих по-късно с него за това, той запротестира, но колкото и енергични да бяха протестите му, те не разсеяха моето съмнение...”

#### **Здкдр. глас (разказвач)**

„Не само министър-председателят Малинов подозира, че на срещата си с австро-унгарският владетел от 10-и септември Фердинанд е съгласувал българската независимост с анексията на Босна и Херцеговина. Съмненията се подсилват и от необичайните жестове и почести, с които е приет българският монарх в Будапеща. Два дни по-късно във Виена Малинов настоява да бъде фиксирана точната дата за обявяването на независимостта, но обзет от съмнения и страхове, без да даде конкретен отговор, князът внезапно заминава на лов в Унгария... През това време Великите сили увеличават натиска срещу евентуалното обявяване на независимостта и открито заплахват с най-тежки санкции. Министър-председателят Александър Малинов постепенно започва да изпада в състояние, близко до паниката...”

#### **Здкдр. глас (мъж)**

„Почнах да бомбардирам с шифрованите си депеши княза, в които настоявах вече за връщането му в България, за да турим най-после решението си за прокламиране на независимостта в изпълнение. Той отговаряше нарядко и неясно. Заподозряхме го, че и тоя път ще иска да отложи работата за неопределено време...”

#### **Здкдр. глас (разказвач)**

„На 20-ти септември Фердинанд телеграфира на правителството да го очаква следващия ден на Русенското пристанище. Министрите заминават за дунавския град, без да знаят какво е окончател-

ното решение на монарха. Когато яхтата му „Хан Крум“ акостира и хвърля котва, министрите са поканени да влязат вътре. Думите на княза разпръскват всички съмнения...”

**Здкдр. глас (мъж)**

„Е, господин Малинов, най-последващо очакваният ден от Вас и мен, от целия български народ, дойде. Решението, което взехме в Карпатите, време е да турим в изпълнение. Намислил съм това да сторим във Велико Търново, старата столица на българските царе...”

**Здкдр. глас (разказвач)**

„Това означава, че до мига, в който България ще обяви своята независимост и правото си на държавно достойнство, са останали броени часове...”

### 11. Епизод - екст./инт.

*Снимка - раздвижване, инсц., архив. Постоянно присъствие на безмълвната фигура на фотографа, който запаметява историята със своите снимки*

**Здкдр. глас (разказвач)**

„На 22-ри септември 1908 г. старата българска столица Търново осъбва без обичайните викове на млекари и амбулантни търговци, а вратите на многобройните магазини, кръчми и кафенета остават затворени. Три дни по-рано градът е празнично украсен, но причината за тази тържествена декорация все още се държи в тайна от жителите на града. В осем и половина сутринта по улиците преминават глашатая, които съобщават на гражданите, че се очаква да пристигнат владетелят Фердинанд и министрите от кабинета. Търновското население се стича към гарата, нетърпеливо да разбере на какво дължи височайшето посещение... От фотографските портрети оживяват образите на обикновените българи, герои, познати на малцина, без които обаче е невъзможно да се усети вълнението на онзи момент... Между тях и 25-годишната тогава Неда Горбанова:

**Здкдр. глас (момиче)**

“... Никога преди това не бях виждала толкова усмивки по лицата на хората... Градът беше потънал в непозната за мен празнична премяна - цветя, знамена, лозунги... Килими и черги и всичко най-хубаво беше спуснато от прозорците и балконите. Всички бяха в празнична премяна...”

**Здкдр. глас (мъж)**

“В празнично облекло българската войска, начело с военна духовна музика, минава в тържествен марш по главната улица и се отправя към църквата „Св. 40 мъченици“ в Асенова махала. Точно в девет часа влакът с официалните лица спира на гара Трапезица...”

**Здкдр. глас (разказвач)**

“...Това пък си спомня търновският учител Евстати Маринов, но деликатно пропуска да отбележи, че множеството очаква княза и министрите на съвсем друга гара и когато Фердинанд слиза от влака, няма нито един посрещач... Щом разбира за недоразумението, тълпата се втурва към църквата „Св. 40 мъченици“, където слухът донася, че князът, министрите и официалните лица ще присъстват на благодарствен молебен. По време на службата пътят от Асенова махала до хълма Царевец се изпълва с войскови части, граждани и ученици. Около 12 часа, малко след края на молебена, в църквата настъпва гробна тишина, тъй като владетелят изважда от мундира си лист хартия и започва да чете...”

**Здкдр. глас (Фердинанд)**

“...Цели тридесет години българският народ, непоколебимо верен към паметта на народните дейци за своята свобода и въодушевяван от техните завети, неуморно работи за уреждането на хубавата си земя и създаде от нея под мое ръководство и онова на О`Бозе почившия княз Александра държава, достойна да бъде равноправен член в семейството на цивилизованите народи... Фактически независима, Държавата ми се спъва в своя нормален и спокоен развой от едни узи, с формалното разкъсване на които се отстрани и настаналото охлаждение между България и Турция...”

**Здкдр. глас (разказвач)**

„Ефектът, който имат думите на монарха върху присъстващите в църквата „Св. 40 мъченици“, личи в изпълнението с емоция спомен на свещеник Хлебаров...”



**Здкдр. глас (Хлеббаров)**

„Всички присъстващи останаха приковани на местата си. Всички присъстващи гледаха втренчено, като че ли светкавичен огън ги бе сковал...”

**Здкдр. глас (Фердинанд)**

„...Въодушевен от това свято дело и за да отговоря на държавните нужди и народното желание, с благословението на Всевишния провъзгласявам съединената на 6-и септември 1885 г. България за Независимо Българско царство и заедно с народа си дълбоко вярваме, че този ни акт ще намери одобрението на Великите сили и съчувствието на целия просветен свят. Да живее свободна и независима България! Да живее българският цар!”

**Здкдр. глас (Хлеббаров)**

„Величествени бяха минутите, прекарани в църквата „Св. 40 мъченици” при провъзгласата на българската независимост; буен до забрава бе патриотичният възторг на присъстващите... А каква неописуема радост бляскаше по лицата на всички, радост, що извика сълзи на очите, особено на мнозина стари ветерани-борци за нашата свобода, що бяха живи да провидят с очите си всички злочестини и добрини, които проживя народът! Великата радост не може да не извика сълзи на очите...”

**Здкдр. глас (разказвач)**

„Много скоро и множеството отвън разбира какво е събитието, на което става свидетел. Докато върви към историческия хълм Царевец, новият европейски цар е заобиколен от обезумялата от радост тълпа. В специално издигнатия павилион министър-председателят Александър Малинов отново прочита Манифеста за българската независимост. Следват импровизирани речи, викове „Ура” и още много радостни сълзи. Само че онези, които извършват съдбоносния исторически акт, отлично знаят, че най-трудното тепърва предстои. Започва дългата и изпълнена с безкрайни рискове борба за признаване на новото международно положение на България...”

**12. Епизод - екст./инт.**

*Различни фотографии, закачени на стената във фотографското ателие, които показват и различни фази от развитието на събитията след обявяването на независимостта. Камерата „влиза” от снимка в снимка, осъществявайки преходи между различните вътрешни епизоди.*

**Здкдр. глас (мъж)**

„Терапия. Строго секретно. До Външно министерство, Берлин. Нощес в 1ч. и 30 мин. ме посети Тевфик паша по поръчение на великия везир, за да ми съобщи, че е получена телеграма от заместник-комисаря в София, в която се съобщава, че България, включително Източна Румелия, се е обявила за независима... Тъй като българите чрез едновременността на действията си с анексията на Босна и Херцеговина са нагласили една връзка, която във Виена безуспешно ще опитат да отрекат, то аз трябва още по-определено да кажа, че ние категорично трябва да откажем съгласието си с последното мероприятие. Маршал, германски посланик в Константинопол.”

**Здкдр. глас (разказвач)**

„Още от първия ден на Великотърновската прокламация България се оказва сама срещу всички. Тежкото ѝ положение допълнително се усложнява, когато през следващите два дни Австро-Унгария анексира Босна и Херцеговина, а Гърция обявява присъединяването на остров Крит към своята територия. Статуквото на Балканите е нарушено цели три пъти, но голямата тежест от разразилата се криза пада именно на българските плещи. Нито една от Великите сили не подкрепя българския акт. Публикациите в пресата най-точно описват настроенията в отделните европейски държави. Ето как в „Дейли график” изразява английската позиция...”

**Здкдр. глас (мъж)**

„...Подобно разбойничество като обявяването на българската независимост твърде мъчно може да се намери и в най-лошите периоди от политическата история...”

**Здкдр. глас (разказвач)**

„...Противно на очакванията, Франция също се обявява против независимостта, най-вече заради зав-

земането на Източните железници, нарушаващо финансовите интереси на определени кръгове. В. „Тан“ пише...”

**Здкдр. глас (мъж)**

„Това, което става в Изтока, а именно провъзгласяването независимостта на България, която нищо не дава, а в замяна на това взима всичко, налага на френското, руското и английското правителство да припомнят на Европа, че Берлинският договор не трябва да се тъпче...”

**Здкдр. глас (разказвач)**

„...Дори Австро-Унгария отказва да подкрепи независимостта, поставяйки разрешаването на въпроса в зависимост от споразумението с останалите Велики сили и ловко прехвърля на България отговорността за нарушаването на Берлинския договор. Германия изцяло подкрепя австрийското становище, което се определя и от засегнатите ѝ интереси в Източните железници. Най-чувствително реагират управляващите среди в Петербург, обидени от факта, че техните настоятелни съвети за отлагане на събитията не са били възприети. Руският външен министър Изволски гневно обвинява българското правителство в съучастие с Виена...”

**Здкдр. глас (мъж)**

„...От този момент Русия ще бъде адвокат само на българския народ, не и на българските министри...”

**Здкдр. глас (разказвач)**

„... В тази крайно неблагоприятна ситуация българското правителство изпраща двама свои дипломати в Цариград, за да проучат възможността за пряко споразумение с Високата порта. Нереалните финансови претенции на Османската империя обаче обричат мисията на неуспех. Същинските преговори започват на 20 октомври, но и те се придвижват твърде бавно, като упорит пазарлък, който не предвещава никакво положително развитие. България категорично отказва да заплати обезщетение, по-високо от 82 милиона златни лева, докато Портата настоява да се плати не само румелийският данък, но и данъкът на бившето княжество, както и да се поеме част от дълговете на империята. Поставена в почти безизходна ситуация, България започва да мисли за военно разрешаване на проблема. Извършена е частична мобилизация, а войските се съсредоточават към турската граница. Външният министър Паприков се обръща към Великите сили с молба да въздействат на управляващите кръгове в Цариград, за да се избегне усложняването на конфликта...”

**Здкдр. глас (мъж)**

„...Взетите от Портата военни и търговски мерки против България ще принудят правителството да усвои друго поведение, каквото отечествените интереси му продиктуват. Българският народ с всички сили и средства ще се застъпи да отстои своята независимост и своите права...”

**Здкдр. глас (разказвач)**

„Надвисващата заплаха от военен сблъсък между България и Османската империя изкарва на светло напрежението, което витае на Стария континент, задейства цялата верига от скрити споразумения и планове между Великите сили, което само след няколко години ще доведе до избухването на Първата световна война. Руската флота в Черно море получава заповед за обща мобилизация. Английската морска дивизия в Малта получава заповед за курс към Крит и Дарданелите, а четири броненосца и три кръстосвача се насочват към Босфора, за да предотвратят евентуално проникване на руски военни кораби. Австро-Унгария паралелно изпраща войски на границата с Черна гора и Сърбия. Дунавската ѝ флотилия се съсредоточава към Белград, готова да насочи огъня си срещу сръбската столица... Този път обаче здравият разум надделява и в края на декември 1908 г. българо-турските преговори са подновени...”

**Здкдр. глас (мъж)**

„...Ние молим Франция, Англия и Русия да упражнят своето влияние пред Високата порта. Тъй като преговорите са на път да продължат в Константинопол, те трябва да бъдат поставени не върху чисто парична база, но върху добрите резултати, които ще се породят от нашето съглашение с Турция... За съжаление, безполезно е връщането върху паричния въпрос, търсенето на комбинации и желанието да се убеди България да увеличи сумата от 82-83 млн. лева. България не е в състояние да даде повече и даже преговорите не ще продължат, ако се иска те да се поставят върху въпроса за увеличаване



на споменатата сума ... ”

**Здкдр. глас (разказвач)**

„През всички етапи на мъчително течащите преговори България действа твърдо и последователно, отказвайки да допусне компромис с националния интерес. Поредното охлаждане настъпва след ка-то на 3-ти януари Австро-Унгария приключва въпроса с анексията на Босна и Херцеговина и Високата порта съсредоточава натиска си върху България. Освен нереалните финансови компенсации, Османската империя решава да предяви и териториални искания в Източните Родопи. Това води до поредната опасност от военен сблъсък и струпване на войски от двете страни на границата. В тази по-редна патова ситуация руската дипломация открива възможния изход от кризата, който министър-председателят Малинов описва така ... ”

**Здкдр. глас (мъж)**

„Същността на руското предложение в няколко думи се свеждаше към следното - да направи на България при много изгодни за нея условия един заем, от произведението на който тя да може да плати предложените от нас на Турция 82 млн. златни лева и от друга страна, тъй като последната пре-тендираше за много по-голяма сума, то Русия изказваше готовността да я приспадне от задълженията, които Турция ѝ дължеше ... ”

**Здкдр. глас (разказвач)**

„Правителството с облекчение приема руското предложение, което получава подкрепата и на пове-чето Велики сили. Един неочакван случай от февруари 1909 г. подсказва, че кризата е на път да наме-ри благоприятно разрешение – когато българският владетел пристига в Петербург, за да присъства на погребението на великия княз Владимир, той официално е посрещнат от руските власти с „царс-ки“ почести, като независим владетел. Предварителното споразумение относно българския въпрос е подписано между Русия и Османската империя на 3-ти март същата година. Месец по-късно Високата порта официално заявява, че припознава новото политическо положение на България ... ”

**Здкдр. глас (мъж)**

„До Негово Величество Фердинанд I-ви. С дълбоки радостни чувства поздравявам Ваше Величество и българския народ с успешното завършване на скъпата на моето сърце и цяла Русия българска независимост. Император Николай II-ри”

**Здкдр. глас (мъж)**

„До Негово Величество Цар Фердинанд. Бързам да изразя на Ваше Величество моите най-сърдечни поздравления за щастливото споразумение, по силата на което новото политическо положение на България е признато от Турската империя. Аз изразявам искрени пожелания за щастието на Ваше Величество и бъдещето на хубавата страна, чието развитие аз винаги следях с толкова интерес и симпатия ... Император Франц Йозеф”.

**Здкдр. глас (мъж)**

„С най-голямо задоволство изпращам на Ваше Величество и на българския народ поздравленията на бразилския народ и моите за независимостта на България, пожелавайки на Ваше Величество щас-тие и преуспяване на новото царство ... Алфонсо Пена, президент на Бразилските съединени щати.”

**Здкдр. глас (разказвач)**

„Поздравителните телеграми започват да ваят и от най-неочаквани места ... Един истински подвиг, един национален идеал, осъществен със собствени усилия въпреки огромните опасности, е приет от целия цивилизован свят. България завинаги отхвърля комплексите на миналото, отказвайки да приеме, че е парче земя, чието историческо бъдеще зависи единствено от интересите на могъщите европейски сили. Тя е първата малка страна, която показва, че да търсиш подкрепа от по-силния не означава, че трябва и да си зависим от него. Излязла победител от една на пръв поглед обречена битка, изсмяла се над геополитически присъди и договорни ограничения, България уверено се зав-ръща в Европа и влиза отново в нейната съдба и история като държава, с която всички трябва да се съобразяват ... ”

## 13. Епизод - Преход - съвремие

*Преход от черно-бяло към цветно - празникът днес, детайли.*

### **Здкдр. глас (разказвач)**

„Сто години по-късно ние отново празнуваме своята независимост. Празнуваме, но дали разбираме какъв е смисълът на този празник?

Можем ли сто години по-късно да кажем, че сме успели да запазим своята независимост?

Можем ли сто години по-късно отново да се изправим срещу по-силните от нас и да излезем победители?

Можем ли сто години по-късно да погледнем в очите онези, които ни гледат от фотографските портрети и да им кажем, че все още вървим по техните стъпки?

Някои въпроси може би е по-добре да останат без отговор...

## 14. Епизод - финал

*Ръка прибира в кутия всички снимки, които сме видели до този момент - сваля ги от стената, прибира от масата и т.н.*

*Детайли:*

*Кутията се запечатва.*

*Печат оставя на кутията надпис „Архив“.*

*Кутията се прибира в чекмедже, което се превърта с ключ.*

*Камерата плавно се отдръпва, за да видим огромен коридор, препълнен с подобни еднакви кутии и чекмеджета.*

### **Здкдр. глас (разказвач)**

„Сега обаче е време да приберем албумите със стари снимки и да оставим героите на българската независимост да си починат - те свършиха своята работа. Остава и ние да свършим нашата.“





**С**ветлана Ганева е завършила операторско майсторство във ВГИК, Москва. Оператор - постановчик е на редица игрални и документални филми, между които: "Смъртта на заека", 1980; "Отражения", 1981; "Приземяване", 1985; "Бащата на яйцето", 1990; "Гори, гори огънче", 1994; "Разговор с птици", 1996; "Съдбата като плъх", 2001; "Госпожа Динозавър", 2002; "Птицата", 2003; "Душевно", 2005; "Другият наш възможен живот", 2004 "Врабците през октомври", 2006; "Малки разговори", 2007. След 1990 снима като титуляр оператор множество френски филми, между които: "Брътвежите на родилката", 1991; "Поле на страданието", 2002; "Последният господар на Балканите", 2004; "Премълчана любов", 2004 и др.

**По какви критерии избирате филмите, които снимате?**

Работя с приятели.

**Какво е за вас камерата?**

Продължавам да стоя зад нея, колкото и старомодно да звучи това.

**А светлината, композицията, движенията, цветовете?**

Това е ... Мисля, че е начин на живот, нагледане и виждане. Не вярвам това да се учи. Както и тъмнината, хаоса, статиката, сивото...

**Какъв е балансът между техническата и творческата страна в операторската работа?**

Лъжех се, че нашата работа е по-скоро творческа, но след няколко технически гафа, много "творчество" и малко обиди, бързо - бързо си станех технисиен.

Винаги съм имала късмета да работя с добра асистентска група: Йонко Дертлиев, Сашо Мъглата, Жоро Шпагата, а в последните 10-ина години тийнейджерът Митко Матев. С осветители като Ангел Ангелов и Вальо Попов. И, разбира се, Митко Николов, царят на плавното движение. В последния филм работехме по 14 часа в добро настроение, с много умора, но и с тъга, че все по-рядко се срещаме.

**Какво означава за вас "да уловиш неуловимото"?**

Шанс, фотогеничността на актьорите, „сянката на една усмивка“, бягащите облаци, едно малко момиченце от Русе...

**Как се оформя тандемът режисьор - оператор, доколко е задължителен и не е ли по-любопитна случайността в тези отношения?**

С дълги години работа и много отстъпки. Аз съм от верните - Анри, Румяна, Галя, Ерве, Иван, Иван... Това е.

Добра случайност, превърнала се в приятелство, е срещата ми с Ерве Бале. Френски бретонец. Заснехме няколко саги за FR2. Телевизионни филми на супер16 мм за водата, земята и огъня...

С актьори като Жан Йан, Ролан Бланш, Доминик Блан, Рифус, Марина Головин ... Опит, който ме успокои, приземи и развесели.

Различни камери, обективи, непознато осветление, фартове, прекрасна група от вече верни приятели.

**Как възприемате негласния операторски девиз "всеки дефект – ефект"?**

Стар киноцентърски девиз, но Киноцентър няма почти 20 години. Има BOIANA NEW IMAGE ...

**Какво според вас е непрофесионално и недопустимо в операторската работа?**

Мързелът.

**Какво е отношението ви към актьорите? Какво са те за вас – градивен материал, разглезени звезди или съмишленици и сътворци на изображението?**

Всеки актьор обича да бъде гледан от оператора, даже и глезен. Дразня се - и ми личи, от „нечислоплътните“ и безотговорни към работата актьори. За жалост, всеки филм е и част от живота ни. Затваряме се в един кръг поне два месеца и е честно да си тръгнем на чисто.

**Имате ли изобразителни пристрастия, които искате да заявите във филмите, които снимате?**

Имам, но се съобразявам с пристрастията на режисьора, вярвам му и, разбира се, накрая правя това, което мога.

**Ходите ли на кино? Какви филми гледате? Имате ли предпочитан вид кино? А колега, от когото да се възхищавате?**

Гледам много филми. Обожавам кримките, les films noirs (надявам се "Дзифт" да ми хареса!), - дългите, безкрайни картини с много диалог, бавно време и добри актьори,

- дебютите от началото на 80, мисля че няма лош. - харесвам старите оператори – Холиолчев, Вълго Радев, Борислав Пунчев, Ивайло Тренчев, Борето Янакиев, Тотко Стоянов,

- средното поколение също не е за изхвърляне... Интелигентни, безкомпромисни, със самочувствие.

- Обичам всички млади, но не ги познавам добре...

Има един стих, посветен на нас, младите от 80-те, по време на петъчните поетични вечери в дома на Киното, неформални и поляти обилно с водка...

Гузни сме, гузни и стари

Вие сте млади и чисти

Ние, листа от хербарий

Вие, екклони разлистени...

...Стреляйте в нашата старост

Само че малко по-тихичко

И не със толкова ярост.

**Как предпочитате да снимате – на лента или с дигитална камера и защо?**

Лента, разбира се, но последният филм „Вълшебства невинни“ - романтична приказка по Хофман, която трябва да бъде с много компютърни ефекти, заснех с една фотографска камера на Silikon Imaging – SI 2 K. А и зависи от бюджета и от филма.

**Доколко интуицията и емоцията са важни във вашата професия?**

Много, особено интуицията... Емоцията пречи.

**Как гледате на метаморфозата на оператора в режисьор? Бихте ли направили този преход?**

Не.

**Мислите ли, че операторът е носител на авторски права?**

Категорично "да" за българското кино. Все още сме далеч от детайлното разграничаване в работата на режисьора и оператора. Има филми, от които с чиста съвест получавам "авторските" си стотинки.

**Какво ви зарежда с енергия за вашата работа?**

Само и единствено спокойствието в къщи и, разбира се, мисълта за морето... Варвара или Сен Мало.

**Какви други предизвикателства обичате? Други интереси, хобита, фобии, мании.**

Криминалните романи,

Френската нова сцена,

Руските нови бардове,

Старите ми родители,

Малките внуци (Павел и Максим),

Анри и децата,

Приятелите, които намаляват с всеки ден...

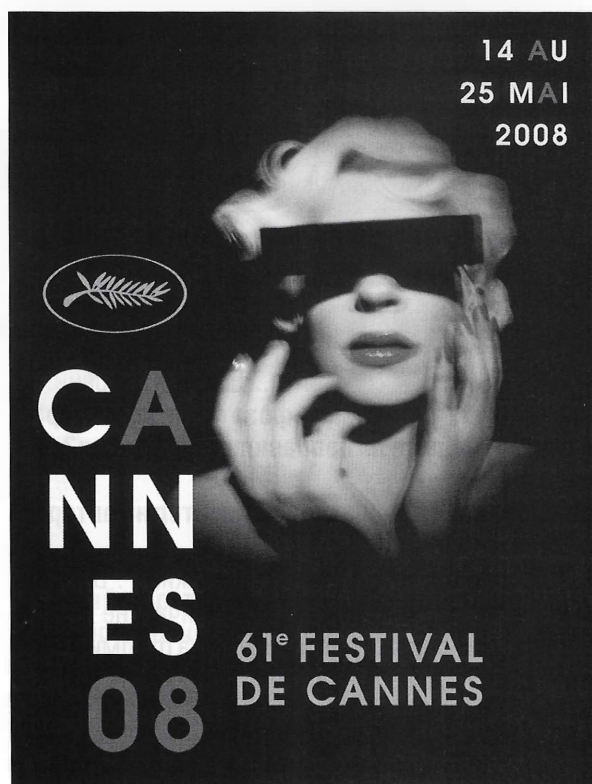
Хора, пазете приятелите си и дайте да си правим комплименти!

Страхът, че току-що завършеният филм може да е последен...



# Кан 2008: Фестивалът като енциклопедия

*Вера Найденова*



**П**ървият половин век след раждането си филмите живяха в тъмната зала върху екран - стена, пред вперения взор на множество хора. После започнаха промените. Телевизията ги приюти в малката си кутия и ги вкара в домовете ни. Гледането стана по-разсеяно, но пък изборът по-голям. Забравихме времето, когато премиерите в провинцията идваха по една на седмица, а и в столицата се брояха на пръстите на едната ръка. После се намеси видеото - в угода на индивидуалните ни вкусове, DVD-то пое от него щафетата в това отношение. Интернет превърна зрителя в самотен ловец на филмови удоволствия (и познания) из необятната мрежа...

При толкова бързи и резки промени винаги се появяват пророци. Обявиха киносалона за скорошен мъртвец. Вместо, да речем, по примера на музиката, която преди киното е минала през по-

добни трансформации (грамофонът, радиото, телевизията и т.н), да се досетим, че подобно на концертната, и кинозалата ще остане като разновидност на филмовото разпространение. И може би не само ще запази уникалността на преживяването, но ще придобие и някаква особена тежест в екранната култура, повече ритуалност.

Чуха се и гласове, че фестивалите също са пред залязване. А те, поне засега, не дават признаци за това. Обратно - големите укрепват, малките се роят. Поради все по-голямата разпиляност в продуцирането и в битието на филмите мисията им на интегриращ фактор расте. В специалния брой на известното френско теоретично списание "Cahiers du cinema", съпровождащ последния кинофестивал в Кан, може да се прочете следното: Фестивалите играят множество роли, в световен или в локален мащаб - политическа, образователна, естетическа, комуникативна; намесват се в концепциите и финансите на филмите, съживяват творческото минало на киното. Многообразието им се типологизира в две основни групи. Едната - на тези, които само показват филмите, с ограничен състезателен момент, се предвещава от най-големия на американския континент фестивал, този в Торонто, чиито заглавия в определен момент са стигали до 400; по същия модел неотдавна бе създаден филмовият празник в Рим, а може да се каже, че него следва и нашият София Филм Фест. Втората е на традиционните европейски фестивали - Кан, Берлин, Локарно, Карлови Вари, Москва, Сан Себастиан, които са формирани по примера на най-стария - този във Венеция, започнал през 1932 г. Опитът на двата модела се поема и специфицира от филмовите празници и конкурси в Африка и Азия. Въпреки нееднаквите си мащаби, структури и качество - убедени са авторите на "Cahiers du cinema", тяхното въздействие е решително и навярно през следващите години ще се засилва.

Към мнението на френските автори би могло да се добави, че фестивалите стават все по-изобретателни в рубриките, чрез които търсят своя оригиналност в стремежа си да обхващат колкото е възможно повече както актуална продукция (в нейното поле е състезанието), така и, в някакъв съкратен вид, цялото знание за киното: историческо, културологично, теоретично. С това те се превръщат в своеобразни енциклопедии на филмовото изкуство, на неговото развитие и неговата цялостност, т.е. на кинематографичния процес. Важно е това да се знае от по-широката обществено у нас, която, уви, по затвърдена вече традиция (това важи предимно за Кан) научава най-вече за светската страна на фестивалите.

Общо взето, при цялото си богатство и достолепие, Кан е много строго подреден, ясен и обозрим фестивал. Тази година от програмата му изчезна дори неотдавна появилата се рубрика "Цялото световно кино", в която се осъществяваха ретроспективи на отделни кинематографии. За мое лично голямо съжаление, през последните години той сякаш се отказва и от теоретичните си инициативи, каквито, например, осъществи през 1993 г. - за съвременната кинотехника и нейните художествени възможности, или другата, през 2002 г. - на тема "дигиталната техника и бъдещето на филмовото творчество". Известен заместител в това отношение е "урокът по кино". Тази година "професор за един ден", както тук наричат лекторите, беше Куентин Тарантино. Но и той, като предишните си колеги, в разсъжденията си не излезе извън границите на изповедта за своя опит. Ето най-същественото от онова, което сподели: "Аз имам желание да правя филми, имам необходимост да правя филми. Причината, поради която не правя повече филми, е, че желая междувременно да живея и живота си. Когато правя филм, му се посвещавам изцяло и всеки път сякаш изкачвам Еверест. Затова, когато седна да монтирам, имам желание да се скрия. Но същинската причина за това, че не правя повече филми, е, че аз си пиша сценариите, а всяко заставане пред белия лист е много трудно. Нищо от онова, което си направил преди, не ти помага и всеки път започваш от нулата".

За сметка на посочените редукции по отношение на теорията напоследък, а на този фестивал особено, се разширява обхватът на историята (чрез програмата "Cannes classics"). Навярно това е и във връзка с откритата тук през миналата година Световна кинофондация. Оглавява я Мартин

Скорсезе, основал преди осемнайсет години подобна фондация в САЩ. Основната ѝ мисия е свързана със запазване и реставриране на филмовото наследство. Тазгодишното заседание бе съпроводено с представянето на обновени корейски, турски и африкански филм, които пряко илюстрираха извършеното. Извън това филмовото наследство се разгърна в двадесет на брой нови или реставрирани копия на стари филми, предоставени на фестивала от различни студия и национални филмотеки.

Юбилеите са най-добрият индекс за фиксиране на миналото. Сега бе чествана стогодишнината на все още активния португалски режисьор, сценарист и актьор Мануел де Оливейра. Последната му изява бе миниатюрата в сборния филм "Всеки своето кино", показан на миналогодишния фестивал. Творчеството му започва през 1931 г. с документален филм без диалог, който бе показан и в тържествената вечер. "Докато на земята живеят хора - каза столетникът - ще живее и киното, както живеят театърът, живописът, литературата".

Другият юбилей - големият английски режисьор Дейвид Лин (2008 - 1991), създава знаменитите "Мостът на река Куай" (1957 г.) и "Лорънс Арабски" (1961), бе представен със "Страстни любовници", 1949 г., който в една по-ранна версия по същия сюжет със заглавие "Кратка среща" - считан за най-добрия английски филм от следвоенните години, е получил голямата награда в Кан през 1946 г. Цялостен поглед върху творчеството на големия майстор хвърли документалният филм "Имало едно време Лорънс Арабски..." на френската режисьорка Ан Кюнвари.

Осемдесет и пет годишният юбилей на холивудската студия Warner Bros, на която впрочем киното дължи първите звукови филми, бе ознаменуван с десет от най-добрите ѝ творби, сред които "Бони и Клайд", 1967 г., реж. Артър Пен, и "Матрицата", 1999 г., реж. А. и Л. Уашовски. Представен бе и документален филм за историята на студията с названието "Трябва да помните това", създаден от американския режисьор, критик и историк Ричард Шикел. Може да се каже, че специалният акцент върху този юбилей е момент от приобщаването на Холивуд към програмата на фестивала, което се извършва през последните години. Тук е мястото да се посочи и филмът на Джеймс Кресантис за двамата унгарски оператори - Ласло Ковач и Вилмос Зигмунд, емигрирали след революцията от 1956 г. и направили голяма кариера в Холивуд. Най-ярката сред многото чествани годишнини не-



съмнено бе тази на "революционната 1968 г." (Други я наричат "еротичната", а трети считат, че в случилото се през нея си дават среща Маркс и Фройд. И, общо взето, това често може да се чуе от консервативно настроени французи, че с издигнатия тогава девиз "Забранено е да се забранява" започват бедите в съвременните нрави...). Може да се каже, че в този случай Кан прояви известна сдържаност. Т.е. ознаменува годишнината без особена гламурност, без носталгия или гняв. А всъщност по този повод фестивалът има повече неща за спомняне.

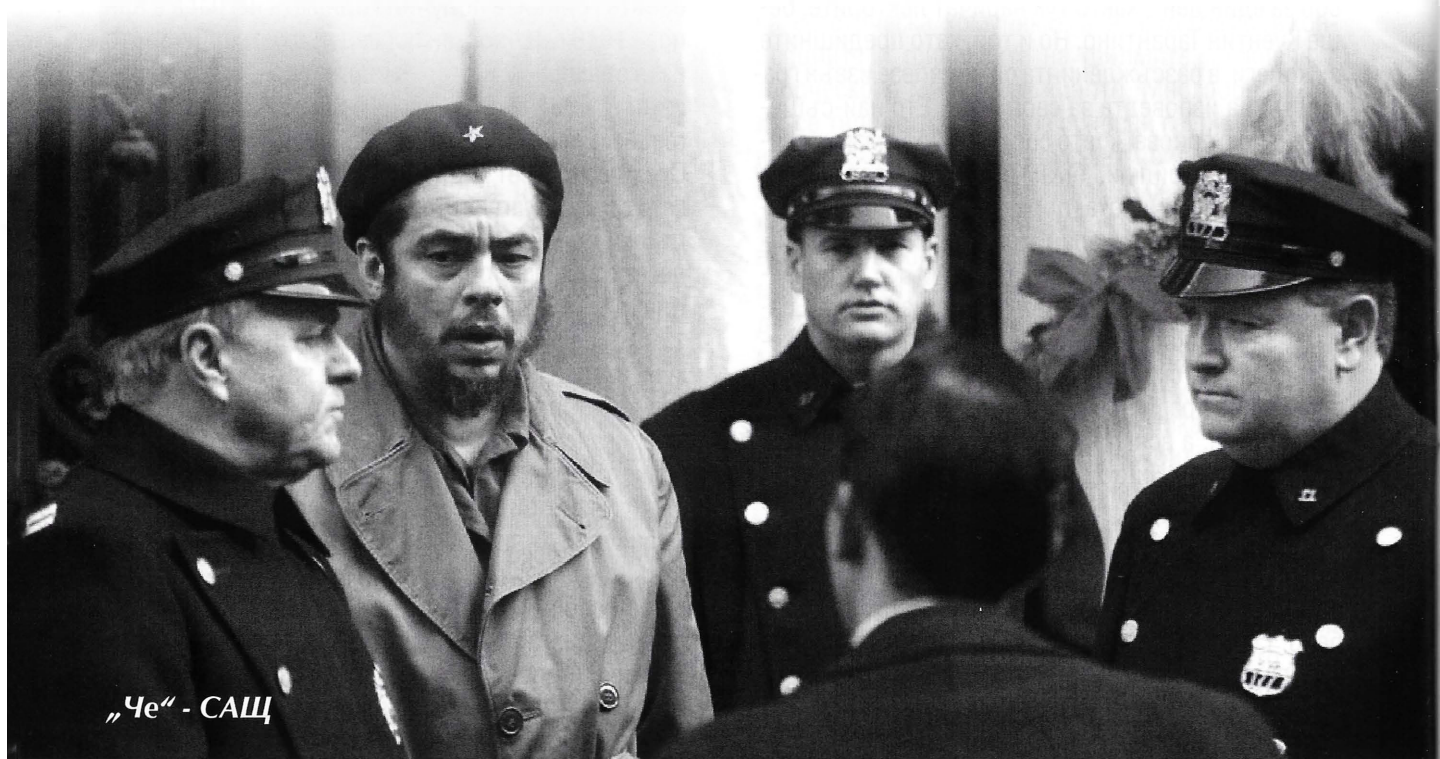
И така, на 10 май 1968 г. се открива 21-ят Кан. В това време вълненията в Париж са в разгара си, университети са затворени, над Сорбоната се вее червено знаме. Студентите атакуват фестивала, който считат за буржоазен. На 13 май е организиран митинг срещу решението на министъра на културата от правителството на дьо Гол, Андре Малро, да отстрани Анри Ланглоа от поста му директор на френската филмотека. Напрежението е започнало още през месец февруари, но тук е кулминацията му. На 18 май, преди началото на "Ментовка с лед", реж. Карлос Саура, в стария дворец, на чието място сега е построен хотел Хилтън, на завесата пред екрана увисват режисьорите от Новата вълна Франсоа Трюфо и Жан-Люк Годар, за да спрат прожекцията и да изразят солидарността си

със социалните вълнения в страната. В залата се смесват възгласите: "Прожекция!" и "Революция!". Към бунтовниците се приобщават Роман Полански и самият Саура. На 19 май фестивалът преждевременно е закрит.

Четиридесетата годишнина от тези събития бе отбелязана само чрез представяне на пет от останалите тогава непоказани филми: "Ментовка с лед", "13 дни във Франция", реж. Клод Льоуш, "Един ден от толкова други", реж. Петер Колинсън, "Анна Каренина", реж. Александър Зархи и "24 часа от живота на една жена", реж. Доминик Делуш. Във фестивалната преса обаче се писа много. Между другото и за родилата се тогава идея за създаване на алтернативен (по-прогресивен, по-неконформистки) фестивал.

През следващата 1969 г. фестивалът е възстановен, но обновлението се ограничава до откриването на т.нар. "Петнадесетдневка на режисьорите", която заедно с появилата се по-късно също с обновяваща цел "Седмица на критиката", стават паралелни, самостоятелни програми, осъществяващи се извън територията на фестивалния дворец.

И все пак 1968 бе чествана макар и по един помалко помпозен, но по-същностен начин. Не бе трудно да се забележи, че основната програма – и състезателната, и "Особен поглед" – бяха инжек-



„Че“ - САЩ

тирани със социален и политически дух, олицетворяван при това и от председателстващия жури-то Шон Пен. Заслужава да се подчертае – именно социален и политически, тъй като навярно селекционерите са счели, че той заслужава поощрение, тъй като е дефицитен в съвременното кино. Що се отнася до еротиката и изобщо до свободата на нравите, за която бунтарите от 68 - а ратуват, то тук май нещата са си повече от добре, та не се нуждаят от открояване.

Критичната насоченост към социалните и политически неправди, разбира се, при наличието на добро артистично качество, на което Кан особено държи, мина като червена нишка през цялата програма, а в наградите се зави на кълбо. “Особен поглед” се предвождаше от “Гладуващ” на английския дебютант Стив Маккуин. Филмът не скрива нищо от жестокостта, с която в английския затвор се разправят с осъществилия през 1981 г. гладна стачка ирландски бунтовник Боби Сандс, обявен от Маргарет Татчър за терорист. По обясними причини с много внимание бе посрещнат “Че” на Стивън Содърбърг, който в крайна сметка сменя героичния ореол на латиноамериканската легенда с трагичен (изпълнителят на главната роля Бенисио Дел Торо получи отличието за мъжка

роля). Женската награда отиде при Даниела Томас от филма “Линията на прехода” на Валтер Салес, изпълняваща ролята на самотна майка в семейство от социалното дъно на Бразилия. Въпреки че филмът “Мълчанието на Лорна” на братя Дарден е по-малко близко до формите на живота от получилите Златна палма “Розета” (1999) и “Детето” (2005), сценарият му пак получи награда заради ангажираността, с която е разказана историята на млада албанка, оплетена в мрежите на белгийската организирана престъпност. Както в предишния си филм “Климат”, и в “Трите маймуни” турчинът Нури Билге Джейлан (награда за режисура) се докосва до любовните вълнения, но във фокуса на вниманието му е аморалността на политиците в страната му. С Голямата награда на журито бе увенчан “Камората” на Матео Кароне – филм за неаполитанската мафия, чиято приглушена атрактивност може да се обясни с факта, че престъпната мрежа е обхванала вече деловите механизми на делника. И Наградата на журито отиде при политически филм – сатиричната гротеска “Божеството” ( реж.Паоло Сорентино, чийто герой е все още живият Джулио Андреоти, десетилетия стоял начело на италианската държава по волята на мафията и на Вати-



„Между стените“ - Франция





„Божеството“ - Италия

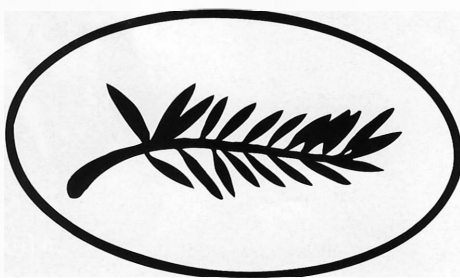
кана). Човек може да спори с този двоен реверанс към италианското кино - причина да останат без открояване други също политически и социално ориентирани, и при това артистично ярки филми като израелският „Валс с Башир“ на режисьора Ари Фолман и „24 City“ на китаецца Джия Занке. Но несъмнено удовлетворение извиква завръщането на четиридесетгодишните италиански кинематографисти към добрите традиции на националната им кинематография от 60-те години. Толкова повече, че и днешната италианска действителност плаче за политическа сатира.

Към спомена за добрите времена на френското кино преди - подобно на италианското - да го налегне умората, а и, нека го наречем, неообуржоазяването, ни отвежда „Между стените“ на Франсоа Бегодо. Но, за щастие, с много силно обновление, постигнато чрез точно фиксиране на актуалните проблеми на обществото и чрез новаторската си форма. В един клас от „труден колеж“ на парижко предградие учител по френски език води неформален разговор с учениците, които в голямата си част са деца на имигранти от бившите френски

колонии. Ролите се изпълняват от ученици, доброволци от колеж и от Франсоа Бегодо, млад мъж, описал преди това в прозаична форма наблюденията си като учител. Без сценарни клишета, без социологическо наукообразие и идеологеми филмът ни води до големия въпрос - как живеят, как общуват (днес, а и в бъдеще) тези така различни по раса, по етнокод и наследствена култура човеци. Въпросът е актуален за Англия, Германия, за Европа и за целия глобализиращ се свят.

Държа да отбележа, че връзката между селекцията и наградите на 61-я фестивал в Кан от една страна, и духа на 1968 г. - от друга, никъде не беше пряко експонирана, а само подразбирана от зрителите и журналистите. Надявам се след кратките описания на наградените филми читателят и сам да я усети. В случая важното е, че съзвучието е открито в самата кинематографична реалност (друг е въпросът доколко ще се задържи като тенденция). Разбира се, при проявено от селекционерите и членовете на журито пристрастие.

Общо в състезателната програма, в „Особен поглед“ и в Извънконкурсната програма имаше 55 филма. Така че посочените по-горе са само ядро в една по-обща панорама от всички разновидности на съвременното кино, представяни в Кан. Достатъчно е да отбележим присъствието на „Индиана Джоунс и кралството на кристалния череп“ на Спилбърг и „Вики, Кристина, Барселона“ на Уди Алан. Що се отнася до тазгодишното тежко присъствие на класическото кино, то намери своя баланс в наличието на 17 студентски филми (в програмата Cinefondation) и с представените 15 спечелили проекта за дебюти в т.нар. „Ателие“, за чието по-нататъшно реализиране фестивалът съдейства. С това Кан наистина изпълнява докрай предназначението си на съвременен фестивал - да е енциклопедия на киното с широк обхват във времето и пространството.



# Йерусалим 2008: Духът на свободата

Хаджи Александър Янакиев



10-19.7.2008

פסטיבל הקולנוע  
ירושלים  
Jerusalem Film Festival  
مهرجان القدس السينمائي

На всяка карта на Йерусалим е обозначена Синематеката. Защото това е не само филмовият архив на Израел, а и важно културно средище. Наскоро е завършено строителството на ново крило на сградата и филмотеката вече разполага с четири салона заедно с хранилищата (22 000 филма), библиотеката и видеоархива (15 000 носителя), ресторанта и кафенето, няколко тераси и тревни площи.

Израелският филмов архив е основан от Лиа и Вим ван Лиир, които са дарили своята колекция от филми и средства за съществуването му. Дълги години тя е управлявала и институцията. Днес Лиа е президент на съвета и въпреки напредналата си възраст, участва активно във всички прояви, а в памет на съпруга ѝ една от наградите на международния фестивал носи неговото име.

Йерусалимският филмов фестивал е създаден преди 25 години и се провежда и до ден днешен от Синематеката. Това е най-старият филмов фестивал в Израел. Той изпълнява ролята и на национален. През последните години изпитва сериозната конкуренция на фестивалите в Хайфа и Тел Авив и на наградите на Израелската филмова академия (по подобие на американската, която присъжда Оскарите). При 25 игрални филма годишно производство в момента само четири от тях бяха включени в националния конкурс. И това се отчете от организаторите като значим проблем. Но наградите се присъждат също за актьорски изпълнения, за документален и за късометражен филм, за тв драма и тв сериал, за студентски постижения. Отделно жури оценява раздела „Еврейски опит“, в който се показват филми от света с такава тематика. Отделно има Форум за опазване на аудио-визу-

алната памет, където се прожектират монтажни филми и чието жури отличи „Представление“ на украинеца Сергей Лозница, който живее от 2001 г. в Германия. Филмотечен привкус дава и програмата „Класика“, която включваше шест филма от 20-те години на миналия век насам.

Познавачите на процесите в региона могат да изброят колко събития (войни, сражения, терористични актове, мирни усилия, споразумения и надежди) са станали през тези 25 години, откакто се провежда фестивалът в Йерусалим. Както и през последните 60 години, откакто съществува държавата Израел. Няма да се връщам към библейските времена, както не го прави и фестивалът. Той съсредоточава вниманието си върху последните десетилетия.

Освен израелските филми, основен акцент е всичко еврейско – автори, сюжет, герои и т.н. от световната продукция. Но фестивалната програма подчертава и друг акцент – политическата коректност. Затова всяко мюсюлманско, арабско и в частност палестинско присъствие във филми – автори, сюжет, герои и т.н. от целия свят се адмира. Тематичният подход позволява в една програма да се включат игрални и документални произведения. От друга страна той води до твърде различни в художествено отношение филми, които са събрани под един знаменател.

За първи път на фестивала имаше жури на ФИПРЕССИ, в което участвах. Ние оценявахме заглавията от основната международна програма – „В духа на свободата“. На нашето внимание бяха предложени 6 игрални и 10 документални филма. Благодарение на копродукциите бяха представени Алжир, Аржентина, Бразилия, Великобритания,





„Моят Марлон и Брандо“ - Турция, Холандия, Великобритания

ния, Дания, Израел, Индия, Китай, Ливан, САЩ, Турция, Финландия, Франция, Холандия, Чили и Южна Африка. Картината на световното кино сякаш е достатъчно пъстра и всеобхватна. На практика обаче 1/4 от филмите бяха от САЩ и това води до определен дисбаланс.

Може да се каже, че всички заглавия са свързани с човешките и гражданските права, със социалното чувство, свободата на словото и изразяването. Но това не е достатъчно, за да говорим за филм или за добър филм. Така например „Преборвайки тишината“ (*Fighting the Silence*, Холандия, 2007, Илзе и Флемке ван Велзен), „Нуран“ (*Nuran*, Израел, 2008, Амикам Шосбергер) и „Много млади момичета“ (*Very Young Girls*, САЩ, 2007, Дейвид Шисгал) са по-скоро дълги телевизионни репортажи, които поставят важни въпроси за изнасилването на жени в Конго, за отвлечането на деца в палестинските територии и за детската проституция в Ню Йорк, отколкото пълноценни документални филми, от които се очаква да има дълбочина на анализа на събитията.

Тъкмо обратната тенденция виждам в друга група документални филми – те се опитват да използват възможностите на игралното кино, за да постигнат по-силно въздействие върху публиката. Такъв е „Те убиха сестра Дороти“ (*They Killed Sister Dorothy*, САЩ-Бразилия, 2008, Даниел Джънж), в който съдебните дела около смъртта на американската католическа сестра и активист в бразилската

джунгла се развиват напълно в духа на игралните филми от съдебните зали. В още по-голяма степен тази тенденция се проявява в „Стандартна работна процедура“ (*Standard Operating Procedure*, САЩ, 2008, Ерол Морис). Възстановките на събитията в затвора Абу Гариб в Ирак са направени с достатъчно финансови средства и като са използвани всички възможности на съвременната техника и грим. Интервютата със самите участници в събитията – американските военни, които са участвали в издевателства над затворници и са правили фотографии на действията си – са заснети също в най-добрите традиции на студийно портретиране със светлина.

Големият въпрос в професионален аспект, който поставят подобни филми, е дали прекаленото приближаване на формата към игралното кино не поражда за зрителя специфичен ефект – той започва да възприема нещата като зрелище и развлечения (колкото и да са страшни фактите), защото знае, че в игралното кино нещата са фикция, а не реалност.

Преди десетина години в Амстердам бях в едно жури на ФИПРЕССИ с Ирит Шамгар от Израел. Сега тя се представи като режисьор-дебютант на документалния „Езеро'68“ (*Lake 68*, Израел, 2008), за да разкаже история, в която е вплетен и нейния живот. Баща ѝ след края на втората световна война заминава със семейството си за Израел, където се ражда Ирит. По-късно решава да се завърне в

Полша по идеологически причини. Заедно с други евреи той се издига високо в комунистическата йерархия като журналист. С приятелите си купуват вили край едно езеро, където прекарват летата си. Агнешка Холанд е негова дъщеря от втория му брак. През 1968 г. антисемитските настроения вземат връх в Полша и мнозина са отстранени от постоевете си и напъдени от страната. Днес техните деца се срещат край езерото, за да си спомнят за миналото. Житетският материал е изключително интересен и богат. За съжаление режисьорката не е успяла да извлече много от потенциала му и да го подложи на анализ.

Два филма ни връщат към стария въпрос за етиката на документалиста и неговата намеса в живота на героите си. Ако с нещо може да бъде интересен „Лакшми и аз“ (*Lakshmi and Me*, Индия-САЩ-Финландия-Дания, 2007, Нишха Джаин), то е като свидетелство за кастовите предрасъдъци в индийското общество. Режисьорката се умилява от откритието си, че нейната прислужница е също човек, че има чувства, проблеми и сблъсъци, основани отново на кастовото разделение. Авторката иска да ни убеди, че е свободомислещ и съвременен човек като кани Лакшми да седне на масата ѝ. Но тя не си дава сметка, че цялото заснемане на

филма и ровене в живота на момичето е в разрез с нейните желания и е продукт на подчинение.

През 2004 г. на някого му хрумва идеята да покани иракския студент по кино Мутхана да участва като асистент при снимките на американския филм „Светлината на миналото“ на Лев Шрайбер в Прага. Но след изтичането на тримесечната виза се оказва, че за Мутхана е опасно да се върне в Ирак, защото е работил с американци, при това евреи. Нина Девънпорт документира събитията от самото начало в „Операция „Кинематографист““ (*Operation Filmmaker*, САЩ, 2007). Започва една игра на изнудване от двете страни – иракския младеж, чиито претенции нарастват, и американските продуценти. Първата стъпка може би е изглеждала като добър знак за умиротворяване и сътрудничество между Ирак и САЩ в полето на културата, но житетските последици и за двете страни надхвърлят експеримента и поставят въпроса за разума и отговорността.

Най-дългият филм в програмата бе „Алжир, неизказани истории“ (*Algeria, Unspoken Stories / Algerie, histoires a ne pas dire*, Франция-Алжир, 2007, Жан-Пиер Ледо) – 160 минути. Той представя непознати моменти от историята на Алжир от 1955 до 1962, когато страната става независима.



„Лейди Кул-ел-араб“ - Израел



Насилието над всички не мюсюлмани (гяури) е в основата на събитията, но също така и действията на френските националисти. Днешното незнание за събитията от преди 50 години сред по-младите е съпоставимо само с разрухата, която е посяла революцията в някога цветущите квартали и градчета. Филмът носи универсални послания, които далеч надхвърлят конкретиката на алжирската история и показват как нещата се повтарят в различни части на света, независимо от идеологията и политиката, които стоят зад тях.

Най-интересен сред документалните филми за мен беше „Лейди Кул-ел-араб“ (*Lady Kul el-Arab*, Израел, 2008, Ибтисам Мараана). И не само защото добре представя местните проблеми. Героинята е младо момиче от друско село в Галилея, което участва в конкурс за красавици. Като израелски гражданин тя е изправена пред избора да бъде само Лейди Кул-ел-араб или да се бори в национален мащаб – т.е. да участва в общо израелската надпревара. Сблъсъкът на културите във фамилията и средата е много силен, и принуждава Дуах Фарес, избрала псевдонима Анджелина, да прави компромиси. Тя е застрашена дори от убийство, в чиято подготовка се включва неин чичо, за да измие „срама“ на семейството. Освен познание за съвременните процеси в части от арабското население в Израел е много важно, че филмът успява да разкрие с голяма искреност и такт характера на момичето.

Някои от игралните филми бяха доста тривиални и познати като проблематика и стилистика. „Джерусалема“ (*Jerusalema*, Южна Африка, 2008, Ралф Зиман) представя издигането на мафиотски бос в Совето след края на апартейда, „Под бомбите“ (*Under the Bombs*, Ливан-Франция-Великобритания, 2007, Филип Арактини) разказва за опитите на майка да намери малкия си син в хаоса на последната (2006) ливано-израелска война, „Агнец Божи“ (*Lamb of God*, Аржентина-Франция-Чили, 2008, Лучия Седрон) е за сложните отношения между баща и неговата революционно настроена дъщеря в края на 70-те и 25 години по-късно.

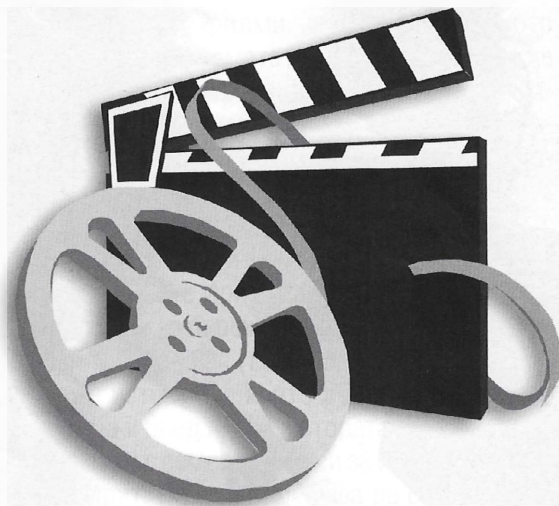
След Златна камера в Кан „Гладуващ“ (*Hunger*, Великобритания, 2008, Стив Маккуин) получи и наградата „В духа на свободата“ в Йерусалим. Дебютантът (да не се бърка с известния актьор) показва по твърде специфичен и въздействащ начин историята на Боби Сандс – ирландски активист, който в началото на 80-те започва гладна стачка в затвора и умира. Маккуин е постигнал особен ри-

тъм във филма си – с предизвикателно дълги статични кадри с диалози и други по-динамични части почти без разговори. Тричленното жури отбеляза и китайския „Малката пеперуда“ (*Little Moth*, 2007, Пенг Тао), в който виждаме двойка, която купува в дълбоката провинция самото момиче, за да го използва за просия в града.

Нашето жури отличи „Моят Марлон и Брандо“ (*My Marlon and Brando / Gitmek*, Турция-Холандия-Великобритания, 2008, Хюсеин Карабей). Героинята (малко прилича на Марта Вачкова) е актриса в малък театър в Истанбул. По време на снимки на независим филм се е запознала с Хама – курдски актьор на средна възраст, който живее в Ирак. За нея това е любовта на живота ѝ. От разстояние и той я уверява в силните си чувства, като ѝ изпраща видеописма. Но все не тръгва към Истанбул. Тогава тя поема към любимия, въпреки, че е започнала американската офанзива в Ирак.

Изключително човечен филм, в който политическият контекст е само ненаатрапващ се фон. Неугледните герои и документалната стилистика правят творбата силно въздействаща и правдива. Тя е заредена с топлота и особено обаяние.

По-късно научих, че в дните, когато ние сме определяли наградата, друго жури на ФИПРЕССИ – в Ереван, е отличило същия филм. Мисля, че и двата състава са били прави. За нас остава утешението, че самият Хюсеин Карабей беше в Йерусалим и ми обеща да дойде на София Филм Фест.



# Карлови Вари 2008:

## Задънените улици на смъртта

### Кой кого убива и защо, според Карлови Вари

Антония Ковачева

От незапомнени времена смъртта е най-добрият приятел на човека в правенето на изкуство. Поканена в артистичните изяви на хората с осъзнатия подход на древните гърци към функцията на умирането в драматичните форми, понесла стоически тоталната обсебеност на Средновековието от нея, оцеляла в карнавализацията на ренесансовото отхвърляне – независимо от всичко, Старата дама с косата винаги се е ползвала с уважение.

Не и в киното напоследък. Днес седмото изкуство все по-често я използва според предписанията на девичето списание "Космополитен" за постигане на оргазъм. Каквото и да правят филмовите герои, каквито и да са техните мотиви, връзки, мис-

ли и чувства – смъртта върхлита изневиделица и набързо решава всички проблеми (на сценаристите и на зрителите). Тя сякаш вече няма нищо общо с философията на съществуването. Превърната в случайно обстоятелство, шалтер за включване и изключване на драматичното напрежение, в най-обикновено техническо средство – смъртта все по-рядко успява да предизвика катарзис.

Броени месеци след пролетния София Филм Фест, озовала се сред радушната и артистична атмосфера на международния фестивал в Карлови Вари, отново без да искам изпитан съжаление към Старата дама с косата. И в чешкия филмов форум твърде много филми я нямаха за нищо. Пряката връзка със София се оказа добре позна-



„Пленникът“ - Русия



тата пост-Амели история на рускинята от арменски произход Ана Меликян "Русалка". Както и да го усуквам, не мога да се примиря с начина, по който Меликян приключва старателно заснетия си филм – зловещо изскърцване на спирачки и внезапно изскочила на улицата кола премазва главната героиня.

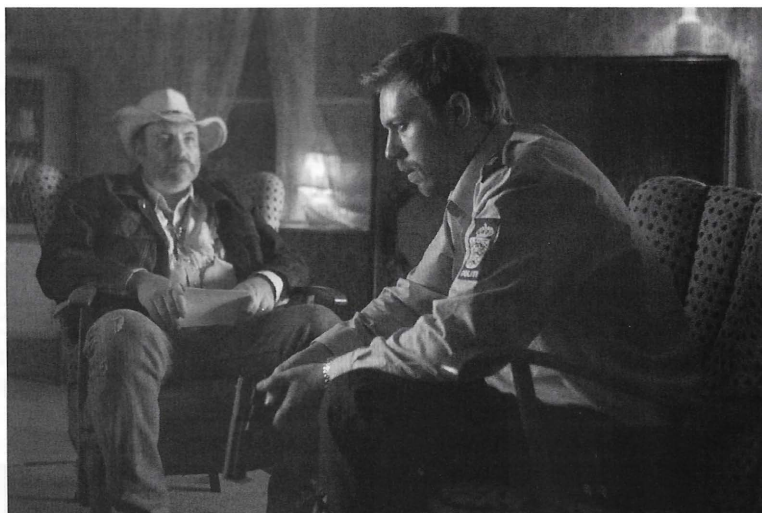
Жанровете, в които смъртта няма проблеми, като датския криминален трилър "Ужасно щастлив", удостоен с Голямата награда Кристален Глобус в Карлови Вари, се отнасят към човешката кончина според вътрешните правила на избраната структурна формула. Смъртта няма за цел да пречисти, да поставя екзистенциални философски казуси. Тя осигурява заплитането и движението на интригата. Макабрната шега в клаустрофобичната датска лента е майсторски сглобена, но в същото време напълно предсказуема още от самото начало. За злоупотреба със служебното оръжие, което е насочил към жена си по време на домашна кавга, млад полицай е наказан да поработи известно време в забравено от бога провинциално градче. Трима от местните го посрещат особено радушно. Впоследствие ще се окаже, че съдбовно им липсва четвърти за карти. Единственият начин да задържат новодошлия завинаги е да го свържат с гибелта на една жена, към която той не е съвсем равнодушен. Обстоятелството, че полицаят неволно удушава тази жена, не изглежда случайно, драматургичната му употреба е напълно обоснована. Случайността е следствие на поредица от закономерности, тя е поредната стъпка към капана (филмът откровено се декларира като черна игра), който ще превърне главния герой не в жертва, а в парадоксален късметлия. Нещастният случай ще бъде забравен, ако полицаят остане завинаги в градчето. Карето за карти е попълнено. Хепиенд.

В политически амбицираната германска драма "Д-р Алеман" (официална конкурсна програма) млад германски лекар заминава на работа в колумбийска болница. Скоро между него и местно момиче се заражда нещо повече от дружба, което ще бъде угасено от нелепо драматургично клише. Сюжетът е отчасти базиран на автентични преживявания на германски лекар в Колумбия, но вместо да превърне това обстоятелство в предимство, сценарият пришива с бели конци мелодраматичен финален обрат. Европейецът се сприятелява с колумбийско момче, което е показно убито в местната гангстерска война. Тази смърт идва като част от истината за лекаря, като естествена кулминация на цялата история.

Но авторите на филма подминават нейния драматургичен заряд и продължават да разгръщат любовната история. Младата колумбийка е застреляна в достоен за треторазредна криминална мелодрама финален епизод, който удавя посланието на целия филм в удивително по своята баналност клише.

От своя страна филмите, които все още настояват, че обикновените драми на обикновените хора са страшно интересни, са склонни да преувеличават незначителни житейски детайли а ла Биг Бродър, като в същото време сериозно подценяват начините, по които техните конфликти биха могли да се разрешат. В хърватската съвременна драма "Зад стъклото" (официален конкурс) архитект на средна възраст трябва да избере между дългогодишната си любовница и своята съпруга, бременна с второто им дете. Чудесни актьори в сърчно конструирани епизоди водят разказа към очаквана от зрителя концентрация на напрежението – как ще свърши всичко това, каква ще е "поуката"? Познайте какво се случва! От всичките възможни разрешения филмът избира любовницата ... да бъде прегазена на улицата пред дома си от случайно минаваща кола! Просто ей така! Без тази с нищо необоснована, абсолютно случайна смърт финалът остава скрит някъде в необозримото бъдеще. Вместо катарзис, глупавата смърт разголява основния проблем на иначе добре заснетия филм – близостта му повече до интелигентно заснето реалити шоу, отколкото до произведение на изкуството. Липсата на послание.

В подобен род филми – твърде разпространени напоследък по фестивалните екрани – връзките между отделните персонажи не притежават енергия, достатъчна да движи героите в драматургичната конструкция така, че сюжетът да върви към кулминация по вътрешната си логика. С други думи, без смъртта, вкарана в екранната история с единствената цел да затвори отделни сюжетни линии, тези филми не могат да свършат. Сталиновото "Няма човек - няма проблем" се е превърнало в автоматичен подход за разрешаване на сюжетните конфликти. Проблемът е там, че елиминирането на отделни персонажи не се подчинява даже на принципа *deus ex machina*. Тяхното убиване не произтича от някаква вина, грешка или съдбовна предопределеност, нито от природата на конкретния сюжет. По правило то се случва към края на филма или в самия му финал, когато вече няма мърдане – по един или друг начин всичко трябва да приключи.



„Ужасно щастлив“ - Дания

Когато обаче един филм е имал прозрението да надникне зад видимостта на живота не с дребно-буржоазна образована елегантност, а с истинската чувственост на художествен акт, смъртта встъпва в класическите си права на философски контрапункт на живота.

„Детективът“ (английско заглавие „The Investigator“) на унгареца Атила Гигор (Спешъл меншън на голямото жури в Карлови Вари) е забележителен дебют, особено като се има предвид, че комбинира най-коварните и подвеждащи жанрове – криминале, трилър, черна комедия и абсурдистка драма с мело елементи. Трупове има колкото щеш, защото главният герой е ординатор в патологията на една болница. Само че още в първия кадър режисьорът се е погрижил да проследи как точно хората се превръщат в трупове, които нашият човек ще зашива след аутопсиите и ще гримира за предстоящите погребения. Формално, нещастните случаи са от ранга на гореспоменатите автомобилни прегазвания, но смисълът на екранното им присъствие е да извадят зрителя от инерцията на възприемането, да го провокират и озадачат: „Що за идиотизъм, будалкат ли ме, това на сериозно ли е?“ От тук нататък целият филм протича под знака на това озадачение, поставило своята публика в активната позиция да разгадава какво се иска от нея – да се плаши, да се весели, да съчувства или да се омерзява. Самият патолог-ординатор има каменното лице на Бъстър Кийтън, гранитната стойка на Джин Хекман и две кристално сини очи – едното на Пол Нюман, другото – на Вини Джоунс. Отгоре на всичко Франкенщайн от болничната патология се оказва нежна душа, която ще стане наемен убиец заради благородна кауза, детектив по неволя и накрая ще крот-

не щастлив до жената, която го обича.

Съвсем други – трагични измерения има смъртта в „Пленникът“ на руснака Алексей Учитель, грабнал Кристалния глобус за режисура. По време на чеченската война двама руски войници хващат в плен чеченски младеж, когото трябва да преведат през планината до позициите на своите. Пленникът е гаранцията за тяхното оцеляване, но постепенно от разменна монета се превръща в човек като тях – три млади момчета се опитват да оцелеят и да останат верни на своите, каквото и да означава това. Пленникът ще бъде удушен неволно – точно като удушаването на жената в датския „Ужасно щастлив“. Но тук смъртта се превръща в присъда над една безчовечна реалност, в която няма място за доброта, милост, великодушие, приятелство.

Както често се случва в цивилния фестивален живот, клишето винаги намира начин да защити правото си на съществуване. В американската драма „Китарата“ млада жена научава, че има неоперабилен рак в напреднала фаза, остава ѝ месец живот, гаджето ѝ я напуска и я уволняват от работа. Тя решава да изпълни възможно най-много свои желания, наема свръххлукосен празен апартамент и без да го напуска, с кредитните си карти лека полека се обзавежда с всякакви екстри. Накрая решава да купи китарата на своите детски мечти. За нула време се научава да свири на нея. След което се разбира, че ракът е изчезнал (Елвис е жив!), мечтите стават реалност и младата дама започва да свири като професионалист с известна банда. Добронамереният зрител ще чака и ще се надява на пътен инцидент със случаен автомобил. Напразно. С клише лошо, без клише – още по-лошо.



# ЛИЦА ОТ КАРЛОВИ ВАРИ 2008

Божидар Манов

Сред многобройните гости на 43-ия международен кинофестивал в Карлови Вари присъстваха някои изключително популярни лица на световното кино: американският актьор, режисьор и продуцент Робърт де Ниро, британската актриса Бренда Блетин (член на главното жури), актьорите - звезди Дани Гловър и Армин Мюлер Щал, режисьори като Юрай Якубиско и Душан Ханак (Словакия), Пол Мазурски и Джон Сейлс (САЩ), Никълъс Ръог (Великобритания), Артуро Рипстейн (Мексико), Ана Меликян и Алексей Учитель (Русия), Сергей Дворцевой (Казахстан), Ари Фолман (Израел) и много други. Но безспорно сред "тежката артилерия" се окрояваха някои всеобщо уважавани ветерани - режисьорът Иван Пасер (председател на главното жури) и британският актьор Кристофър Лий. Ето кратки редове от техните разговори с група журналисти.



**Иван Пасер:**  
Филмите могат да предвиждат  
живота на хората.

**Е**дин от най-талантливите, авторитетни и популярни режисьори на чешката "нова вълна" от 60-те години тъкмо на 10 юли в Карлови Вари навърши 75 години. Но, разбира се, не само това бе повод да получи Почетен "Кристален глобус" за цялостен принос към световното кино. Защото името му е сред изключително силната режисьорска кохорта Милош Форман, Иржи Менцел, Вера Хитилова, Ян Кадар, Елмар Клос, Войтех Ясни и някои други, които създадоха забележителните си филми преди събитията от август 1968. След съветската окупация на Чехословакия Иван Пасер емигрира

в САЩ и днес е американски режисьор. Във филмографията си има 16 заглавия. Най-емблематични от чешкия му период са "Скучен следобед" (1964) и "Интимно осветление" (1965), но той е още сценарист на трите филма на близкия му приятел Милош Форман "Конкурс" (1963), "Любовта на русокосата" (1965) и "Балът на пожарникарите" (1967). В САЩ се утвърждава с "Cutter's Way" и "Hounded Summer" (за приятелството на поетите Байрон и Шели). Пасер не е мълчаливец, но не е и излишно бърлив. Затова кратките му думи са твърде любопитни за читателите:

**Задавали ли сте си въпроса защо и как през комунистическия режим в Чехословакия бе възможно създаването на толкова ярки филми от поколението на “новата вълна”? Как Ви разрешиха да ги направите, след като по терминологията на тогавашните власти те бяха “поддривни и разрушителни”?**

Като се връщам в миналото и си припомням 60-те години, винаги ме обзема особено чувство на носталгия и дори умиление. Тогава ние бяхме не само млади, но и щастливи от работата си. Вярно е, че филмите ни бяха критични към режима и ситуацията в страната, но те някак си бяха приемани или поне не предизвикваха съответните остри реакции. Функционерите на комунистическата партия навярно не са ги харесвали, но нито официалните цензори, нито пресата, нито ръководството на студията не се обаждаха и не се противопоставяха на създаването им. Съществуваше като че ли някаква негласна “конспирация”. Нито един от филмите ни през онези години не би бил възможен за снимане или разпространение, ако не съществуваше тази мълчалива “конспирация”. А тя се изразяваше в простата хитрост, че никой не обелваше дума за истинската същност на филмите и техните действителни послания, а всички говореха, че това са някакви приятни комедии и толкова. В действителност всички в страната разбираха за какво става дума, как се развива процесът и какво предвещава той. Това ускорително развитие на нещата неминуемо водеше към предела на търпимостта и всички знаем какво се случи през пролетта и лятото на 1968. Това е моето лично обяснение за нашите млади години в чешкото кино през 60-те.

**А как според Вас изглежда днешното чешко кино в сравнение с онези златни години?**

Естествено, много се интересувам и дори вълнувам за развитието на съвременното чешко кино. Не съм съвсем сигурен как точно да го оценявам днес. Веднага след промяната от 1989 чешките кинематографисти като че ли се бяха “наговорили” да копират процеса, стилистиката, атмосферата от 60-те години, което изглеждаше много симпатично. Това беше добра школа за тях в онзи момент. Мисля, че това се изживя успешно и днес най-добрите намериха своя територия, киноезик и ориентация в новите обстоятелства. Бих казал, че те днес са много по-остри, дори брутални в сравнение с нас в избора на сюжетите, изграждането на характерите, в начина на разказване. Мисля, че

това е разбираема тяхна реакция на пазарната конкуренция и опит да се справят с натиска на комерсиалното кино.

**Как оценявате факта, че много влиятелният английски вестник “Гардиън” включи Вашия трилър “Cutter’s Way” сред 50-те “Забравени класически филми”?**

Филмът има много фенове, получи редица награди. В Белгия дори бе обявен за “най-добър световен филм на годината”. Аз си го обичам, въпреки че е силно депресиращ.

**Как убедихте актьор като Джеф Бриджес да приеме ролята на главния персонаж?**

Изпратихме му сценария, той ни покани в неговото дървено бунгало в Малибу. След като влязохме, едно от неговите кучета се хвърли върху продуцента и го ухапа по бузата. Джеф, още преди да каже “Добър ден”, се втурна да помага на продуцента, извика шофьора и го откараха в близката болница. След това “запознаване” той просто нямаше избор, чувстваше се виновен и без много приказки прие ролята. Мисля, че после не съжаляваше и дори бе доволен. Така че причината да играе в моя филм е неговата немска овчарка.

**Съжалявате ли, че филмът беше касов провал, въпреки многото аплодисменти от критиката?**

По този повод имах твърде неприятни отношения с дистрибуторите, мисля, че те не направиха нищо за филма и дори го провалиха. Но за съжаление, тази много важна част от кинематографичния процес се оказа извън моите възможности, не можех да контролирам промоцията и разпространението. Направих филма както исках и смятах, че трябва да го направя. А останалото е съдба.

**Смятате ли, че филмите трябва да предлагат само развлечение, или са длъжни да играят много по-важна роля в живота на хората?**

Вярвам, че филмите могат да изпреварват и предвиждат живота на хората, на нацията, на обществото. Филмите от чешката “нова вълна” предхождаха и дори подготвиха Пражката пролет през 1968. Същото важи за унгарското кино през 50-те години и полското през 80-те. Те също доведоха до съветска намеса. Смятам, че днес иранското кино прави същото и мисля, че до пет години там ще има революция. Китайското кино още преди 10-15 години много точно предвиди днешното развитие на страната. Ако бях професионален киноисторик, това щеше да е главна тема на моите изследвания.





## Кристофър Лий: Музиката приключи със Сибелиус и Стравински.

**Х**оливудският ветеран Кристофър Лий е роден в Лондон на 27 май 1922. През Втората световна война служи в Кралските въздушни сили и в разузнаването, след което шансът го отвежда в киното. В изключително богатата си кариера има 262 роли от 1948 до днес. 60 години на световния екран е удивителна издръжливост! Статистиката и много филмови сайтове го определят като киноактьорът с най-много роли в света! При такава кариера е играл практически всичко, но световна популярност получава с коронните си изпълнения на граф Дракула в серия филми за трансилванския вампир – кръвопиец. Този етикет го преследва дълги години и е постоянен участник в други емблематични жанрови поредици фантастични и хорър-филми, популярни трилъри и приключенски саги (серия заглавия за Франкенщайн, Мумията, Баскервилското куче, Тримата мускетари и други). Но е играл още кардинал от антуража на папа Йоан Павел II, в популярни комедии като цикъла “Полицейска академия”, бил е принц Филип в “Чарлз и Даяна”, Григорий Распутин в “Распутин: Лудият монах”. Като далечен братовчед на писателя Ян Флеминг (баща на знаменития шпионин Джеймс Бонд) и негов голф-партньор се снима в няколко филма за агент 007 с трима от изпълнителите на

ролята (Роджър Мур, Пиърс Броснън, Даниел Крейг). Изживява истински ренесанс в кариерата си след 2000 година с участия в сериите “Звездни войни” и “Властелинът на пръстените”. Пак филмовите сайтове казват, че от превъплъщенията си на екрана е спечелил лично състояние 3 милиарда долара (веднага в класирането след Харисън Форд и Самюел Джаксън, които имат по 3,8 милиарда). Другата му голяма страст е музиката. Известен е с характерния си дълбок глас на класически школуван певец. През 2006 пуска във Великобритания музикален албум с някои от “вечните песни на света”. Освен родния си английски, говори свободно френски, италиански, испански и немски език, справя се с шведски, руски и гръцки. Без да демонстрира излишна информираност, има широка ерудиция в различни области. Това пролича и на майсторския клас с млади кинематографисти, който проведе в Карлови Вари.

По време на майсторския Ви клас стана ясно, че познавате добре историята на Чехия, Чехословакия и днешното състояние на страната. Това специален интерес ли е, или обичайно любопитство?

Винаги, когато посещавам някоя страна, се инте-

ресувам специално от нейното минало и съвременно развитие. Освен това промените в Чехия са много съществени, а Пражката пролет е нещо, което никога няма да се забрави. Бил съм няколко пъти тук за снимки - още докато бе Чехословакия се снимах в един слаб филм, за който не искам да си спомням. Но после идвахме с Джордж Лукас да снимаме телевизионната версия на "Младият Индиана Джоунс".

**Известна е страстта Ви към музиката, слушате ли чешки композитори, познавате ли музиката на други страни?**

Вярно е, че обичам музиката и проявявам любопитство към различни национални школи и автори - както класически, така и съвременни. Може би ще шокирам мнозина, но мисля, че музиката приключи със Сибелиус и Стравински. Подобна е ситуацията и в изобразителното изкуство - и то спря след Густав Климт и импресионистите. Е добре, и ранният Пикасо. Но това, което излезе от ателиетата и влезе в галериите след това, за мен не е значително, не ме привлича и дори ми изглежда смешно.

**Семейството Ви е със стари музикални традиции, може би от тях идва това увлечение и преклонение пред класиката?**

Моите прародители по майчина линия са основатели на първата опера в Австралия още през 1850 година. Дядо ми е италианец, може би оттам тръгва всичко. А баба ми е имала невероятен глас и е изпълнявала всички знаменити сопранови роли. Наричали са я "славеят от Тасмания". Имали са пет дъщери и всички са пеели прекрасно оперни арии. Били са много красиви, но не разглезени, а напротив - пътували са с фургони до различни рудници, за да пеят на миньорите. Въобще баба ми бе забележителна жена, много интересна и силна личност, днес би била навярно знаменитата фигура в операта и музикалния живот.

**А майка Ви е родственица на Ян Флеминг?**

Да, той е мой далечен братовчед, бяхме близки и общувахме често. Затова знам много подробности за работата му върху Джеймс Бонд, за прототи-

па на образа и достоверната основа на сюжетите, за развитието на главния персонаж и какъв го виждаше Ян в бъдеще. Но не разказвам на никого, мисля, че нямам право - това бяха негови авторски намерения, не мога да спекулирам с тях постфактум.

**Играли сте в няколко филма за Джеймс Бонд, но никога главната роля. Не Ви ли се искаше да сте знаменития агент 007?**

Никога, защото зная, че нямам подходяща фигура и необходимите физически данни. За неговата роля трябва много мускули и добре тренирано тяло. Задоволявах се с други персонажи, при това малко по-различни от книгите, дообогатени и по-интересни, с повече отрицателни качества, но и с особено чувство за хумор.

**Казвали сте, че искате да играете Иван Грозни, вярно ли е?**

Да, така беше, но преди много години. Вече съм стар за него. Когато съм мислил за този могъщ исторически персонаж, винаги ме е поразявала невероятната му сила, но не просто като брутален и суров човек. Той е бил много интелигентен и проницателен, ала и твърде неуравновесен характер, със силна, дори маниакална тяга към смъртта и потребност да убива. Но това би бил друг аспект на образа.

**Вярно ли е, че сте участвали в т.нар. Зимна война, когато Съветският Съюз напада Финландия?**

Не, това са журналистически пресилвания. Тогава бяхме ученици и през Коледната ваканция на 1939 година 17 приятели решихме да се включим като доброволци в помощ на финландците. Но когато отидохме там, още при първия контакт с военните ни казаха, че това е невъзможно и да се прибираме обратно по домовете си. Така че, въобще не сме видели фронта или съветски войник. Но нали знаете как пресата прави от мухата слон. А когато човек е по-известен поради работата си в киното, журналистите само това чакат и мълвата тръгва като лавина. Моля ви, не го пишете повече.



# ХУДОЖЕСТВЕНОТО ВРЕМЕ

Владимир Игнатовски

Движението е мистичното четвърто измерение на филма.  
В.Линдзи

С кинематографа на бял свят идва раздвиженото изображение. Новото, което внася филмът в сферата на изкуството, не се свежда само до преобразяването на статичните изображения и превръщането им в динамични. Става дума за събитие, по-голямо и по-значимо от простото добавяне на движение към нещо до вчера неподвижно. Раждането на киното довежда до много сериозни промени в системата на изкуството, отразява се на функционирането на културата. Историята на тази промяна е продължителна. Усилията на изобразителното изкуство, извън всичко останало, да предаде пределно достоверно облика на реалността - а това означава и трудно осъществимата задача да се представи протичането на живите събития последователно във времето, са традиционни. Съществуват многобройни примери, които демонстрират красноречиво как художниците се опитват да преодолеят този основен недъг на статичното изображение. Най-често срещаният сред тях: върху живописното платно се представят последователните фази от протичането на даден процес. Подобен похват несъмнено нарушава елементарната логика: в живописното пространство се разполагат едно до друго, си-реч едновременно, действия, които би следвало да протичат едно след друго. В практиката на изобразителното изкуство има и примери, които говорят за прилагане от художниците на по-изискани средства. Айзенщайн, като търси в други изкуства импулсите, довели до появата на кинематографа и анализира отделни живописни произведения, установява факти, странни за иначе "достоверното" изображение. В портрета, рисуван от Серов, фигурата на голямата актриса Ермолова изглежда "сглобена" от няколко сегмента, всеки от тях с различен ракурс: главата и бюстът, видени от долна гледна точка, ѝ придават особена величавост. Домие с една своя графика сякаш "анимира" човешкото тяло. По-точно то е "монтирано" от различни елементи, всеки от които е

представен в отделен стадий на движението – човешкият организъм сякаш "се разгъва" във времето, съставен от отделни фази, на които се разпада единният динамичен процес – възниква изключително силен художествен ефект<sup>1</sup>. Основният проблем е, че изобразителното изкуство постига всичко това с цената на необикновено напрежение, разрушавайки "достоверността", като посланието често остава дотолкова дълбоко закодирано, че, за да бъде то разчетено, е необходим специализиран професионален анализ. Фотографията до голяма степен избавя живописиста от необходимостта да го прави. А динамиката на филмовите образи напълно обезмисля подобни опити. Кинематографът постига подобен ефект без особени усилия. Достоверното и убедително представяне на движението е органично присъщо на природата му.

Благодарение на тази своя естествена вродена заложба кинематографът бързо се превръща в събитие, което привлича вниманието на жадната за развлечения публика, макар в началото да изглежда сензация, на която не предсказват особено продължителен живот. Фактите обаче опровергават мрачните прогнози и противниците на новия зрелищен феномен. Постепенно става очевидно, че в недрата на киното се оформят белезите на едно ново изкуство. Една от основните характерни черти на новото, което идва с игралния филм, е обвързването на времето и пространството в единно цяло, което се ражда от илюзията за "движещото се изображение". Всъщност всички изкуства, дори считаните с основание чисто "пространствени" или "временни", се стремят под една или друга форма да реализират подобен синтез. Според Андрей Бели словото, с което борави поетът, обединява две несъвместими и трудно поддаващи се на логично обяснение същности: "достъпното на моя поглед пространство и глухо звучащото в мен вътрешно чувство, което аз условно (формално) наричам време"<sup>2</sup>. Интуицията на твореца му е поз-

волила да долови онова напрежение, което съществува в почти всяко произведение на изкуството, сложната диалектика на времето и пространството в тях.

Според Киркегор, с годините този процес “диалектически и исторически протича от пространството към определенията на времето и от тази негова способност зависи съвършенството на отделните изкуства”<sup>3</sup>. Хегел открива в умението на “драматическата поезия” да борави с формите на времето онзи фактор, който ѝ позволява “да се наложи като превъзходен род”<sup>4</sup>. Разбира се, философите няма да бъдат единни, когато става дума за това кой вид изкуство следва да заеме място на върха на йерархията, но най-често това привилегировано място ще се отдава на онова сред тях, което най-умело успява да борави с времето. За разлика от Хегел, Киркегор смята не поезията, а музиката за “най-адекватно средство за изразяване на естетическото”, което, според него, се дължи на факта, че “музиката е изкуство на времето и то е негова стихия”<sup>5</sup>. Все пак е принуден да признае основния недостатък на временните изкуства: “музиката не намира устойчивост във времето – тя прозвучава във времето, но същевременно отзвучава в него и няма устойчивост”<sup>6</sup>. Мимолетността е качество, присъщо и на създанията на друго изкуство – на театъра. И неговите спектакли “отзвучават във времето” и не притежават “устойчивост”, те прекратяват съществуването си с падането на последната завеса и произнасянето на последните думи на сцената. Спектакълът се ражда и умира всяка вечер пред очите на публиката в салона и не е възможно да бъде възстановен или повторен в буквално същия вид. Всяко негово следващо “издание” се различава от предходните. На този свят няма две напълно идентични театрални представления.

Театърът единствен сред предшествениците на кинематографа умее да борави едновременно в рамките на сценичното действие с времето и пространството. Това умее да прави и игралното кино, но характеристиките на двете зрелища сериозно се различават, доколкото е различна природата им. Театралното представление е непосредствено и живо, кинематографичното – обратно – е механично и зафиксирено. В акта на общуване на филма с аудиторията неизменно има дистанция от процеса на неговото създаване, интервал, който театърът не познава. Арнхайм твърди, че театърът от хилядолетия представя сцени, чието действие се разгръща на различни топоси. Същото е

валидно и за способността му да борави с времето. Макар и трудно, но на сцената е напълно възможно да се разиграе действие, което да е планирано в различни времеви пояси. Театърът действително умее да използва формите на времето, което далеч не означава, че не изпитва затруднения, когато се налага да борави с тях.

Сред основните отличителни черти на спектакъла е, че продължителността му съвпада с реалното астрономическо време – времето на представлението е равно на времето, което преживяват хората в салона. Това обстоятелство създава затруднения пред хората на театъра, когато се опитват свободно да боравят на сцената с времето, да го манипулират и модифицират. Но природата на сценичното време е двойствена: от една страна то е реално (съвпада с конкретната продължителност на спектакъла), а от друга – то е *условно художествено време* (разгръща се в рамките на събитията, предвидени от автора на пиесата, които най-често не съвпадат с траенето на конкретния спектакъл). Времето в театралния спектакъл, по думите на Иван Джаджев, е “време на възприемането”, то има измерения, различни от реалното астрономическо време<sup>7</sup>. Опасението, че е възможно да бъде нарушена “достоверността”, да възникне дисонанс между сетивните възприятия на публиката и параметрите на драматургичното действие, застава Аристотел да изисква в композицията на една “правилна” пиеса пресъздаваните събития да се побират в рамките на едно денонощие. Своя краен вариант подобно ограничение ще достигне по времето на класицизма в т. нар. “правило за трите единства”. Абсолютното спазване на подобни ограничения, както твърдят критиците на естетиката на класицизма, застава авторите да натрупат в рамките на едно денонощие събития, които в живота биха заели несравнено по-дълъг период от време. Достоверността на сценичното време не се свежда до съпадението с астрономическото време, тя, по думите на Проп, е подобна на “реалността” на времето в литературното повествование – тя е само референтна, “реалистична” илюзия.

Динамиката, която придобива на екрана фотографското изображение, му създава възможности, които в значителна степен превъзхождат уменията на театралното зрелище. Пионерът на филмовата теория Вейчъл Линдзи има основания да твърди, че основна характеристика на кинематографа е движението. В онези първи години от съществуването на новото явление разбират движе-



нието на екрана доста елементарно. Вдъхновяваща е бързината на преследванията, впечатляващи са колите, които препускат из необятните пространства на Новия свят, забавни са вечно съветящите се полицаи на Мак Сенет. Все пак Вейчъл Линдзи съзнава опасността от крайности при използване на новите предимства на динамичното екранно действие. Когато динамиката достигне пароксизъм, поведението на филмовите герои, според него, наподобява болестно състояние, заприличва на „хорото на свети Вит“. Линдзи счита движението за толкова съществено, че не се колебае да го постави в основата на жанровата система на игралното кино. За него киното е преди всичко „пространство и време без звук“, но лишено от звук, то притежава нещо друго: движението. И редом с „интимните“ камерни филми, с грандиозните исторически и религиозни спектакли въвежда още един жанр, присъщ на новия феномен на игралното кино: нарича го „фотодрама на екшъна“ (photoplay of action). Смисълът, който Линдзи влага в този термин, се различава от съвременното му използване. Става дума не толкова за „филми на действието“, колкото за филми, в които *движението* е основен отличителен белег.

Особеностите на жанровата „система“ на Линдзи, първа по време в историята на игралното кино, се определят до голяма степен от неговите лични предпочитания и вкус. Поет, живописец по образование, той е убеден, че киното, за да превърне създанията си в истински произведения на високото изкуство, следва да ориентира художествената си изразност по образната система на изобразителните изкуства. Той непрекъснато цитира шедьоври на живописиста и скулптурата. Изображенията на екрана задължително трябва да се стремят да постигнат въздействието на гръцките скулптури, присъствието на актьорите да напомня оживели скулптури, визуалните композиции на екрана да възпроизвеждат усещането, което внушават фризовете на Партедона, а създателите на филмите да се вдъхновяват от картините на Ботичели, Тинторето и други големи майстори на четката и длетото. За него филмите са преди всичко „живопис и скулптура в движение“.

Вейчъл Линдзи акцентира върху обстоятелство, което има изключително значение за развитието на филма като изкуство: движението преобразява статичните до вчера визуални образи. Създават се условия за обединяване на времето и пространството на екрана. В рамките на игралния филм се ражда ново единство. Той пръв ще обяви времето

за „четвъртото“ измерение на пространството на екрана, фраза, която в бъдеще ще повтарят многократно. Но за да се превърне тази възможност в реално използвано в практиката художествено средство, ще са необходими години. В киното овладяването на формите на времето протича паралелно с изработването на похвати за моделиране на пространството. Това е продължителен процес. Причините са много и разнообразни. На първо място сред тях е степента на развитие на кинематографичната техника. В онези ранни години на „синематографа“ времетраенето на първите филмчета съвпада с реалния ход на протичане на събитията, зафиксирани от камерата: работниците излизат от фабриката, вратите се затварят – филмът свършва. Влакът пристига на гарата, пътниците слизат, перонът опустява – екранът угасва. Времетраенето на филма се определя от продължителността на лентата в снимачния апарат: 17 метра, равни на 1 минута екранно време. Мнозина от хората, които снимат първите филми, пренасят в киното мислене и опит, придобити на сцената. Битката да се освободи екранът от влиянието на театъра няма да е лесна. Жорж Мелиес пръв в историята започва да използва специални ефекти, считани и до днес за едно от най-кинематографичните изразни средства. Но и неговите ранни филми протичат като живо представление, заснето от филмовата камера. Върху този ход на екранното действие не се отразяват нито двойните експозиции, нито трансформациите и прочие ефектни номера, впечатлявали публиката в края на XIX и в началото на XX век. В своята екранна продължителност действието във филмчетата на Мелиес съвпада с времето, което е необходимо да бъдат изпълнени манипулациите на илюзиониста на сцената в един вариететен спектакъл. Екранното време в този случай съвпада с реалното. И не само при Мелиес. През първите години от своето съществуване киното пасивно регистрира протичането на събитията във времето, независимо дали става дума за документално наблюдение, или за „игрално“, в смисъл условно, създадено от фантазията на сценариста и режисьора, действие. Тази буквалност на времето на екрана постепенно ще се разрушава от развитието на образната система на игралното кино. Възниква новото „кинематографично“ време. Неговата условност, свободата, с която времето се нахвърля, моделира и трансформира, е толкова очевидна, че по-късно в силно въздействащ ефект ще се превърне възпроизвеждането на екрана на интервали от време,

които съвпадат по продължителност с астрономическото време. Именно така прозвучава в „Нощта“ на Антониони реалната едноминутна пауза в памет на починал сътрудник на борсата. С годините условността на времето на екранния спектакъл се утвърдила до такава степен, че силно впечатление правят изключенията: „12 разгневени мъже“ на Сидни Лъмет или уникалният експеримент на Александър Сокуров „Руската съкровищница“, при който съвпадат продължителността на акта на създаване на филма и времето за неговото представяне.

Историята на игралното кино доказва, че е необходимо да се натрупа опит, да се стигне до разбирането, че раздвижените изображения не просто придават динамика на статичните изображения, но създават и условия да се гради на екрана повествование, да се разказват истории, които по своето богатство да не отстъпват на белетристиката, а това означава свободно да се борави с параметрите на времето в разказа. Но за да се случи това, е задължително още едно важно обстоятелство. Необходима е аудитория, подготвена и способна да оцени подобен строеж на екранното действие, необходимо е зрителите да бъдат „възпитани“ да възприемат особеностите на игралния филм, да могат да участват пълноценно в процеса на общуване с екранните създания. Следва да се изработи онази конвенция, която е специфично присъща на комуникативния модел на кинематографа. Нейното възникване е сложен процес, който протича сравнително бавно и не винаги равномерно. В един разказ на Борхес е представена онази уникална ситуация, в която потенциалният участник въобще не е в състояние да се включи в процеса на комуникация, тъй като не познава правилата на изработената в процеса на общуване конвенция. Негов герой е Авероес, прочут ислямски философ в средновековна Андалусия, който пише коментари към съчиненията на Аристотел. Тъй като не знае езика на оригинала и ползва по-късни преводи, смята, че в тях е причината за непреодолимите трудности, на които се натъква при опита да разбере смисъла на два тайнствени термина: „трагедия“ и „комедия“. Събрал се с други ислямски мъдреци, слуша разказа на известен пътешественик. Помолен да сподели някое чудо, което е преживял в далечна страна, Абу-л-Касим разказва за посещение в „цветно боядисана дървена къща“, където „на една тераса биеха барабани и свиреха на лютни“, а „петнадесет-двадесет души (с червени маски), се молеха, пееха или

разго-варяха. Те бяха в окови, но тъмница не се вижда-ше; язدهа, но нямаше коне; сражаваха се, но сабите им бяха от папур, падаха мъртви и пак се изправяха...”<sup>8</sup>. Пътешественикът не разбрал на какво точно е присъствувал, защото не е запознат с конвенциите на сценичното общуване, благодарение на които зрителите не се учудват, когато някои „падат мъртви, а после пак се изправят“. Буквално същото се случва със зрителите на първите прожекции – те не притежават кода за разчитане на екранните образи. И не само зрителите, присъствали на първото представяне на „синематографа“ на Лю-миер и според легендата побягнали, за да не бъдат прегазени от връхлитания ги от екрана влак. Дълго време публиката ще трябва да се учи да разчита посланието от екрана. Ще се учат на правилата за неговото изграждане и онези, които създават филмите.

Оформянето на конвенциите на екранното общуване ще бъде продължително. У Хуго фон Мюнстерберг ще открием убедителни доказателства за особеностите на този процес. Теоретикът е убеден, че зрителят може да бъде смутен и объркан от бързата промяна не само на пространството, но и на хода на времето на екрана. И предлага, когато се осъществява преход, който не само пренася действието в миналото или бъдещето, но дори само прекъсва нормалното му течение, съвременният му зрител да бъде подготвен с плавно преливане или постепенно разфокусиране на изображението. Хората пред екрана идват от реалния свят, в който са подчинени на времето, съзнават, че не са способни да променят неговия ход. Те внасят това свое знание в кинотеатъра, общуват с действието на филма, като използват опита, придобит в бита. По този повод Арнхайм пише: „Не мога внезапно да видя какво правят тези хора след 10 мин., а трябва да преживея без прекъсване 10-те минути. В реалността не съществуват никакви скокове във времето и пространството, само пространствено-временна непрекъснатост”<sup>9</sup>. В театъра условното сценично време само изглежда дискретно, но и то се разполага в същата „пространствено-временна непрекъснатост“. „В киното обаче не е така. Времевата последователност във филма може да бъде прекъсната във всяка желана точка. И на това място да бъде показана сцена, която се разиграва по съвсем друго време”<sup>10</sup>. Зрителят, въоръжен с опита от сетивните си възприятия и всекидневния живот, не е в състояние веднага да осъзнае и приеме като естествена тази възможност.



През първите години от функционирането на кинематографа немалко от зрителите са в ситуацията на героя на Борхес, липсва им кодът, за да разчетат правилно екранното послание и да се ориентират в капризите на представяне на времето в него. Потвърждение за трудностите, които съпровождат този процес, предлага и книгата на Рудолф Арнхайм, писана цели 15 години след съчинението на Мюнстерберг, през които киното е изминало немалък път, постигнало е сериозни успехи, извоювало си е признание и популярност сред широката публика, но конвенцията на общуването с екрана все още не е оформена докрай. В края на 20-те години на миналия век зрителите все още не са усвоили “езика” на киното. Настина Арнхайм подчертава, че кинематографът не само може “да прекъсва времевата последователност във всяка желана точка”, но и успешно използва този похват. В същото време той твърди, че това е “възможност преди всичко чисто техническа”. Според него, за да се гарантира пълноценният диалог с аудиторията и да не се създават затруднения пред възприемащото съзнание, е необходимо да се спазват “определени правила”. Едно от тях е: “вътре в отделната сцена времето протича праволинейно”. Всеки що-годе изкушен зрител би могъл да посочи десетки примери от съвременното кино, когато този принцип е бил нарушен, без това да създава особени проблеми. През първата четвърт на XX век Арнхайм допуска “вмъкването и на някаква междинна сцена, както става при разказването на нещо вече преживяно в сънищата”, т.е. праволинейният ход на времето в рамките на един епизод да бъде нарушен, но настоява: “вътре в отделната сцена последователното подреждане на различните кадри означава и последователност във времето”<sup>11</sup>. И очевидно, съобразявайки се с не докрай установената и усвоена конвенция на условностите на игралния филм, с неумението на повечето зрители по онова време да възприемат без вътрешна съпротива нарушаването монолитността на хода на времето на екрана, пише: “в рамките на дадена сцена времевата непрекъснатост не бива да бъде нарушавана”. Допустими са изключения, но единствено ако “отпадането на време вътре в една сцена се използва само за постигане на съзнателно търсен гротесков ефект”. И подкрепя своето твърдение с епизод от филм на Чаплин, в който “Чарли прекрачва прага на заложената къща и още в следващата секунда излиза без палто”<sup>12</sup>.

Арнхайм споменава, че са възможни и епизоди, в

които “времето съотношение въобще липсва”, а кадрите в тях са свързани по оста на тематичния смисъл. Но според него подобни примери успешно предлагат не игралните филми, а онова, което тогава в Германия наричат “културни”, сиреч, документални и научнопопулярни филми. Авторът само бегло споменава, че “подобни неща се случват и в игралното кино”. Няма съмнение, книгата на Арнхайм е продукт на своето време: дори три десетилетия след раждането на кинематографа зрителите трудно се ориентират в плетеницата от координати на времето, която възниква при всяко по-сложно монтажно построение. Неща, които днес са ясни и на малките деца, са в състояние да затруднят зрителите, които пълнят кината през първата четвърт на миналия век. Авторът на “Изкуството на киното” е принуден да признае: “от простото редуване на кадрите във филма все още не може да се съди за последователността им във времето”<sup>13</sup>. Необходими са допълнителни индикации, които да са ориентир за зрителите. След време, когато конвенцията на общуването с екранните произведения бъде изработена докрай, правилата ѝ станат явни и достъпни, подобни “предупреждения” и “ориентир”, които да сочат в каква посока протича времето на действието, ще станат излишни и ще отпаднат от филмовото повествование. Кое то далеч не означава, че с това проблемите, свързани с представянето на времето и боравенето с него в игралното кино, напълно ще отпаднат.

Основните затруднения, пред които се изправят създателите на филми в областта на сюжетостроенето, са до голяма степен сходни с онези, с които традиционно трябва да се справят авторите на живописни платна. Движещите се изображения са в състояние да представят достатъчно убедително динамиката на живота в неговите материални форми, но те са изображения, а всеки, който бора ви с тях, когато иска да разкаже една история и да я превърне в художествена конструкция, разположена във времето, трябва да се справи със сериозни проблеми. Основният сред тях: изображението е винаги “тук и сега”, липсват му глаголните времена. Изображението няма нито минало, нито бъдеще. Ситуацията в литературата, която бора ви с естествения език, е различна. Тя може свободно да описва разнообразни състояния, събития, случили се в различни времеви пояси. Бела Балаж констатира: “Човек може да напише: “Героят *тръгна* за вкъщи и когато влезе...”, кадърът обаче има само сегашно време и киното може да по-

каже само това, че той *върви...*”<sup>14</sup>. За да разказва убедително историите си на екрана, киното иска да прави същото. И се учи да го прави, въпреки трудностите. Елипсата, като “съкращава” онази част от пътя, която героят е следвало да измине “тръгвайки за къщи” и докато стигне до дома си, се превръща в заместител на “когато”. Но сериозният проблем е другаде: писателят е в състояние да напише и “героят тръгна”, и “вчера, когато той тръгна”, и “на следващия ден той се канеше да тръгне”, т.е. спокойно да борава с времето, да го пренася от миналото в бъдещето, да спира неговото течение, ако е необходимо да разкаже някоя вметната история. В киното, което, според определението на Бела Балаж, е “временно изкуство на движението и на органическата му последователност”, героят винаги върви “тук и сега”, винаги е в настоящето и единствено в него.

Това настояще не е реално, не съвпада с граматическото или астрономическото сегашно време. Превърнало се в част от структурата на художественото произведение, времето губи реалните си очертания, превръща се в условно. По думите на Лихачов то придобива качествата на сегашно “художествено” време, което в никакъв случай не е идентично на реалното астрономическо време. Всяко изкуство притежава и е изработило собствени похвати за обозначаване и трансформиране на това художествено време, има своя история, запечатала етапите на постепенно овладяване на тези похвати. В студията, посветена на оформянето на романа в Античността, Михаил Бахтин подробно проследява този процес в белетристиката: как с развитието на изразните възможности на романа в него времето постепенно се съгъстява, уплътнява се и става художествено видимо. Как от ранния гръцки роман, в който няма дори “елементарно-биологичната продължителност”, свързана с възрастта на героите (те не се променят физически, независимо от изпитанията и приключенията, през които преминават и от изтеклото време), се стига до модерния роман, в който елементите на “обществено-публичното и историческото време” се съчетават с чертите на биографичното и дори битовото време, с белезите на епохата, които стават нагледно и сюжетно-зрими<sup>15</sup>. В литературата времето е “водещо”, тъй като тя борава със словото, но то не е нито монолитно, нито постоянно. Бахтин, в зависимост от спецификата на разказа, говори за “авантюрно”, “фантастично”, дори за “пусто” време, разграничава “спонтанно” от “реалното” време.

В годините на нямото кино търсенето на начини за решаване на този проблем има специфичен характер, тъй като екранът е лишен от произнасяното слово, от диалога, който би могъл да предложи допълнителни ориентири за реалното плазиране на действието във времето. По онова време на изображението, по думите на Сергей Айзенщайн, му се налага и “да звучи”. Примери за “звучащо” визуално изображение има предостатъчно, например парата от свирката на локомотива, която на екрана замества отсъстващия звуков сигнал. По същия начин нямото кино се опитва да изобразява визуално и протичането на времето. Постепенно се изработва поредица от знаци, които могат да се подредят в две основни направления. Едни от тях служат да се представи изминалото време (часове, дни, месеци). Зрителите се учат да разчитат значението на пепелника, който на екрана постепенно се пълни с фасове, сменящите се листа с датите на календара или смисъла на промените се очертания на пейзажа, да не говорим за превъртелите се стрелки на часовника. От немия филм съвременното кино е наследило и продължава да използва друг, “паразитен” похват – информативните надписи, които уведомяват за изминаването на определен интервал от време: “след три месеца” или “години по-късно...”

По-сложно се оказва решаването на друг проблем: как да се представи на екрана едновременно протичане на паралелни във времето линии на действието. Във филма на Едуин Портър “Животът на един пожарник” има драматична сцена: героят се бори да спаси живота на хора в горяща къща. Останала у дома, съпругата му се безпокои за него. Режисьорът трябва да представи симултанното протичане на двете действия. Той би могъл да монтира последователно кадрите, които съдържат двете събития, но си поставя по-сериозна задача: да изобрази мислите на героинята и обекта на нейните възмущения в един кадър. За писателя това е лесно решим проблем, той трябва просто да напише: “тя мислеше за него...”. Режисьорът предлага друго решение: в кадър е съпругата, над главата ѝ се извива “балонче”, (похват, добре познат от комиксите), вътре в него е показана борбата на пожарниците с огъня. Това решение е очевидно илюстративно, неговата примитивност – несъмнена. Само след няколко години Грифит ще предложи друг – монтажен – подход. В знаменитата, превърнала се в христоматийна сцена от “Енох Арден” той материализира буквално същата ситуация: героинята се измъчва от неизвест-



ността и се безпокои за съдбата на своя съпруг. Претърпял коработушение, той е останал на необитаем остров в океана. Режисьорът свързва отделните кадри с двамата герои по същата логика: "тя мисли за него". Възниква асоциативният монтаж, от тук води своето начало модерното монтажно мислене като основно структуриращо средство на игралното кино. Грифит обединява два кадъра, изобразяващи обекти, разделени

пространствено, но синхронни във времето. Прави го осъзнато, като ползва модела на литературата. Това е онзи преломен в историята на киното момент, когато окончателно се ражда онова, което Бахтин нарича "хронотоп", а Бела Балаж, пръв във филмовата теория, обозначава с нов, съчинен от него термин: "времепространство" (Zeitraum). Това е моментът, от който води своето начало и филмовото изкуство.

<sup>1</sup>Ейзенштейн С.М. Избранные произведения в шести томах. М., Искусство, 1964, т. 2. с. 367-379

<sup>2</sup>Бели А. Магията на словото в: Слово и символ. Из историята на европейския символизъм, С., Наука и изкуство, 1979, с. 445

<sup>3</sup>Паси И. Човек не само с разум живее. Десет етюда за европейския ирационализъм. С., Труд, 2006, т. II, с. 194

<sup>4</sup>Хегел Г.В.Ф. Естетика. С., Изд. на БКП, 1976, т. II, с. 701

<sup>5</sup>Паси И., цит. съч., с. 195-196

<sup>6</sup>пак там, с. 195

<sup>7</sup>Очевидно е съвпадението с т.нар. "пространство на възприятието" (Anschauungsraum и Erlebnisraum) – вж. Топоров В. Пространство и текст в: Текст: семантика и структура, М., 1983, с. 227

<sup>8</sup>Борхес Х.Л., Избрано, С., ЛИК, 1996, с. 206

<sup>9</sup>Арнхайм Р. Киното като изкуство. С., Наука и изкуство, 1989, с. 41

<sup>10</sup>пак там

<sup>11</sup>пак там, с. 41

<sup>12</sup>пак там, с. 43

<sup>13</sup>пак там

<sup>14</sup>Балаж Б. Избрани произведения. С., Наука и изкуство, 1988, с. 107

<sup>15</sup>Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. М., Худ. литература, 1975, с. 395-396



# Неизвестни свидетелства за личността на Чарлс Нобъл и дейността му в България 105 години от заснемането на първия филм у нас

Петър Кърджолов



Обединените върховистки чети - Илинден

**Н**а пръв поглед историята е повече от обикновена...

През 1903 избухва Илинденско-Преображенското въстание. Да отразят събитието в страната ни пристигат чуждестранни репортери. Сред тях е и Чарлс Райдър Нобъл (Charles Rider Noble). Различава се от колегите си по това, че само той носи със себе си кинокамера. Англичанин е, но бива изпратен на Балканите от един американец. Неговото име пък е Чарлс Ърбан (Charles Urban).

Нобъл се справя със задачата, заснемайки 17 хроникално-документални репортажа (с времетраене от 1 до 4 минути). Така той се превръща в първия смъртен, който не само поставя снимачен кинематографичен апарат върху многострадалната ни земя, но и в кинооператора, осъществил (през октомври 1903) най-ранния филм в България. Благодарение на него у нас настъпва ерата на филмовото производство. Нобълите "кинематограми" са и първите "живи картини" от нашето отечество, които биват показани в чужбина (в края на 1903). И то наред пъпа

на цивилизования свят – в лондонския театър "Алхамбра" (което по днешному означава да бъдат излъчени в най-гледаното време по Би Би Си). "Българската серия" предизвиква интереса както на тамошната публика, така и на печата (само в Лондон повече от дузина издания отразяват събитието)! Заснетите из татковината ни заглавия биват включени в рекламните каталози на "Ърбан трейдинг къмпани". През 1904 Чарлс Нобъл се завръща в България, където прожектира своите филми и така за пръв път показва пред нашенци заснети в родината им ленти. Сетне изчезва. Остава легендата за него. И загадките, свързани както с личността му, така и с неговата дейност...

## Неочаквана помощ от Индиана Джоунс

Изследователят, който "възкресява" името на Нобъл у нас, е Александър Александров. Нему българската историография дължи както откриването на близо десет свидетелства в печата, така и първата статия за англичанина (сп. "Киноизкуство", 2/1960). Сетне Костадин Костов не само обогатява тази информация, но и пръв огласява в сп. "Кино" (3/1996) отразеното в каталозите на



“Ърбан трейдинг къмпани”. Въпреки тези усилия (към които от 1982 се присъедини и скромната ми персона) личността на Нобъл си оставаше най-голямата загадка в историята на киното в България. Не се знаеше нито датата, нито мястото на неговото раждане, нито годината на раздялата му с белия свят. Не бе известно с какво се е занимавал през живота си, имал ли е семейство, деца, потомци...

Вече близо две години с Костадин Костов работим върху книгата “Кинематограмите на Чарлс Нобъл”. Натрупахме планина от факти. Но така и не узнахме най-важното – кой е Нобъл? Тогава се реших на отчаян ход. И написах няколко реда до Британския филмов институт (който е едновременно филмотека, библиотека и научно-изследователски институт). Отговори ми г-жа Брайъни Диксън, завеждаща отдел “Нямо кино” и признат експерт в тайните на целулоида от далечната викторианска епоха. Имейлът ѝ бе кратък и крайно обезкуражителен. Оказа се, че един от най-могъщите аудио-визуални архиви в света не притежава никаква “биографична информация” за Нобъл! Бях съкрушен. Но не и г-жа Диксън, която ме свърза с г-н Стивън Ботомър. В нашия “странен занаят” той е нещо като Индиана Джоунс – “археолог” на целулоидни артефакти, глъбинен изследовател, брилянтен киноисторик... Та от г-н Ботомър на 10 юни 2008 получих една-единствена страничка, съдържаща безценна за историята на киното в България информация.

## Кой сте вие, мистър Нобъл?

“Чарлс Райдър Нобъл е роден през 1854 в Чезънт (Cheshunt), Хартфордшир (Hertfordshire).” Днес градът наброява 52 000 души и представлява част от градската зона, наричана Голям Лондон.

“От 1890 докъм средата на 90-те Нобъл е художник и режисьор на театрите в Ексетър, Бристол, Нортамптън, Бедфорд, Лондон и др.

1896 до 1899: директор (manager) на театър

ра в Брикстън.”

Крайт на 1900: снима войната в Южна Африка за Чарлс Ърбан и “Уорик трейдинг къмпани” (Warwick TC).”

Роден в Синсинати, американецът от германски произход Чарлс Ърбан (1867–1942) е най-значимата фигура в ранната британска филмова индустрия. През 1898 в Лондон той основава компанията “Уорик”, която освен че търгува с кинотехника, произвежда и филми. Нейни оператори документират част от Англо-бурската война (1899–1904), която изправя отрядите на бурите (потомци на холандски заселници в Южна Африка) срещу войските на Британската империя. Известни са имената на осем кинооператори от Албиона, отразили въоръжения конфликт, като четирима от тях са пратеници на “Уорик”. Дали обаче Нобъл е бил петият член от екипа?

“1901: живее в Лондон. Нобъл бива охарактеризиран в статистическите данни от преброяването на населението като свободен театрален мениджър.

По някое време през 1901: в Мароко е като придворен кинооператор на султана; завръща се в Обединеното кралство в края на 1902 или началото на 1903, като разрешава на “Уорик” да прожектира неговите марокански филми...”

През 1901 Гибънс снабдява султана на Мароко с нов прожекционен апарат. Навярно във връзка с неговото инсталиране Нобъл пристига в двореца на Абд ал-Азиз, където остава в качеството си на прожекционист и придворен оператор (снимач). Англичанинът прекарва три години в двореца. И навярно би останал там още дълго време, ако през есента на 1903 в Мароко не избухва бунт. Нобъл е принуден да напусне страната, но по-късно изнася лекции в Англия, споделяйки преживелиците си в Мароко, като използва за илюстративен материал заснетите по време на престоя му там филми (един от тях е “Безредици в Мароко”). През

1904 той показва своята “мароканска серия” и в България. Доказателството за това, озаглавено “Кинематограми”, бива поместено в софийския вестник “Дневник” (год. III, бр. 621, 23.II.1904, с. 3) и гласи: “Г-н Чарлс Рейдър Нобл в сряда вечерта ще проектира в салона на военния клуб интересните си кинематографически снимки, снети в Македония, България, Мароко и др. Това представление се дава изключително за г-да офицерите, семействата им и техните гости.”

“Есента на 1903: Чарлс Райдър Нобъл е в Македония / България. Съобщава се, че “съвместно с българската армия” и за “Чарлс Ърбан трейдинг къмпани” осъществява репортажи, отразяващи Илинденското въстание (бунт в Македония). Във връзка с тези събития той заснема няколко филма, показани на екран в началото на 1904 (по Григорианския календар) от Ърбан в лондонския мюзикхол “Алхамбра” и описани в каталога на Ърбан.

1905: за Ърбан заснема филми в Южна Америка (специално Андите).

1906 и 1907: работи върху система за преподаване, (придружено) с движещи се образи, използвайки нов тип прожекционен апарат, който позволява стопирането във всеки момент, даващо възможност на лектора да обясни сцените с продължително време-траене.

1908 до 1912: пътуване из Латинска Америка, включващо изкачването на планината Попокатепетъл.

Юли 1914: умира в Ъпминстър (Upminster), Есекс (Essex), на 60-годишна възраст, като ерген и затънал в дългове.”

Твърди се, че по време на първото си посещение в Южна Америка през 1905 Нобъл заснема кадри от движещ се влак, прекосяващ Андите на път за Парагвай. Което означава, че пътешественикът е идвал от Аржентина или Чили. Очевидно е посетил и Мексико – Попокатепетъл се намира там. Доскоро до-

ри се предполагаше, че е загинал тъкмо в Новия свят.

## Илинденската 1903

Това е скромната информация, която светът притежава за Чарлс Райдър Нобъл. Към нея би трябвало да добавим и известното от каталозите на “Ърбан трейдинг къмпани”. Написаното в тях доказва, че англичанинът снима сред упътилите се към или завръщащите се от Македония въстанически чети, изографисва с помощта на светлината ликовите на техните водачи – ген. Иван Цончев, Анастас Янков, Кочо Настев, Илия Балтов, гевгелийския войвода Иванчо Карасулията. Нобъл става не само свидетел, но и летописец на неволята на хилядите бежанци, прогонени от родните им места. Той запечатва върху целулоидната лента частица от родната действителност – Рилския манастир, Самоков, Дупница, Кочериново, кюстендилския край... Вглежда се в София, отразява някои действия на българската войска, част от които биват ръководени от военния министър ген. Михаил Савов (виж сп. “Кино”, 3/1996)...

Звучи парадоксално, но за “българския период” от житието на Нобъл родните изследователи знаят повече от английските си колеги! На Костадин Костов например кино-историографията ни дължи единственото

Въстаническа клетва - Илинден





съобщение в нашия печат, появило се през 1903 и отнасящо се до дейността на англичанина. То бива публикувано във в. “Вечерна поща” (бр. 811, 20.X.1903, с. 3), озаглавено е “По инспекционната обиколка на военния министър” и гласи: “От Самоков ни съобщават, че на 14 т. м. пристигнал военния министър г-н полковник Савов, придружен от свитата си, състояща /се/ от майорите Нерезов и Стоянов, ротмистр Ганчев, тримата от свитата на Н. Ц. В. Княза, полковник Вазов, личния адютант на военния министър капитан Червенияков, ескадрона на подполковник Радулов и кореспондента на английския илюстриран вестник “Blach and white” /“Black and White”/ г. Noble. На 15 того, г. военния министър направил инспекционен преглед на квартируещото там планинско отделение, при което е разпитал войниците за живота им в казармите, храната, облеклото и подробно изследвал техния войнствен дух. След прегледа, по тревога, в едно късо време войниците с топовете си били готови за бой, и като се направило едно малко учение, дадена била заповед на подполковника Карахордиев да нападне и атакува Доспейския баир с своите три батареи. Топовете били изкачени в едно късо време на баира и открили огън. На връщане батареите минали церемониален марш, поздравени от военния министър с “отлично”, похвалил войниците за тяхното стройно държание, поблагодарил от страна на Н. Ц. В. Княза за добрата им служба и завършил с думите **“да живее нашия Господар – ура”**. Г. Noble, с кинематографическия апарат, снел много хубави картини от действието на батареите, особено от тревогата.

Вечерта военния министър е дал вечеря на всички офицери, в знак на своето задоволство от Самоковската войска, а на войниците заповядал да се даде пълна почивка на 16, като праздник.”

В каталога от 1904 на споменатата вече Ърбанова компания под № 1161 фигурира

заглавието **“Българска планинска пехота в балкана”** (**“Bulgarian Mountain Infantry in the Balkans”**), чието съдържание съответства почти напълно на написаното във “Вечерна поща”: “Взвод планински пехотинци свалят от товарните коне оръдия и стойки (лафети), сглобяват ги и откриват огън. Отличителната черта на тези мъже е експедитивността, с която изпълняват задълженията си. Последната част показва граничен патрул, спускащ се по стръмно дефиле.” Тази лента, чиято дължина е 125 фута (38 метра), които при тогавашната “кинематографична” скорост от 16 кадъра за секунда се е прожектирала за 2 минути, с основание претендира за званието “първият филм, заснет в България”. При това събитието е точно датирано – **15 октомври 1903!**

И двата цитирани материала са сред около 20-те познати досега на българските киноисторици. На десетина други (нови и неизвестни) успях да попадна през последните две години. Всички те са от 1904. Всички те отразяват действията на Нобъл, проследяват пътя му през отечеството ни, очертават времевата рамка на престоя му – до 2 август (откогато датира последното съобщение в пресата)...

## 1904: Годината на завръщането

Не е установено кога Нобъл си тръгва от България (и дори дали въобще сторва това), но днес със сигурност знаем, че на **9 февруари 1904** той се завръща у нас. На доказателството за това се натъкнах във в. “Вечерна поща” (год. V, бр. 917, 10.II.1904, с. 3) – известието, озаглавено „Английски кореспонденти в София”, се оказа **хронологически първото за 1904 година и второто изобщо, посветено на Нобъл.**

**Първото съобщение, предлагащо информация за съдържанието на Нобълвите “кинематограми”** (гръцката дума “граμμα” означава буква и се използва при образуването на словосъчетания, означаващи запис на нещо – телеграма, радиограма, телефонograma), се появи отново от най-добре ос-

ведомения тогава софийски всекидневник – “Вечерна поща” (год. V, бр. 922, 15.II.1904, с. 3). Онадсловено “Кинематографът на г-н Нобел”, то предлага следния текст: “Английския журналист – фотограф г. Нобел, снощи покани представителите на столичната преса на една демонстрация с кинематографическите фотографически снимки, които той е направил през време на пребиванието си в България от миналото лято насам.

Г-н Нобел ни представи сцени от отварянieto на Нар. Събрание от Княза, сменяването караула в Двореца, обучение на горската ни артилерия, сцени, движението на бежанците в Рилският манастир и из инспекционната обиколка на военния министър по границата и пр. Присътвяващите останаха и от представените сцени, тяхното точно и живо възпроизведение, възхитени и еднородно оцениха фотографическото изкуство на английския кореспондент фотограф. Както се научаваме, и столичната публика ще има възможност да ръкоплеще на г. Нобел в военния клуб, където той щял да даде едно публично представление.”

И така – първата прожекция на Нобъл в България се е състояла на **13 февруари 1904** в салона на софийския хотел “Ориент” (възможно той да е осъществил покази още през 1903, макар че в печата липсват свидетелства за подобен акт). Само за четири дни англичанинът е съумял да свика “представителите на столичната преса”, което говори за делови качества, а и за наличието на рекламна стратегия. “Вечерна поща” посочва Нобъл **за автор** на “кинематографическите фотографически снимки”, които той сам е направил. Вестникът маркира и съдържанието на “представените сцени”, всички описани в каталога на Ърбан. С изключение на една – “сменяването караула в Двореца”. Простичка информация, която увеличава с още един обектите, запечатани от биоскопа на Нобъл.

Цитираните редове обаче си остават сухи рекламни съобщения. Богати информационно, но бедни емоционално. В тях липсва възторг, няма “ура”. Кое то означава, че няма реакция от страна на обществото, макар и да се предполага, че става дума за първите филми, заснети у нас, показани също у нас, при това от самия им автор!?

След специалната “демонстрация” Нобъл наистина дава възможност на “столичната публика” да му “ръкоплеще” във Военния клуб. За това свидетелства “Вечерна поща” (год. V, бр. 930, 23.II.1904, с. 3): **“Представление с кинематограф.”** В сряда 25 того в столовата на военния клуб ще има от 6 ч. след обед вечеря и концерт от военна музика. От 9 ч. по желанието на публиката в големия салон ще има представление с кинематограф, от който публиката остана снощи твърде доволна. Цени: за първите 8 реда по 2 л., а за останалите по 1 л. и за деца по 50 ст.”

Оказва се, че прожекциите във Военния клуб са били поне две – на 22-ри февруари (неделя) и 25-и (сряда). Оказва се, че публиката е останала “твърде доволна”. Навярно затова Нобъл не се ограничава с показите само пред офицерския хайлайф. Че това е било така потвърждава пак “Вечерна поща” (год. V, бр. 936, 29.II.1904, с. 3): **“Кинематограф Чарлс Райдър Нобл.** В понеделник на 1 Март, в 9 часа вечерта, в салона на “Славянската Беседа” отличия фотограф-артист г. Чарлс Райдър Нобл, кореспондент на английската илюстрация “Бляк енд Хуайт” ще даде едно извънредно голямо кинематографическо представление. Г-н Нобл даде едно такъв вече в военния клуб. Публиката ще има случай да се налюбува в “Беседата” особено на кинематографическите снимки българска серия, в които са представени отварянieto на народното събрание, македонски бежанци в рилския манастир, очов ден в рилския манастир, излизане на калугерите от същия манастир,



българска кавалерия и много още други. Надяваме се, че салона на “Беседата” ще се изпълни с любители на кинематографическите снимки на г. Нобла.”

“Отварянето на народното събрание” е станало на **2 ноември 1903** – първия ден на XIII обикновено народна събрание. Тази 38-метрова кинохроника, фигурираща в каталозите на Ърбан под титула “**Откриване на Българския парламент от българския княз Фердинанд**”, с основание пък претендира за почетното звание “най-ранния филм, заснет в София”.

Виж, “очов ден в рилския манастир” е сложен за идентифициране. Три са дните, в които православната ни църква чества своя светец Иван Рилски: 1 юли, когато се отбелязва връщането на мощите му от Търново в Рилския манастир, 18 август (датата на неговото успение през 946) и 19 октомври, когато пък (през втората половина на X век) биват открити мощите му, пренесени по-сетне в София. В случая най-вероятно става дума за последния празник, с който и през 1903, и днес православната църква почита паметта на светеца. В Югозападна България празникът на Преподобния Йоан Рилски Чудотворец се нарича още “Отчов ден”. Етимологията на думата отвежда към духовния смисъл на тържеството – Денят на Отеца, на Бащата, на Всебългарския небесен закрилник. Но поради звуковата близост на думите празникът не само бива наричан “Очов ден”, но и се свързва с представата, че Св. Иван Рилски притежава чудотворната способност да лекува очни болести. С две думи – хрониката е заснета на **19 октомври 1903**.

Прожекцията в “Славянска беседа” на 1 март провокира не само рекламата по страниците на “Дневник” и “Вечерна поща”, но и поражда отзвук в друго столично издание – “Ден” (год. I, бр. 93, 4.III.1904, с. 3). “**Кинематографа Нобел**. Опази вечер бе дадено в салона на Славянска Беседа извънредното кинематографическо представление на г. Нобел – известява третият всекидневник,

спиращ вниманието си върху прожекциите на англичанина в София. – Благодарение на голямата реклама, направена около тоя кинематограф, салона бе извънредно препълнен и приходите на г. Нобел трябва да сътоже извънредни. В замяна, посочените работи бяха твърде обикновени и те можеха твърде добре да се покажат на “непретенциозните” любители при едни по-низки цени от тия, които бяха определени сега... Такъво е мнението на голямата част от посетителите, поне на тия, които останали до края на представлението на г. Нобела.”

Това е първият и единствен известен засега материал, който си позволява критичен тон – “посочените работи” (прожектираните филми) са били “твърде обикновени”. Тази “отрицателна рецензия”, този “негативен” отзив обаче е по-ценен от другите съобщения, защото недоброжелателният анонимен автор признава (косвено) уменията на филморазпространителя Нобъл. Даденото представление е “извънредно” (изключително, необикновено), рекламата за него – “голяма”, салонът – “препълнен”, приходите – “тоже, извънредни”... “Ден” не посочва цените на билетите, но подсказва, че ще да са били високи, щом е могло да бъдат и “понижки”. Във Военния клуб те са варирали от 50 стотинки до 2 лева. Според тогавашната преса в споменатата “столовая” (ресторанта на Военния клуб) „цената на менюто”, състоящо се от три блюда, е 1 лев.

От материала в “Ден” узнаваме и друго – в началото на 1904 киното не е сензация (поне за столицата). Изразът “тоя кинематограф” подсказва, че е имало и други, с чиито показатели може да се правят сравнения (иначе откъде дописникът ще знае, че “посочените работи” са “твърде обикновени”). Нещо повече – киното вече има свои “любители” (почитатели, поклонници), които дори са се обособили (за което е нужно време) на “претенциозни” и “непретенциозни”!

По всяка вероятност и в “Славянска беседа”

(както и във Военния клуб) са се провели две прожекции – на 1 и на 4 март! За това косвено свидетелства “Вечерна поща” (год. V, бр. 940, 4.III.1904, с. 3). Косвено, защото в съобщението не бива упоменато мястото на сеанса. Затова пък в него биват упоменати други интересни неща: **“Киниматограф Чарлс Райдър Нобл.**

Г-н Нобл ще даде довечера последне представление за С’Богом с най-отбрана програма: Програмата съдържа много интересни картини.

I. Из живота на македонските въстаници: (Кинематографическа снимка, собственост на г-н Нобла, патентована с запазени права за репродукция и представление).

Поход, бивак, в цеп, на позиции, пристрелка, хвърляне бомба, газение река, полагане клетва. Историята на едно предстъпление.

II. 2 сцени из живота на английските моряци.

Вземане въглища в парахода, приглед на дрехите, пълнение топови, циромониялен марш на морските кадети, гимнастически упражнения с пушка, миноносци и торпильори, хвърляне залпови от гранати.

III. Френската морска ескадра на маневри. Представлението на г. Нобл представлява голям интерес за публиката, която ги посещава добре.”

Изправяме се пред първата изчерпателна програма за кинопрожекция, публикувана в българско периодично издание! Подробна, професионално поднесена, логически подредена... Чак през 1908 – 1909 в софийските вестници започват да се появяват подобни програми за “Модерен театър”. Оказва се, че Нобъл е пионер и в тази област – на вестникарската реклама!

От тази програма узнаваме, че репертоарът на Нобъл е бил значително по-богат от този, който се знаеше досега. Първата ѝ част пък, озаглавена **“Из живота на македонските въстаници”**, е подробно описана в каталозите на Ърбан. Удивително е, че българският текст (макар и кратък) строго съответст-

ва на английските анотации!

Следват три реклами в “Дневник”, публикувани на 5, 7 и 8 март 1904, две от които също се бяха изплъзнали от погледа на изследователите на родното кино. Навярно защото са поместени на първа страница. За съжаление, новооткритите материали само допълват вече известното – по желание на публиката Чарлс Нобъл дава “своето последно голямо кинематографическо представление” на 8 март от 21 часа в цирк-театър “България”. Билети могат да се закупят в кафене “Македония” или бирария “Червен Рак” на “намалени цени”, вариращи от 30 стотинки (в галерията) до 6 лева (в ложите) – съотношението е 1:20!.

И така – от 13 февруари до 8 март 1904 (за по-малко от месец) Нобъл осъществява в София поне 6 прожекции – по две във Военния клуб и “Славянска беседа”, по една в хотел “Ориент” и цирк-театър “България”. Сетне Нобълиадата продължава в провинцията – за там той заминава на 14 март. Днес със сигурност знаем (от българския периодичен печат), че е посетил Враца, Видин, Лом и Пловдив, че е снимал (това пък знаем от каталозите на Ърбан) в Стара Загора, Шумен, Бургас и край Русе (село Басабово).

Последното “провинциално” съобщение за Нобъл е от 26 юни 1904 – дължим го на в. “Пловдив” и издирено от пловдивчанина Костадин Костов. Сетне Нобъл се завръща в София, където на 28 юли (сряда) показва филма **“Руско-японската война”** – факт известен, отразен от вестниците “Ден” и “Дневник”. От “Вечерна поща” (бр. 1077, 25.VII.1904, год. V, с. 3) обаче изскочи и трето обявление: **“Кинематографически картини по войната в Военния клуб.** На 28 т. м., в 9 часа вечерта, с разрешението на военния министър, в големия салон на военния клуб, г-н Чарлс Райдър Нобл, известният английски кореспондент, ще даде няколко кинематографически картини изключително



по войната в Далечния Изток, снети от него-вия колеж г-н Рожерс, който придружава войските на генералисима Куропаткин в Манджурия. Това представление се дава в чест на г. г. офицерите, техните семейства и гости. Входа е един лев, а за деца 50 стотинки. Билетите се продават всеки ден в военния клуб и от г-н Пенчо Спасов”.

Как и откъде Нобъл се е снабдил с тези “кинематографически картини по войната в Далечния Изток”? Не е могъл да ги носи със себе си, защото пристига у нас ден преди да избухне Руско-японската война. Според в. “Пловдив” от 26.VI.1904, информиращ за прожекции “в разтворения градински театър на Търговски хотел”, “картините от... Японско-руската война (пристигнали сега скоро) съ възхитителни”. Кое то означава, че филмите, отразяващи военните действия в Далечния Изток, са “пристигнали” отнякъде. Откъде?

Няколко кратки реда дават повод да предположим откъде. Те също са убягнали от вниманието на киноизследователите, навярно защото са поместени в рубрики, нямащи нищо общо с киното. Първата се на-

рича “Пътници” и се появява редовно в “Дневник”. В броя от 6 юли (бр. 749, с. 2) тя известява: “Пристигнали съ г. г. Чар Райдер Нобел, английски кореспондент в хот. България”. Втората се нарича “Лични” и е поместена в хрониката на “Ден”, който в броя си от 7 юли (бр. 209, с. 3) уведомява столичани, че “същия ден пристига в столицата английски кореспондент г. Чарлс Райдер Нобел – от Цариград”. Оказва се, че на 6 юли Нобъл пристига от Цариград, докдето е отскочил за ден-два и откъдето навярно е донесъл „Руско-японската война”.

Така на бял свят изскочиха **11 неизвестни досега материала**, публикувани в родния печат през 1904 и отнасящи се до дейността на Чарлс Нобъл в България. Те не променят “революционно” картината на кинобитие то у нас през този ранен период, но аз предупредих още в началото, че историята (поне на пръв поглед) е повече от обикновена... Остава си тя такава и на втори поглед, но вече е малко по-пълна, по-богата. Кое то на фона на фактологическия недоимък, характерен за началото на миналия век, никак не е малко.

*Списание на Съюза на филмовите дейци. Основано през 1946 г. под името „Кино и фото“, издание на държавна фондация „Българско дело“. От 1951 до 1955 г. - „Кино“, от 1955 до 1991 г. - „Киноизкуство“, от 1991 г. - „Кино“*

## ИЗДАВА СЕ ОТ СБФД

**Редакционен съвет:** проф. Александър Грозев, проф. Божидар Манов, проф. Вера Найденова, проф. Венец Димитров, проф. Владислав Икономов, доц. Калинка Стойновска, Людмила Дякова (главен редактор), проф. Станислав Семерджиев

**Дизайн:** Силвия Попова **Печат:** Печатна база „Дийор принт“

**Адрес на редакцията:**

София 1527, бул. „Дондуков“ 67, тел.: 946 10 66

За реклами: **946 10 66** E-mail: [spisanie\\_kino@sbfd-bg.com](mailto:spisanie_kino@sbfd-bg.com)

СБФД интернет сайт: <http://www.filmmakersbg.org/index.html>

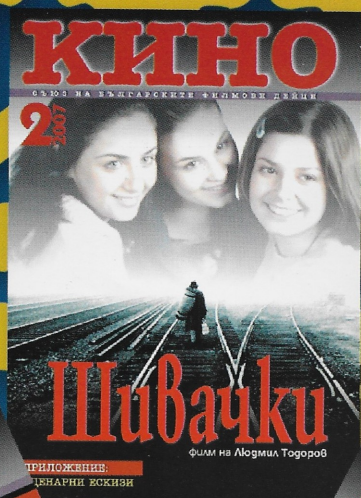
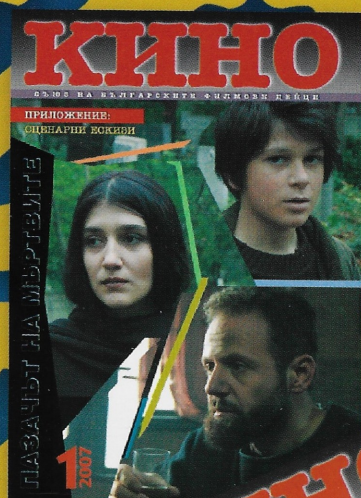
**Препечатването е допустимо само с разрешението на редакцията и автора.**

**Подписаните материали не съвпадат винаги с мнението на редакцията.**

КИНО е двумесечно списание. Цена на отделна книжка - 3,50 лв.

Редакцията приема заявки за абонамент и отделни книжки срещу преведени суми по пощата на адрес: София 1527, бул. „Дондуков“ 67, за главния редактор - Людмила Дякова  
ISSN - 0861 - 4393





# СПИСАНИЕТО, С КОЕТО ФИЛМОВИЯТ СВЯТ ИДВА ПРИ ВАС

**АБОНАМЕНТ 2008**

**абонирайте се за списание „КИНО“**

Абонирането можете да направите по линия на „Български пощи“

**КАТАЛОЖЕН НОМЕР 1402**

и чрез фирма „АРТЕФАКТ“ и нейните клонове в страната

Адрес: „АРТЕФАКТ“, София, ул. „Хубавка“ №4

Очакваме да се абонирате и в редакцията на списанието.

София 1504, бул. „Дондуков“ №67; тел.: 946 10 66; e-mail: [spisanie\\_kino@sbfd-bg.com](mailto:spisanie_kino@sbfd-bg.com)

**6 книжки - 20 лева**

**3 книжки - 10 лева**



# MEDIA



A programme of the EU

## СТРАСТ ЗА КИНО

PASSION DE CINEMA PASSION FOR CINEMA  
PASSION FOR CINEMA PASION POR EL CINE  
PASSION DE CINEMA LEIDENSCHAFT FÜR KINO  
PASSION FOR CINEMA PASION POR EL CINE  
PASSION DE CINEMA LEIDENSCHAFT FÜR KINO  
PASSION DE CINEMA PASION POR EL CINE  
PASSION FOR CINEMA СТРАСТ ЗА КИНО  
PASION POR EL CINE PASSION FOR CINEMA  
LEIDENSCHAFT FÜR KINO PASSION DE CINEMA  
VÁŠEŇ PRO FILM СТРАСТ ЗА КИНО PASSION DE CINEMA  
PASION POR EL CINE AISTRA KINUI  
PASSION DE CINEMA PASSION FOR CINEMA  
PASSION FOR CINEMA PASION POR EL CINE  
PASSION DE CINEMA LEIDENSCHAFT FÜR KINO  
LEIDENSCHAFT FÜR KINO PASSION DE CINEMA  
VÁŠEŇ PRO FILM СТРАСТ ЗА КИНО PASSION DE CINEMA  
PASION POR EL CINE AISTRA KINUI  
AISTRA KINUI PASSION DE CINEMA PASSION FOR CINEMA  
PASSION FOR CINEMA PASION POR EL CINE  
PASSION DE CINEMA LEIDENSCHAFT FÜR KINO  
PASSION DE CINEMA PASION POR EL CINE  
PASSION FOR CINEMA СТРАСТ ЗА КИНО  
PASION POR EL CINE AISTRA KINUI  
LEIDENSCHAFT FÜR KINO

Бюро МЕДИА - България  
бул. „Дондуков“ 2А, ет. 8  
София 1000  
тел.: (02) 988 32 24  
факс: (02) 987 53 69

info@mediadesk.bg  
www.mediadesk.bg

ПРОГРАМА НА ЕВРОПЕЙСКИЯ СЪЮЗ В ПОДКРЕПА  
НА АУДИОВИЗУАЛНАТА ИНДУСТРИЯ