



ЕВРОПОЛИС - ГРАДЪТ НА ДЕЛТАТА

филм на Костадин Бонев

ПРИЛОЖЕНИЕ:

СЦЕНАРНИ ЕСКИЗИ

977086143931



СПИСАНИЕТО, С КОЕТО ФИЛМОВИЯТ СВЯТ ИДВА ПРИ ВАС

АБОНАМЕНТ 2009

абонирайте се за списание „КИНО“

в „БЪЛГАРСКИ ПОЩИ“

КАТАЛОЖЕН НОМЕР 1402

и чрез фирми „АРТЕФАКТ“, „ДОБИ ПРЕС“, „БЛИЗНАЦИ“

Очакваме да се абонирате и в редакцията на списанието.

София 1527, бул. „Дондуков“ №67; тел.: 946 10 66; e-mail: spisanie_kino@sbfd-bg.com

6 книжки - 20 лева

3 книжки - 10 лева

КИНОТО В БЪЛГАРИЯ

Не/забравени лица от сцената и от екрана

Апостол Карамитев - да опозная още по-добре баща си / <i>Момчил Карамитев</i>	2
--	---

Киносъбития

Във фокуса на критика

“Хъшове” – телевизионният вариант / <i>Антония Ковачева</i>	7
“Единствената любовна история, която Хемингуей не описа” / <i>Петя Александрова</i>	10
Добра “Прогноза”, но не ѝ вярвам / <i>Ирина Иванова</i>	12

Нови книги

Книгата на Владимир Игнатовски - Времепространство - или хронотопът в ранната филмова теория като настолно четиво за интелектуално жадните / <i>Искра Димитрова</i>	16
Томът на Гая (Българско игрално кино 1971 – 1980) / <i>Боряна Матеева</i>	18

Подир сянката на облаците

Киноанкета / <i>Димитър Кацев</i>	20
-----------------------------------	----

София Филм Фест

Истории за насилие / <i>Ингеборг Братоева - Даракчиева</i>	23
Софийски срещи / <i>Правда Кирова</i>	27
Свободните хора винаги летят – интервю с режисьора Роман Балаян / <i>Олга Маркова</i>	31
“Чулпан” означава “звезда” - интервю с актрисата Чулпан Хаматова / <i>Галина Николаева</i>	34

Анкета на кинокритиката

Начело два турски филма / <i>Георги Ангелов</i>	37
---	----

СВЕТОВЕН ЕКРАН

Фестивали

Берлинале 2009: Високата мяра на човешкото / <i>Калинка Стойновска</i>	40
Солотурн 2009: Мрачно, но с просветление / <i>Людмила Дякова</i>	44

ТЕЛЕВИЗИЯ, ТЕЛЕВИЗИЯ

Сериалът “Забранена Любов” / <i>Станислав Дончев</i>	47
--	----

ТЕОРЕТИЧНИ ЕТЮДИ

Монтажът / <i>Владимир Игнатовски</i>	49
---------------------------------------	----

НАШАТА ИСТОРИЯ

Стефан Денчев – българинът, партньор на Глория Суонсън / <i>Костадин Костов</i>	59
--	----

СЦЕНАРНИ ЕСКИЗИ

Непобедимият / <i>Атанас Киряков</i>	
--------------------------------------	--

Апостол Карамитев

Да опозная още по-добре баща си

Момчил Карамитев

Защо сядам да пиша тези редове? Навършват се 85 години от рождението на един от най-ярките български актьори – Апостол Карамитев, който се оказва мой баща. Бях посетил няколко редакции на специализирани издания за кино и театър, където ми казваха, че отбелязването на такава годишнина е чудесна идея, но просто няма кой да пише. „Най-добре Вие да напишете – Вие най-добре го познавате“ – това беше отговор и предизвикателство към мен. Не съм журналист или критик, а за познаването – наистина ли познавам баща си, след като го изгубих едва на 13-годишна възраст... Казах си: „всяко зло за добро“. Ако няма кой да пише – аз ще опитам. Това със сигурност ще ми разкрие нещо ново, нещо, което не съм знаел за Апостол Карамитев, въпреки че ми е баща. Така и стана.

Знаех, че татко ми Апостол Карамитев е роден в Бургас, през октомври 1923. Знаех, че има двама братя и той е вторият. Знаех, че големият се казва Асен, а по-малкият – Митко. Дядо ми е бил много работлив и почтен човек, но за съжаление си е отишъл млад от тази земя заради тежкия труд на пристанището. Милата ми баба е трябвало да се грижи сама за три момчета и е успявала превъзходно да се справи с тази задача. Ето това са корените на Апостол Карамитев, ако трябва в рамките на едно есе да се опише откъде произлиза той. Фактически няма нищо свързано с кино или театър. Оказа се, че той е тръгнал малко порано на училище – в новооткритото по онова време (1930г.) италианско училище „Алфредо Ориани“ в Бургас. Една от причините е, че таксите в това училище са били по-приемливи (около 2000 лв. тогавашни пари) от другите училища. Приели са го на по-ранна възраст, защото баба ми е обяснила, че има три момчета и моли да вземат едното, че да може да сколаса в грижите за другите две през деня. Италианската управа тогава се смилила и взела малкия Апостол за ученик преди да е навършил точната възраст за записване... Още в самото начало моят татко попада в един много по-

различен свят от този, в който е живял до този момент. Освен изисканите маниери на поведение и деликатността на преподавателите, той се запознава с чудните приказки на италианския фолклор и песни, които са се учили тогава в училището. За него се отваря вратата към познанието и навлизането в Ренесансовата култура на Италия. Той дори ми е казал, че понякога му е било толкова хубаво и приятно по време на часовете, че се щипел, за да се убеди, че не е заспал или че сънува. Поради тези причини той става един от първите ученици в класа и още първата година завършва с отличие. По-късно, в горните класове, в училището са учили математика, география, биология и т.н. на италиански език. Каква притегателна сила е имало това училище и методите, използвани от преподавателите, за да накарат едно недорасло момченце да усвои всичките тези материи на чужд език! Ос-



вен този прекрасен свят, за който Апостол разказваше, в същото училище са давали възможност на децата да се изявяват артистично: от сцената на Италианското училище тръгва първата оперета, представена в Бургас. На тази сцена Апостол Карамитев за първи път се изявява като актьор. Първоначално в спектакли, поставени от преподавателите в училището, а по-късно от самия него. Той посещава представления и в Бургаския театър, но само като зрител. До края на творческия си път той не е участвал в постановки на Бургаския театър като актьор.

Когато загубва баща си, той е юноша и разбира колко голяма е загубата за него. Разбит от мъка и от страх за бъдещето, той намира подслон в театъра, където се представяла някаква водевилна пиеса на почти празен салон. Актрисата в главната роля играела така, че Апостол имал усещането, че играе само за него. Тогава, в тази крехка възраст, той разбрал дълбоко в себе си, че това е, което иска самият той да прави: да спасява душите на хо-

рата! Така, както актрисата спасила неговата разбита душа.

Скоро ренесансовият период от живота на Апостол преминава във военна служба... Почти веднага след като се уволнил, го мобилизират на фронта и той участва като артилерист във Втората световна война. Когато го разпитвах за този период от неговия живот – интересувах ме битките и героиствата, проявени на фронта (аз също бях на 13 години, когато загубих баща си), той ми отговори с две думи: "Няма по-лошо нещо от войната, не питай повече!"

Мисля, че щастието да живее в мир и да може да се занимава с изкуство го правеше толкова жизнен и динамичен в живота – не знам какво е преживял през тези години, но разбирах, че той всеки божи ден се радва на възможността да живее и работи като актьор в една страна, в която няма война. След края на войната той опитва да работи на различни места в Бургас, но се чувства неудовлетворен. Още като малък е взел решение, че иска да бъ-

„Бялата стая“





„Бялата стая“

де актьор. С малкото събрани пари заминава за София и записва право в Софийския университет. След една година откриват театрална школа към Народния театър и той кандидатства - и е приет веднага. Негов учител е Боян Дановски. Наред с актьорското обучение Апостол има огромното желание да се занимава и с режисура. Преподавателят му Дановски го определя като достоен кандидат за тази професия и го праща в Москва заедно със Стефка Кацарска, негова състудентка, на специализация. Тази специализация не се осъществява. Апостол е свален от влака на Русенската гара през 1947 година. Мотивите – възпитаник на Италианско училище. Това означавало недобро, ненадеждно възпитание по онова време в следвоенна България. Тогава Апостол изживява огромно огорчение и всичките му представи за мирен и щастлив живот помръкват. За този период не съм чувал никога да се говори в къщи. Аз дори научих за тази история няколко месеца преди милата ми майка да почине през 2005 година.

И отново театърът спасява Апостол Карамитев. Свален от влака, но приет в състава на Народния театър „Иван Вазов“, още след завършване на театралната школа, Апостол става звезда на театъра само за един сезон в постановката „Херцогинята от Падуа“. Освен софиянци, и хора от провинцията идват да гледат новото явление на Народния театър - Апостол Карамитев. Не след дълго започва и филмовата му кариера. През 1951 режисьорите Антон Маринович и Стефан Сърчаджиев го взимат за филма „Утро над Родината“ по сцена-

рий на Камен Калчев, където той изпълнява ролята на инженер Велизаров – отрицателен герой. Филм за бригадирското движение в следвоенна България – любов и омраза, патетичност, вдъхновение и... саботаж.

По това време в театъра той играе в пиесата „Разузнаване“ и получава най-високото отличие за изпълнението си в ролята на Могилански, който е прототип на полицаея от близкото минало на България Гешев. След романтичния период идва този на отрицателните герои. Той самият е срещал в живота си този тип хора и това му е дало възможност да ги „охарактеризира“ така добре, че страданието, което са му причинили, контактите с тях, се превръщат в признание и успех, само че с цената на огромно вътрешно огорчение. Така че успехът на Карамитев не е по „поръчка“. Той не идва лесно, по приятелска линия, по членство, като подарък, идва с много горчилка, много работа и малко късмет. И още докато развитието на Карамитев в театъра е в бурен растеж, той е поканен да участва във филма „Под игото“ - 1952 година, на режисьора Дако Даковски, като дякон Викентий. През същата година той се среща със сценариста Анжел Вагенщайн и участва във филма „Наша земя“ като положителен герой – граничния офицер капитан Велков. Този филм е направен по истински случай и има огромен успех в цялата страна.

За пробните снимки съм чувал от ветерана на българското кино Петър Каишев, че Апостол е чакал да се вземе решение от група хора дали той може да играе положителен герой, защото имал огромен успех с отрицателните си персонажи. Докато чакал, Петър Каишев излязъл от стаята, за да глътне въздух и Апостол го попитал как върви обсъждането. Тогава Каишев му отговорил с хумор: „Чочо, още си „отрицателен“, но Сърчаджиев и Маринович се застъпиха, че ти можеш да изиграеш и положителен образ... скоро ще свършат“. И наистина „положителният“ се оказва положителен в неговата филмова кариера – той получава най-високото отличие за изпълнението си в този филм – Димитровска награда, без да е специално планиран, препоръчан и подкрепен от някое висше държавно учреждение. Награден е най-добрият „отрицателен“ актьор в изпълнение на „положителна“ роля.

След две години, през 1954 година, той отново се връща към „негативния“ образ на поета Будинов във филма „Песен за човека“ на режисьора Борислав Шаралиев. Следващата – 1955 година – Апостол участва в епичния руско-български

филм „Героите на Шипка“ в ролята на българския опълченец и знаменосец Петър (Петка на руски) на режисьора Сергей Василиев. През 1956 година идва втори голям успех за Апостол във филма „Това се случи на улицата“, режисьор Янко Янков. Този комедиен на пръв поглед филм е за дълбоката драма на младия човек през 50-те години в повечето социалистически страни – как да изпълнява „скупната“ си работа и да се реализира в това общество със строги идеологически правила. Филмът за социалната неадаптивност на младия герой Мишо освен морална и драматична, е любовна история. Карамитев се справя блестящо с ролята. Ансамбълът от режисьор, оператор, сценарист, композитор и актьор е чудесен и филмът е отличен с Награда за най-добър филм на фестивала в Карлови вари – Чехословакия.

След този успех Карамитев се снима в „Легенда за любовта“ през 1957 година в ролята на Ферхард – млад скулптор през Средните векове. Тази българо-чешка продукция е реализирана по сценарий на отличения с международни награди по това време сценарист Назъм Хикмет, а режисьор е Вацлав Кршка. Апостол Карамитев се превръща в мит на „романтичния любовник“. Получава стотици писма от зрители и покана за ново участие през следващата 1958 година във филма „Хайдушка клетва“, където играе ролята на Страхил Войвода. Режисьор е Петър Василев, а оператор Димо Коларов, с когото ще се срещнат отново в „Бялата стая“ години по-късно. През същата година Карамитев се снима и във филма „Любимец 13“ на Владимир Янчев. Той се превръща в хит – огромен успех не само в България, но и на международен екран. Този филм остава в сърцата на поколения българи и към него и до днес има огромен интерес винаги когато се появи по телевизията или на DVD. Преди време ми се наложи да правя ремонт въщи. Докато се уточнявахме с майсторите кое къде да бъде и как да се ремонтира, ми подхвърлиха със закачка: „Дупки пробиваме всякакви“ – израз от „Специалист по всичко“, където Карамитев беше надупчил стената на нещастен човек, търсейки комина за отдушник.

През 1962 Карамитев участва и в един малко известен на българската публика филм – „Двама под небето“ на режисьора Борислав Шаралиев. В него играе ролята на Стефан – водолаз, безпартиен, хукнал с любимата си девойка към един от рудниците на България да търси самостоятелен и щастлив живот далеч от роднините на момичето. Филмът има своите художествени стойности, но на

времето е бил показан за кратко и спрян – прибран и архивиран. По това време Апостол се снима в „Нощта срещу 13-ти“ на режисьора Антон Маринович. Това е една от първите български „кримки“ след войната. Апостол за втори път играе двама близнаци (първият път в „Любимец 13-ти“). Тези братя са много различни по характер и по гражданска позиция. Във филма Карамитев така добре се справя с двойните превъплъщения, че дори колегите му споделят, че по време на работа са имали усещането, че говорят с две различни личности.

През 60-те години Карамитев участва и в международни продукции. Една от тях е „Harom Csillay“ (1960) на режисьорите: Миклош Янчо, Золтан Варкони и Кароли Видерман. Този филм е унгарска продукция и Апостол е признат за най-добър актьор на годината в Унгария. По това време Апостол Карамитев участва и в новелата „Пътят мина-



„Двама под небето“

ва през Беловир” във филма „Пътища” (1960). Следващият голям успех на Апостол идва през 1966 година с филма „Рицар без броня” на режисьора Борислав Шаралиев по сценарий на Валери Петров. Много хора виждат себе си в героя на Карамитев – вуйчото на главния герой – малчугана, изпълнен от Олег Ковачев. Филмът получава огромно признание в България, а също така приза за най-добър филм на фестивала във Венеция – Италия.

Самият аз на времето много исках да участвам във филми с деца, но си спомням, че тогава баща ми каза: бих искал да си дете, докато си дете. Попитах го какво иска да каже, а той ми отговори, че децата, които застават пред камера, не са повече деца – те стават възрастни. По-късно разбрах какво е имал предвид и съм му много благодарен за това.

През следващите две години Апостол Карамитев не снима. Той отказва няколко предложения, включително и на един млад български режисьор по онова време, който е родом от Бургас. Апостол е стигнал до нивото, от което малко актьори си позволяват да подбират ролите си. Това двегодишно затишие е затишие пред буря, защото през 1968 година Апостол Карамитев снима главната роля във филма на Методи Андонов „Бялата стая”. Там той изпълнява ролята на Александров – интелектуалец на средна възраст, който се бори с хаоса, лицемерието, демагогията и остава верен на себе си – винаги да търси и да казва истината. Този филм е необичаен и необикновен. В него дори има нещо еретично: по онова време въобще не се е говорило така директно, открито за сложни и противоречиви неща от живота на съвременния човек. Тук трябва да отбележа, че въпреки цензурата на художествените съвети и лично на някои държавници, този филм е оценен високо дори от най-високия държавник по онова време.

Филмът няма голям касов успех, хората не се тълпят да го гледат. Спомням си, че заедно с баща ми и майка ми ходихме една неделя да го гледаме в кино „Славейков” при полупразен салон. Това е филм, далеч изпреварил времето си, който продължава да звучи съвременен и актуално и до днес и е много модерен като изразност и артисти-

зъм. Печели Награда за най-добър игрален филм през 1969 година на Международния кинофестивал в Делхи – Индия, а Методи Андонов и Карамитев мислят за съвместни творчески проекти в следващите години, но за съжаление Методи Андонов си отива без време от този свят и това никога не се сбъдва.

През 1968 година Карамитев участва и в една българо-германска продукция – „Малки тайни”, в ролята на полковник Дамянов, режисьор Волфганг Щаудте.

Следващата 1969 година Апостол участва във филма „Свобода или смърт” на режисора Никола Корабов и в „Един снимачен ден” на Борислав Шаралиев в ролята на актьора. Филмът минава за един от добрите филми на Шаралиев, но си спомням, че баща ми сподели, че е добър филм, но не е нищо особено.

Следва период от 6 години, в които Карамитев не снима. Той стана преподавател във ВИТИЗ и влезе в една нова роля – педагог. След като асистира на Моис Бениеш, сам взема актьорски клас и положи усилия да научи младите хора на нещо, в което той вярваше до последния си ден – етика в този занаят – актьорството. След завършване на този 6-годишен период – 2 години асистент на Бениеш и 4 години самостоятелен преподавател, той отново се върна към киното, след като беше разочарован от някои от студентите си. Започна работа върху филма „Сватбите на Йоан Асен II”, режисьор Вили Цанков, с голям ентузиазъм и енергия, но не можа да го довърши. Почина през месец ноември 1973 по средата на снимките.

Малко е да кажа, че когато бях малък, ненавиждах тези филми – те отнемаха баща ми, когато бях във ваканция. През моя 13-годишен живот с Апостол Карамитев съм бил на море само два пъти за по няколко, да не кажа за по един ден. Но той ме научи да обичам киното и то стана моя съдба и професия по-късно.

Радвам се, че нямаше кой да напише материал за баща ми за неговата годишнина – така можах да разкрия моето отношение към неговата кариера и да опозная още по-добре баща си, а това най-вече ми помогна да го обичам още повече.

От доста време в списание “Кино” се обсъжда идеята за възстановяване на критическата рецензия за български филми. От този брой стартира рубриката: “Във фокуса на критика”. Дискусията е отворена не само за критически есета, но и за мненията на други кинематографисти, както и за мнения, различни от публикуваните за даден филм.

ХЪШОВЕ – телевизионният вариант

Антония Ковачева



Положих напразни усилия да не започна този текст с поредната констатация за безтопанствеността, на която БНТ обрича собствената си продукция. Телевизионният сериал “Хъшове” бе излъчен разпарчетосано в калабалъка на телевизионните програми, сякаш БНТ още не е излязла от времето на 60-те, така мило припомняно в юбилейните едноминутни клипчета за нейната история. Тогава програмата беше една и да искаш, нямаше как да пропуснеш нещо съществено. Дотук с поредното лошо пласиране на български телевизионен филм, който отгоре на всичко си дойде със саморекламата – театралната постановка на Александър Морфов и до днес се играе при пълни салони.

Със свито сърце отидох на премиерата на първите две серии в Дома на киното. Опасявах се, че в киносалон телевизионната продукция ще потъне.

Получи се точно обратното. С първите си две части “Хъшове” стоеше като екранно произведение за голям екран (въпрос на внимателно събиране на четиричасовия материал в двучасов). Останалите две серии гледах у дома на DVD, след като на 3 и 4 март повторих първите две по БНТ. Повече тестове от това, здраве му кажи. Екранният “Хъшове” не губеше от своето въздействие, независимо от начина на излъчване (прожектиране). А беглият поглед из форумите и блоговете потвърди усещането ми, че сериалът се харесва. Не успях да намеря нито една от традиционните за български филми ругатни. Като оставим настрана очевидното мъжество на Морфов да не се изкуши от прекопиране на сценичния си хит, какво пък толкова е направил?

При реализацията на телевизионния сериал той всъщност е действал като по учебник, но не а

телевизионна, а за филмова режисура. В сравнение с театралната постановка перспективата е генерално обърната. Ако сценичният вариант е “филмизиран”, екранният е “театрализиран”. Ала по такъв начин, че обръщането и в двата случая работи в полза на въздействието, вместо да го отслабва.

Постановката в Народния театър представя брехтовата авторефлексия на персонажите чрез класически айзенщайнов монтажен сблъсък на атракциони. Театралното се изразява с филмови хватки. Сценографията на спектакъла е създала пространство, удобно за вътрешнокадров монтаж, който Морфов извършва в “магическата кутия” на сцената. Осветлението целенасочено окрупнява и съсредоточава погледа на театралния зрител върху отделни пространства от декора – съвсем като варио на кинокамера. Самият декор се разтваря в сивочерните небеса, които стигат до чигите и “усвояват” даже надкулиските пространства, видими за зрителите от по-предните редове. Отделните моменти от действието сякаш се самопораждат от хомогенната сценична среда, произлизат един от друг като матрьошки, а не се нареждат в аритметична сюжетна прогресия. В същото време дистанцията нарочно се подчертава – актьорите почти не излизат на авансцената, играят в средата или вътрешността на сценичното про-

странство, а в кулминационните моменти движението им се ускорява по вертикала – в подножието на огромния вълнолом или в горната му част.

В екранния вариант Морфов прави точно обратното – създава класически наратив с постъпателно развитие във времето и го структурира в сравнително дълги сцени-епизоди. Вместо остър монтаж и така лесното за киното прескачане във време и пространство, филмовият прочит на “Хъшове” дава на персонажите си друг вид свобода – да градят характери в детайли. Да говорят повече, отколкото да действат (театрална специфика). Отново се сблъскваме със съзнателно “обърната” конвенция на съответното изкуство. Вместо необятни пространства и множество съпоставки на едновременни действия в различни места (кино-специфика), екранният вариант на “Хъшове” се пише с плавно и внимателно оглеждане на камерата в затворените пространства на декорите. (Дори екстериорите са заснети като затворено пространство – без небе, в пелени от мъгла, нощем.) Онова, което няма как да не напомни за Фелини, е важно обстоятелство, че декорите си остават декори, но се обживяват по филмов начин – камерата самостоятелно ги “разказва” в различни по крупност планове и гледни точки, с чисто филмова вътрешнокадрова разкадровка.

В театралната постановка на “Хъшове” героите са



част от декора, активен поне колкото тяхното живо изпълнение (на моменти даже повече от него). В Народния театър Морфов рисува монументално епично платно, стъпило на знаци от съвременната контракултура (графитите по вълнолома, Ю Ту и пр.) – самоиронията и елементите на площаден хумор са неизбежни, задължителни и органични.

В екранния вариант обратно – средата е подчинена на героите (като декор или натура, като интериор или екстериор), а мостовете към съвременния зрител се градят от архетипи на съвременната кинокултура. Темпото се забавя, а хуморът се поотдръпва пред засиления драматизъм на чувствата. Сериите започват с вече усвоен от други филми съдържателен образ – емигрантът, корабът, чуждото пристанище... Създава се атмосфера, напояща за театралността на фелиниевите филми и за епоса на Скорсезе “Бандите на Ню Йорк”, посветен на американските “хъшове”. (Дивата лудост на Морфовите хъшове е от една и съща кръвна група с ирландците на Скорсезе и няма нищо общо с благоприличните емигранти на Джеймс Камерън и неговия “Титаник”).

Въвеждането в сюжета на театралния вариант е коренно различно. Духът на Бръчков идва при изпадналия до развален Македонски и го повежда

към предсмъртния преглед на преживяното “като на лента”. Всичко на сцената ни подготвя за предстоящите картини на спомена – димките по пода, ангелските крила на гърба на Бръчков, изкуствените снежинки... Там, на сцената, се създава колективен образ, акцентът е върху ансамбловото изпълнение – монолозите на отделните персонажи са краткотрайни протуберанси, които изригват от кълбото огнени хъшовски страсти и бързо се връщат в него. В телевизионните серии има персонаж-водач (Бръчков) и преобладават диалозите в близки планове, които приближават зрителя до нюансите на индивидуалното актьорско преживяване. Бръчков е акцентът на първа серия, Странджата на трета, Македонски – на четвърта. Тук се крие и причината екранният “Хъшове” да се възприема много по-лично. В него идентификацията на зрителя с героите е повече персонална, отколкото колективна. За разлика от театралната постановка, екранният „Хъшове” не е площадът на историята, а нейните гърчове в задните немили-недраги дворове на личното страдание и копнеж. Театралният спектакъл събужда в публиката си чувството за общност, въодушевява и предизвиква екзалтация. А екранният “Хъшове” придава осезаемост на персоналното, интимно чувство за национална идентичност.



„Единствената любовна история, която Хемингуей не описва...”

Петя Александрова

Още заглавието ни обърква – поетично е, но трудно се запомня и за какво ли става дума? Имаме две кукички за зрителя: Хемингуей – но че е той всъщност би трябвало да се разбере в последния кадър. Любовна история – а такава няма, напротив, лъха на безлюбие от началото до края.

Така и ще върви филмът: объркващ, но не и объркан. Ще ни обгърне нощ, ще вали „24 часа дъжд” (Владислав Икономов) – препратките едва ли са случайни, а и не спират дотук, продължават с всички дъждове в киното (Курсава и Тарковски) плюс тези в литературата (Макондо и „Сто години самота”). Една зрителка в Солун е преброила 11 вида дъжд. Макар че смисълът не е да ги броиш, а да затънеш в тях, нищо да не виждаш от дъжд, да оглупееш от мрак и безнадеждност.

Една нощ на 1922-а от Ориент експрес е изхвърлен пиян млад мъж (Хемингуей в изпълнението на Крис Хайслър) на малка българска гара. Началник гарата (Руси Чанев) и неговата образована дъщеря (Гергана Плетнѐва) не без съпротива приютяват натрапника. Борят се с неговите въшки, малария, невежество, подозрителност и агресивност. Той пък наблюдава нравите им – от битовите с правенето на вино през обществените с обезсърчаването след една опустошителна война до личните им задънени улици. Появява се и малкото, но

отбрано общество на провинцията: полицейският (Иван Бърнев), докторът (Малин Кръстев), старшията (Стефан Мавродиев). Всички всъщност са загрижени за момичето, бременно от лекаря, ухажвано от полицейския, закриляно от баща си. Тя пък се интересува от непознатия, защото той е шансът да раздвижи застоялото блато. Без значение какъв е – той все още не е писателят Хемингуей, а амбициозен военен кореспондент на канадски вестник, никому неизвестен. Но си заминава (набутан във влака, както е бил избутан от него) и всичко си остава по старому.

Сюжет, в който се спазва театралното триединство на време, място и действие. Уловен миг от вечността, в който да се разкрие всеки характер. Отчаянието на лекаря, завършил в Мюнхен, чието всекидневие е бъркане във вътрешностите на пациентите в буквалния смисъл под разочарования поглед на претенциозната му съпруга богаташка и трите им деца. Тъгата на полицейския, почтен представител на властта, безнадеждно влюбен, чиито единствени възможни удоволствия са пиенето и майтапите с невежия му подчинен. Инатът на началник гарата, загубил сина си във войната и решен да не загуби дъщеря си с повей за нови времена, чието вдъхновение е ритуалното правене на вино. Решимостта на дъщерята да не се примирява: нито с брака без любов, нито с предразсъдъците на морала, нито със задушавашата посредственост.

Познато, нали? Чеховска ситуация отвсякъде, и не само Чеховска. Провинцията на човека, провинцията в човека. Действието се развива през 20-те години на XX век в малка България, но съвсем спокойно би могло да се развива и през 50-те на същия век в САЩ (там е ситуиран „Пътят на промените”). Все същата безнадеждна пустота, за която се иска смелост да признаеш. И копнеж по Париж – не сам по себе си, а като символ на измъкването. И ако правя тази връзка, то е защото двата филма вървят едновременно на столичните екрани. Вторият със славата на своите Оскари и номинации, с



имената на Сам Мендес, Леонардо ди Каприо и Кейт Уинслет се ползва определено със симпатията на публиката. Тогава защо първият събужда недоверие към описването на средата, каквото се забеляза по медиите?

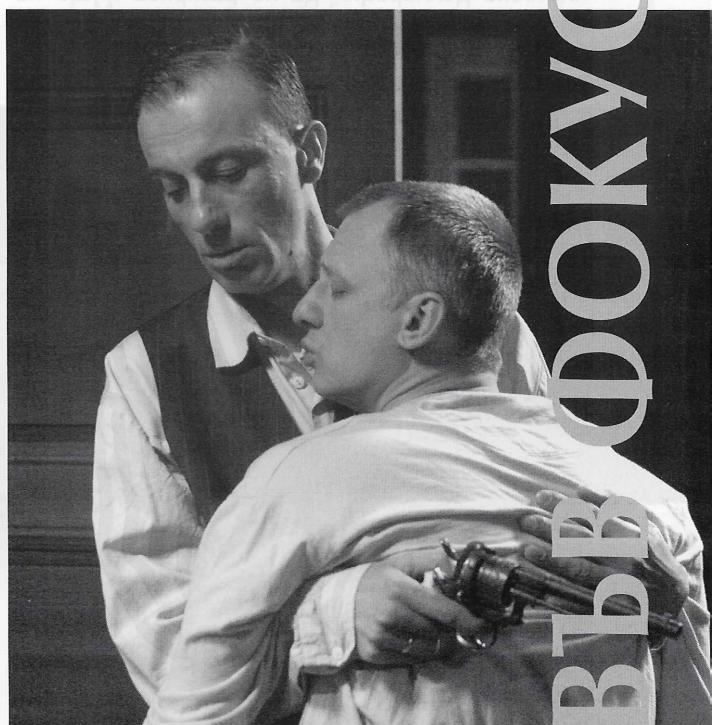
Светослав Овчаров, автор на документални филми като „Коста Паница – черти от живота и времето му“, „Стефан Стамболов – съзидателят и съсипателят“, „Фердинанд български“, „Похвално слово за българския консерватизъм“ (забележете приповдигнатата поетичност и езикова пищност на заглавията!), трудно може да бъде обвинен в незнание на епохата. Защо е подозрението, че персонажите му са неверни: как така лекарят говори немски, началник гарата – френски, а дъщерята е завършила американски колеж! На всичкото отгоре американецът (Хемингуей!) е този с въшките и мръсотията, с невежеството и предразсъдъците. Не ми е работа да напомням, че по това време всички началник гари задължително по служба са знаели френски (и досега по малките гарички табелите са изписани на този „език на дипломатията и комуникациите“), че повечето интелигенти са завършвали именно в Германия и че изброените по-горе лица са спадали към провинциалния елит. А Хемингуей идва от фронт (и вертепите на Одрин) и е само на 23. Но пък притежава прозорливост за странността на Балканите и отворена безрезервност да попие непознатото.

Освен че описаните характери са възможни исторически, за мен те са и убедителни, което е важно. Достоверността им е задължително, макар и недостатъчно условие. В хода на филма те не означават само буквалното – например това, че дъщерята говори английски, от сюжетна гледна точка е вярно, защото тя е тази, която истински ще общува с чужденеца. Но и английският се чете като език на задаващата се модерност. А немският освен език на образованите в случая е и езикът на поражението (в исторически, а оттам и в личен план за лекаря и съпругата му).

Освен театрално конструиран, филмът е и заснет театрално. Сякаш цялата сцена тъне в мрак, а прожекторите осветяват само близките планове на действащите лица (също познато, поне на мен ми напомня Фасбиндер). Както го обяснява режисьорът: „Опитах се да построя някакъв тип клаустрофобично пространство... ненапразно е толкова тъмно – искаше ми се да бъде един свят, който стига дотам, докъдето светят газените лампи“. Толкова странно се преплитат времената – все още не е навлязло масово електричеството, а об-

разованите са наясно какво е хашиш (от коноп) и как се лекуват болестите, освен това цитират – от Шекспир до светила на изкуството от 19 век. Духът изпреварва технологиите – но точно той се задушава неистово!

Ако за мен този филм има проблем, то той не е нито в достоверността му, нито в избиването на комплексите ни като българи. А във факта, че е прекалено ерудитски, прекалено умозрителен. Стои като правен с главата, не със сърцето. В което само по себе си няма нищо лошо, ако става дума за „Матрицата“ например, където подобен подход би съответствал на съдържанието. Но „Единствената любовна история, която Хемингуей не описва“ дърпа други струни в душата – на копнежа и неосъществимостта. Или, за да вляза в езиковата нагласа на филма, ще го определя с казаното в едно японско произведение: „тъгата от безкрайното блуждаене в търсене на изгубеното общество“. Липсва ми повече поетичност, спонтанност и лекота – тогава героите нямаше да са толкова умни, диалозите толкова пре(д)намерени, кадрирането толкова нагласено. Обяснявам си го с нагласата на самия Светослав Овчаров – неговата фина наблюдателност е развила повече усет към иронията (където попаденията са точни), отколкото страстност. Иначе е заявена Чеховска (отново!) двойственост: историята, характерите и отношенията дърпат към мелодрама, а в подмолите се таи комедията.



Добра „Прогноза“, но не ѝ вярвам

Ирина Иванова

София е малка, знаете. И като задуха вятър откъм Витоша, т.е. откъм Киноцентъра, или пък откъм НФЦ, БНТ и т.н., бързо донася всякакви слухове. Човек се опитва да не им обръща внимание, но никога не го прави наистина. Не можеш да не обръщаш внимание на слуховете, не и когато имаш слух. Та искам да кажа, че вече две години чувам най-различни неща за филма "Прогноза", първоначално известен като "Балкански блус", но най-вече като "новия проект на Зорница София". Може би за пръв път чух за него от Юлиян Вергов, който сподели, че тренира усилено, за да влезе във форма за "новия филм на Зорница София". И понеже Юли е много готин и като актьор, и като мъж, в главата ми светна една лампичка. После разбрах, че Теодора Духовникова - едно от най-красивите лица на българската сцена - ще играе главната женска роля, след това тя претърпя жестока автомобилна катастрофа, чу се, че Зорница щяла да ѝ търси заместничка, самата режисьорка обаче отрече и си удържа на думата. Мина още време и научих, че филмът вече се казва "Прогноза", че екипът едва ли не е подписал клетвена декларация да не разкрива нищо по-подробно за сюжета и че премиерата му ще се състои на... миналогодишния София Филм Фест.

После заваляха слухове, че бил пълен провал и отложили премиерата, защото нямали свестен материал, за да го финализират. И т.н., и т.н.

Лично за мен процесът на раждане на един филм - с всички драми, перипетии и скандали около него - не е без значение, напротив. Мейкингът на филма е част от самия филм, част от неговия живот, част от аурата му. Така че от една страна интересът ми към филма бе провокиран от дългия "родилен" период, а от друга - от самата Зорница София. Тя се появи в българското кино като че ли направо от Марс - екзотична, модерна, млада. Изигра блестящо картите си с дебютния си филм "Мила от Марс" и извлече максимума от него, а после - три пъти браво! - заяви най-откровено, че филмът си е студентски и въпреки наградите, които взе на един стар и изключително престижен фестивал, какъвто е този в Манхайм -Хайделберг, изобщо не издържа сериозна професионална критика, особено в техническо и визуално отношение. Факт. После направи два документални филма, но всички чакахме втория ѝ пълнометражен игрален филм. Просто защото първият вече ѝ беше донесъл харизмата на успеха, а дефицитът на успех в България е огромен. Каквото и да си говорим, не са много българските филми от пос-



ледните 20 години, около които се вдигна такъв шум и които получиха толкова радушен прием на различни фестивали. Можем да ги преброим на пръстите на двете си ръце, и то като включим и документалните.

Един много известен режисьор бе казал, че най-труден е вторият филм. Не първият, а вторият. Почти съм сигурна, че Зорница София ще се подпише с две ръце под тази максима. Когато казах, че режисьорката (в случая тя е и главен сценарист, работила е с двама съсценаристи) е млада и модерна, това не бяха просто хвърлени думи. Още първите кадри (преливането от анимиран в реален образ, е дребно, но готино "щракване", което отключва филма, вкарва те в неговия текст) недвусмислено показват онова, което най-много харесвам във филма, а именно усещането, че той е в час. "Прогноза" е в час с нещата, които се случват в световното независимо кино. Понякога е страотно да не се чувстваш като аутсайдер, а и ти да си "яхнал вълната", както казват сърфистите. Да говориш езика, който говорят и другите. Стремешът "да е в час" личи в подбора на актьорите, които без изключение са млади и cool. Cool е онова, което на български жаргонен език бихме превели като "яки" и в случая ми се струва особено уместно използването точно на този сленг, защото това е езикът на филма. Много яки актьори - това е принципът на кастинга. Освен това повечето от тях са и звезди в България (Теди Духовникова, Део, Асен Блатечки, Вергов, дори и известният по цялото Черноморие и много секси инструктор по сърф Кони, който тук изпълнява ролята на уж холандец). Така че филмът априори е зареден с енергия - още с избора на актьори. Както и с някак естествена енергия на морето, което е почти непрекъснато в кадър - със сърфисти и без, с вълни и без, с вятър и без.

Все си мисля обаче, що се отнася до актьорите или може би до персонажите, че в цялостния пъзел на филма би следвало всеки един от тези герои - сърфисти (Облака, Фитила, Психопата и т.н) да си тежи на мястото, да е ярък, характерен, а не да са взаимозаменяеми, каквито са всъщност. Да, вярно, че в една сцена Психопата (Блатечки) обяснява на Маргарита (Духовникова) кой какъв сърфист е, ама всичко си остава някак на теория, само думи, думи, думи. Те си бяха "сърфистите" - групов персонаж и докрая си останаха с маските на своите прякори, а това е загубена актьорска енергия. И в крайна сметка загубена филмова енергия. Те и четиримата чакат вятър, и четирима-

та се карат по "извечните балкански теми", и четиримата псуват - и хем са фон, хем са главни герои, хем са известни актьори (е, добре, поне в България), които не стават за фон, хем персонажите са толкова схематични, че през цялото време виждаш актьорите, а не героите. Тоест струва ми се, че Зорница София е искала да има много звезди във филма си, но филмът ѝ е тесен за тези актьори. Ще възразите, че извън България това наистина няма никакво значение, но мисля, че не е така. Актьорите вътрешно са апатични, всеки един от тях е достатъчно силен, за да изнесе главна роля и тези десетина изречения за балканските територии, пет-шест сърфистки майтапи и още толкова турбо-псувни по никакъв начин не могат да ги мотивират. Така че те излъчват енергия като физика, но вътрешно наистина са вяли и апатични. А това вече може да го види публиката не само в България. Най-готин е лаещият Кони, сериозно.

Теодора Духовникова обаче много категорично е изтеглила късата клечка. Най-напред това е актриса с не толкова често срещана фотогеничност. Тя е изключително фотогенична, а това не означава просто красива. Теодора е акцент - първо нея виждаш и после я следиш, търсиш я. Нейната героиня Марго обаче е напълно объркана - не психологически объркана имам предвид, ами сгрешена. Тя е нещото, на което най-малко вярваш и понеже точно тя е главната (пък и комай единствената) женска роля във филма, грешката е фатална. Маргарита е млада българка, заминала за Лондон, за да изкара журналистическия си стаж. При инцидент на пътя тя се запознава с известния журналист и репортер от горещите точки на планетата Марко Матанич. Двамата излизат на вечеря (преди това има нелепа и изтъркана до прозрачност, но кратка за щастие сцена, в която Марко води Маргарита на фризьор, за да ѝ промени прическата и ѝ подарява нова рокля. Те се познават точно от няколко часа, но... както и да е, да не бъдем дребнави). Маргарита го моли да се пренесе в неговото жилище за няколко дни, защото няма къде да живее и с изричната уговорка, че няма да спи с него. Тя се премества в неговия суперлуксозен лофт, "за който дори лондончани си мечтаят" и започва работа при него. И тази Маргарита, която е журналист и е заминала за Лондон, за да упражнява професията си, получава за няколко часа работа, жилище, и готин мъж, който при това е абсолютен джентълмен и точно след две седмици на нея ѝ става "студено" в този минималистичен, луксозен лофт, в този студен Лондон и с този



хладен карьерист Марко и тя проваля първия си репортаж (тя, журналистката!) и хваща първия самолет за България. Няма как да повярвам на това. Не, мога да повярвам, но трябва да ми бъде разказано доста повече за този човек. Никой не се отказва от Лондон и професията си за две седмици само защото му е станало студено и самотно. А това е ключов момент във филма и когато не му вярваш на него, се получава ефектът на доминото - не вярваш и на нищо по-нататък. А по-нататък на тази Маргарита ѝ се случват все по-нелепи неща. Брат ѝ я забравя на магистралата и се сеца за нея чак след няколко часа, тя тъгува по Марко и когато той идва (уж само за да си вземе сърфа, който тя му е откраднала), тя се хвърля да го целува, после двамата а-ха да се сдобрят и тя се изсмива не на място, докато той ѝ разказва трагичната си история, превърнала го в този хладен карьерист. И те се скарват, Марко си тръгва, а тя влиза в морето да кара сърф и се изгубва, а после морето я изхвърля на брега - жива. Всичко, което се случва с Маргарита, се случва по силата на някакъв каприз - неин личен или на случайността. И това не се променя до края. Единственото, което се променя в нея, е, че накрая тя се разхожда с някакви красиви кенарени блузи и спи на бродирани възглавници и в това има някакъв патос, от който разбираш, че тя избира да остане българка и да запази българските си разбирания за дом, уют, топлина, приятелство и т.н. Аз поне така разбрах. Но всъщност проблемите между нея и Марко по никакъв начин не се разрешават. Всичко става пак само на думи,

думи, думи. Психологически обаче е кухо и невярно. Именно Маргарита е най-слабото звено във филма. Не ѝ помага и доста плоската метафора със завесите на сърца, които тя окачва в минималистичния апартамент на Марко. Не е ли време вече да спрем с този груб буквализъм и да се опитваме да казваме нещата по-меко, по-нюансирано? Завеси на сърца като символ на сърцето! Символите са обгърнати с воал, който зрителят трябва да вдигне, те никога не са оголени. И тази етноносталгия - тези кенари и шевици като символ на българското и балканското... Хайде, да не подценяваме толкова зрителите!

Най-добре разработеният, най-силният персонаж във филма безспорно е журналистът Марко Матанич (в ролята е хърватският актьор Крешимир Микич, който за своите 35 години има солидна филмография от над 30 филма - уникална цифра между другото за актьор от нашите географски ширини). И въпреки че отново се сблъскваме с клише - циничен репортер, който вижда интересен материал във всичко, което се случва около него, че и с него, но се оказва, че неговият цинизъм си има история - поне не си задаваме въпроси. Добра находка е това, че той тръгва уж след дъската си за сърф, а не след жената. Питам се само как така един подобен материал - някакви хора, заснети на плажа да нищят политически казуси и териториални претенции от памтивека - може да вдигне подобен шум? Че подобни кавги и спорове се случват под път и над път и ние буквално можем да произвеждаме ежедневно подобни ма-

териали, спор няма, кой обаче ще им обърне внимание и как ще се превърнат в част от световните новини?! Това също не ми стана ясно. Вярно е, че всяко нещо, излъчено по телевизията, придобива друг мащаб и лесно може да бъде изопачено, но чак пък да предизвика дебати на конфликтолози и изказвания на държавни лидери?! Не ми се вярва. Въпреки това Крешимир Микич е най-доброто във филма. Не го казвам с пренебрежение към нашите актьори, нито мисля, че те не могат да изиграят тази роля. В случая ми се струва умно и целесъобразно решението да се вземе чужд актьор, непознат за нас.

Иска ми се да добавя още няколко неща. Първо, за натрапчивата музика. Хард рок за сцените със сърфистите, португалско фадо за любовните, обаче и двете - до дупка, никаква милост. Има ли сърфисти - звучи това хард-рок парче, има ли любов - звучи онази иначе толкова хубава южняшка мелодия. Накрая и двете ти стават досадни. И пак защото са директни в посланието си. Това не е музика, която извира от филма, а такава - насочваща, привнесена, за да създаде настроение, което може би иначе липсва. Другото, което прави впечатление, е така нареченият Лондон, където се срещат Марко и Маргарита. Очевидно е, че става въпрос за декори. Този "Лондон" никак не би подразнил в един ситком например, но тук изглежда направо бутафорно, преди всичко защото фил-

мът не предполага подобна степен на условност. Да, знам, че няма пари за истински Лондон, но нали вече е ясно, че това не е оправдание за нищо. Погледнато в по-едри мащаби, харесвам идеята на "Прогноза", а именно - Балканският полуостров да бъде представен като Острова, като Плажа (и по някакъв начин дори като Рая, макар и само за сърфистите), на който вместо да си караме сърфа или просто да си гледаме кефа, ние чертаем смешни граници и разпределяме територии и се караме... Обаче дори тази идея е клише. Страшно клише, старо клише. Балканските народи наистина много си приличат като бит и култура, но и много се различават - като народопсихология най-вече. И освен това - толкова история имаме зад гърба си, че е много трудно от една страна да се идентифицираме, от друга - да интегрираме нашето си балканско село в глобалното. Филмът на Зорница София посяга към тези теми, докосва ги, но те не са лъжица за неговата уста. И то поради една единствена причина - липсва разрез в дълбочина. Обаче този разрез не се прави с клишета. Наистина пожелавам попътен вятър на филма, въпреки казаното дотук. Защото той пък има едно голямо предимство - гледа се с лекота, направен е с лекота. Направен е с вятър в платната, а това е много важно. Защото наскоро гледах няколко нови български филми и видях колко непосилна е тази лекота за далеч по-опитни режисьори.

софсправка®
национална информационна система

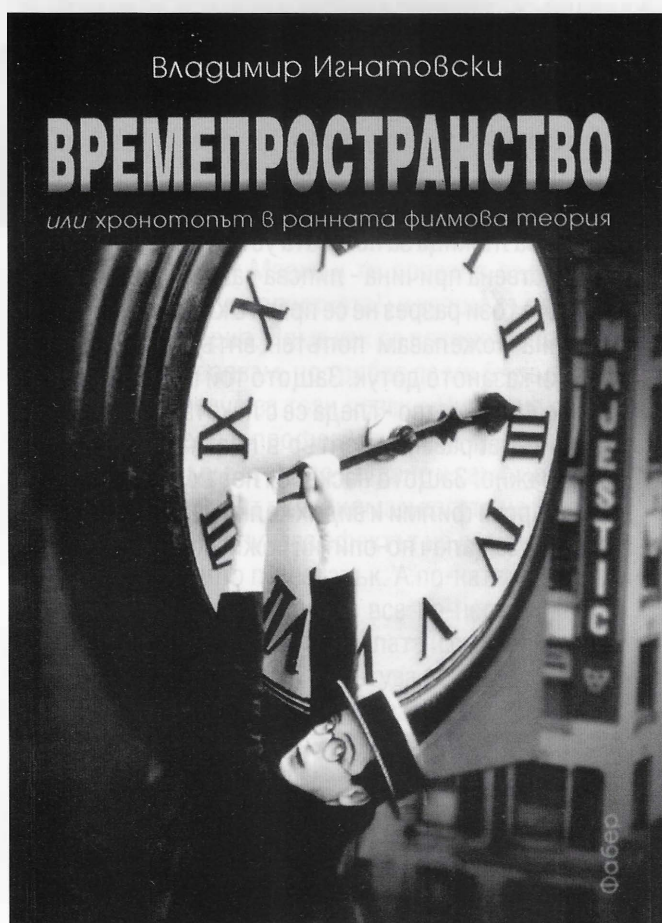
**СТАНЕТЕ ЧАСТ ОТ
ИНФОРМАЦИОННАТА СИСТЕМА
НА БЪЛГАРИЯ**

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

www.sofspravka.com

Книгата на Владимир Игнатовски ВРЕМЕПРОСТРАНСТВО или хронотопът в ранната филмова теория като настолно четиво за интелектуално жадните

Искра Димитрова



Наскоро изгледах закуп филмите за дискусията "Лицето на младото българско кино", организирана от списание "Кино". Някои от тях буквално ме изненадаха с ново за мен наблюдение – че се е родило поколение, за което филмовият език вече е майчин, а не чужд език, който се усвоява и учи съзнателно, какъвто език беше филмовият за кинематографистите до вчера. Поколение, което от мига на проглеждането си явно се е оказало в ситуацията или в условията да започне да възприема света като неотделим от гло-

бално атакуващия ни днес отвсякъде и от всякакви екрани негов аудиовизуален образ. Само че... употребата на всеки език – майчин или чужд – предполага и съзнание за мисловното съдържание, което човек се стреми да изрази с помощта на език, но това е другата тема...

Сега държа в ръцете си новата книга на Владо, с когото ме свързват житейски и професионални десетилетия. Неговата библиография, както подобава на професор и доктор на изкуствознанието, наистина не е малка – 8 книги дотук, с новата те вече са 9, а изглежда и следващата скоро ще бъде готова. И това са все книги, "бъркащи" в най-"дълбокото" на филмовата теория, на културологията, на масовите комуникации. Но и стъпващи върху големия му анализаторски опит на филмов критик през годините.

Това, че Владо особено цени знанието и че обича мисленето, го знам отдавна. Но че именно днес – в изсмукващия до дъно духовната ни енергия наш мъчителен преход – той като автор е способен да се себезатвори в градената хилядолетия кула на човешката мисъл, за да ни поднася от книга в книга ("Електронната Геновева", 2001; "Кой живее в електронната къща", 2005; "Картини от светлина. Теорията на нямото кино", 2007) особен концентрат от осмислено познание, някак не го допусках като възможно за когото и да било от кръга на моите лични познати.

"Времепространството" на Владимир Игнатовски побира само на около двеста страници не история на хуманитаристиката, не история на културологията, не история на изкуствознанието или в частност на филмовата теория, а побира "драматургията" на развитието на знанието от античността до двадесет и първия ни век в тези сфери (и не само, но за това по-долу).

Това обяснява и впечатляващото изобилие в книгата на умни цитати от най-прочути в света мисли-

тели – философи, хуманитаристи, филмови теоретици. Разбира се, книгата има свой фокус в пространството във филмовата теория, и то – ранната. Но в нея, за да бъде разбрано и описано това пространство или този хронотоп, раждането, формулирането и животът на понятията в интелектуалния дискурс на различните епохи не са "преразказани", а се втъкават именно със своя цитатен автентизъм в логиката на авторовата мисъл.

Втъкават се в самостоятелното теоретично изследване от Владимир Игнатовски на постепенно, с развитието на техниката, заявили себе си като основни за киното елементи, а именно: време, пространство, граници в хронотопа, знаци и общуване, преобразено пространство, плоско и обемно, особености на гледната точка на камерата, монтажно пространство, времето като четвърто измерение, художественото време и звукът като друго измерение.

Да се преразкаже накратко крайният смисъл на това изследване е буквално невъзможно. Всеки изкушен професионално от философията, от изкуствознанието или от кинотеорията при четенето на книгата веднага ще си даде сметка, че нейният автор му поднася в синтезиран вид всички онези интелектуални натрупвания от стотиците автори, които сам е чел с години.

И тук ще се върна към онова, с което започнах – езика на младите в киното. Мисля си, как точно те (*но и не само те, а и всички професионалисти, пък и всички обичащи както киното, така и знанието зрители*) би трябвало да проявят интелектуална жажда за съдържашото се между кориците на новата книга на Владимир Игнатовски "Времепространство или хронотопът в ранната филмова теория".

Нали най-присъщ на човека е стремежът да проумее кое какво е?

Защото, от една страна, в изкуството само тогава е възможно "надграждането" на даден език – пък бил той вече и "майчин", "надграждането" на дадено умение или на дадено въображение със себеизразяване и с общочовешки значим смисъл. И от друга – защото възприемането или общуването с изкуството също предполага разбиране кое какво е, кое какво значи.

И още нещо. Прочитайки новата книга на Владимир Игнатовски, осъзнах, че всъщност тя е свое-

образен български принос в тъй наречената "трета култура", идеята за която възниква сред американските интелектуалци в началото на 90-те години на 20 век. Тогава, през 1991, Джон Брокмън публикува есето си "Възникващата трета култура" и пак той през 1995 вече издава своята книга "Третата култура" в качеството си на основоположник на течението на "новите хуманисти".

За какво става дума? Ами, за преодоляване, по думите на Брокмън, на "прочутото разделение на Чарлз Сноу на мислещия свят на две култури – тази на литературните интелектуалци и тази на учените". Докато, пак според него, "основаното на наука мислене сред просвещаващите хуманитаристи сега е част от обществената култура... Хуманитаристиката и науките отново се свързват в една култура, третата култура."

И още един цитат от Брокмън, който има пряко отношение към "новия начин да се мисли за мисленето" във "Времепространството" на Владимир Игнатовски: "Можем само да се дивим например на арт критици, които не знаят нищо за визуалното възприятие; на литературни критици "социални структуралисти", незаинтересовани от човешките универсалии, документиращи от антрополозите; на опонентите на генно модифицираните храни, добавките и пестицидните остатъци, които са невежи в генетиката и еволюционната биология."

Защото Игнатовски като теоретик сам прозира необходимостта от мостове между теорията на изкуството и науката – от физиката през космологията до психологията. Или най-малкото, прави решителна крачка към изкуствоведско или културологично мислене, основано на науката (*science-based thinking*) и на нейните открития. Той, разбира се (както и другите нови хуманисти), не си позволява да демонстрира самонадеяност в уж чуждата сфера на точните науки, но убедено и смело борава тъкмо с научна методология или с научна логика.

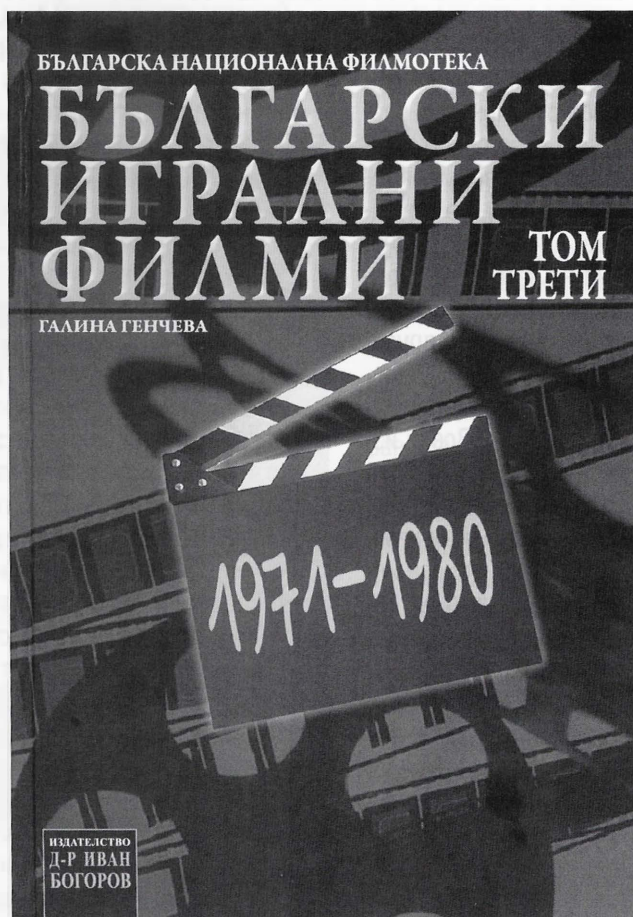
Можем само да съжаляваме, че заради езиковите бариери "Времепространството" на Владимир Игнатовски няма как да се прочете от представители на днешната колегия на "просвещаващите хуманитаристи" или на "третата култура" по света. Но пък ние, българите, можем, прочитайки неговата книга, да добием представа и да се приобщим към тази нова, трета култура.

ТОМЪТ НА ГАЛЯ

Боряна Матеева

И за Филмоте-ката преходът свърши... Най-после е факт изстраданият трети том на анотирания илюстрирана филмография „БЪЛГАРСКИ ИГРАЛНИ ФИЛМИ 1971-1980“ известен още като „томът на Галя“ (Издателство „Д-р Иван Богоров“, София, 2008). Той е продължение на том втори, публикуван точно преди две десетилетия, в далечната като сън 1988. Дълги години въпросният том 3 нямаше надежда да види бял свят, макар че информацията в него беше готова и отлежаваше. Все нямаше и нямаше пари за отпечатването му. Докато накрая финансовото „рамо“ на Министерството на културата го направи възможен.

Том трети, както и предишният (1948-1970), е дело на Галина Генчева, завеждащ „Българско кино“ в Българска национална филмотека. (Том 1 - 1915-1948, издаден 1987, е под съставителството на Петър Кърджиков). Киновед с над 30-годишен стаж, тя се отличава с рядка всеотдайност, прецизност и търпение. Може да се каже, че е посветила живота си на родното кино, но това е естествено и ѝ идва някак отвътре - дъщеря е на режисьора Генчо Генчев.



Основният ѝ принцип при изготвяне на филмографските справки е данните да се вземат директно от филмовата лента, като се сверяват с монтажните листове, съхранявани в архива на БНФ. За някои данни е правила допълнителни справки в специализирани издания и каталози, за други лично е питала създателите на филми. Едва ли по-артистичните и нарцистични „творчески“ натура могат да си представят параметрите на този упорит и усърден, пипкав и прилежен, като цяло неблагодарен труд, необходим за сверяване и

изписване на имената от надписите - до последния реквизитор, фартист и пиротехник в една продукция; за уточняване на спорни дати; за издирване на работни заглавия; за проучване на всички статии и рецензии за всеки филм, публикувани във вестници и списания; за преглеждане на купища фотоси с кадри от филми, личности, снимачни моменти; за прецизното изготвяне на индекси с имената на хиляди кинодейци... Да отбележим и една приятна екстра - Галя Генчева често избира знакови цитати, които се изписват под кадър от филма. За да се подбере най-точният, изчита огромно количество рецензии,

интервюта, статии, обзори...

Полиграфските параметрите на изданието са внушителни – 435 страници, дебели корици, луксозна хартия. Още по-впечатляващо е съдържанието му: анотирани са 182 филмови заглавия, произведени в СИФ „Бояна” в периода от 1971-1980, подредени по датите на излизането им на екран. Филмографската справка за всяко от тях включва съдържание на български и - забележете! – на английски. Освен пълната библиография, са съставени и удобни азбучни показалци. Издирени са и всички награди на филмите. Никой и нищо не е забравено...

А предговорът, по традиция дело на професор Александър Грозев, обобщава този важен за киното ни период и го определя като: “духовно разкрепостяване”.

Изданието е богато илюстрирано с 545 черно-бели фотоса, от тях 401 са кадри от филми и

работни моменти, а 144 са портрети на творци, много от които не са вече между живите. Имената на хората, участвали в кинематографичния процес и отразени в индексите, са 3195, а авторите на статиите, посочени в библиографията, са 239.

В потока от лесни книги за кино, издавани с претенция и самовлюбеност, „томът на Галя” се отличава с реалната си тежест на фундаментален труд, върху който ще стъпват за проучванията си поколения бъдещи киноведи, историци и изследователи - у нас и в чужбина. Скромно и ненатрапчиво, без „артистични” претенции, „съставителят” Галя Генчева е направила всъщност много повече за българското кинознание, отколкото много „автори”. Защото години наред безшумно работи не за собствената си суетна изява, а в полза на другите. С акуратност, точност и култура, които респектират.





Димитър Кацев завършва операторско майсторство във ВИТИЗ „Кръстьо Сарафов“ през 1979 г. в класа на проф. Борислав Пунчев. Дебютният му филм „Такава каквато бях“ получава наградата на критиката на МКФ в град Лил – Франция. До 1993 година работи в СТФ „Екран“, където реализира над 80 документални и няколко игрални филма и новели. Филмите „Музика от тъмнина“, „Художникът, странникът, човекът“, „Еверест – радост и мъка“, „Бляновете на Славе“, „Долината на соцреализма“ и други получават престижни наши и международни награди. След 1993 г. излиза на свободна практика, а през 1998г. заедно с оператора Йордан Георгиев създават рекламно-полиграфическа фирма със собствена печатна база. Работят и като кинопродуценти. Димитър Кацев е автор на книга, както и на статии и публикации на полиграфически теми.

По какви критерии избирате филмите, които снимате?

Снимал съм филми от всички жанрове – от най-долна халтура до доста значителни и сериозни произведения. Откровенно казано, не ми ли хареса филмът още като сценарий, той се превръща в безкрайна мъка при реализацията... Също така за

мен е важно и кой е режисьорът. Когато не го чувствам, когато трудно намирам общ език с него, предварително ми е ясно, че ще работя без желание – дори темата да е много интересна.

Какво е за вас камерата?

Абсолютно досадно техническо средство, което във всеки един момент може да се повреди - и то на най-важните снимки. Но ако разглеждаме камерата като съставна от две основни групи – механична и оптическа, то оптиката на камерата е едно от най-любимите ми творчески средства. Това техническо „око“ вижда и невидимите неща, разкроява или изопачава действителността по твое желание... то е „първа цигулка“ в творческия инструментариум!

А светлината, композицията, движенията, цвета?

Ако сложиш произволно камерата на статива и започнеш да снимаш каквото и да е, ще получиш произволна композиция и движения, и цвят, какъвто попадне пред обектива... Но ако няма светлина, няма да имаш нищо! За да постигне човек определено художествено решение обаче е необходима доста сериозна намеса от страна на оператора. Тук вече не говорим за светлина, а за светлинно решение на кадъра, сцената, епизода... Несъмнено и другите компоненти, изграждащи изо-

бражението, са много важни. Почти всеки оператор можеш да го познаеш по стила на тяхното използване. Аз например обичам по-динамичния, експресивен рисунък с повече движения, други търсят спокойните композиции с лирична, пастелна светлина и плавни движения... И все пак стилът не може да бъде самоцел, а трябва да се подчинява на драматургията.

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

Ако трябва да съм откровен, би ми се искало да бъде 100:0 в полза на творческата страна, но непознаването - и то в детайли, на техниката, с която се работи, може да те постави в ужасно глупава ситуация. Можеш да имаш страшни идеи, а да не знаеш с какви технически средства да ги реализираш... но пък обратното е още по-страшно!

Може ли операторът да спаси режисьорски гаф на терена?

Не може! Какво значи режисьорски гаф? Нима историята знае случай, когато Джани ди Венанцо е спасявал Фелини? Тръгнеш ли да спасяваш един филм, то неминуемо ще си личи творческата немощ. Нека някой колега излезе и каже, че е „спасил“ даден филм, пък ние да видим дали този филм има качества....

Какво означава за вас „да уловиш неувимото“?

В рамките на шегата може да се каже, че когато го уловиш, то се превръща в „уловимо“. В документалния филм наистина операторът трябва да е непрекъснато нащрек. Случвало се е да снимам кадри, в които след преглеждане на материала сме откривали нещо, което ни е изненадващо приятно, което подпомага и допълва първоначалния замисъл! Най-приятно е обаче когато деликатно уловиш човешката емоция - тъгата, болката, скритата радост... В различните видове кино „неувимото“ има различни проявления.

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

Още при първия въпрос казах, че без тандем филм се прави тежко. Но тандем се оформя в процес на два, три или повече филма. Според мен тук случайности няма... Е, има и разводи! Животът в киното е като в брака...

Как възприемате негласния операторски девиз „всеки дефект – ефект“?

На времето това беше доста срещана практика! Тогава режисьорите спасяваха операторските технически гафове. Но това е несериозно отношение

към киното и зрителите. Тогава снимахме на лента „Свема безопасная“, като всяка кутия криеше изненади. Режисьорите, като нямаха друг избор, оправдаваха тъмните кадри например с душевното терзание на героя... И сега се случват такива неща, никой не е имунизиран, но не трябва да се прекалява.

Какво според вас е непрофесионално и недопустимо в операторската работа?

Ох, много неща са... Преди всичко, както във всяка професия, трябва да имаш отговорност и морал. Винаги са ме дразнели пазарлъците за пари, сервилниченето, самохвалството... А при самите снимки - претупването на работата, скриването на някои гафове, които после лъсват на екрана, и редица други негативни качества при работа в колектив.

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

Аз лично имам по-малък опит от други колеги в постановъчното кино. Актьорите като творци са и хора и могат да имат всички достойнства и недостатъци, операторът трябва да се съобразява с това. То е част от професията и когато съм работил с актьори, те предимно са били съмишленици. А в документалното кино ако не „обичаш“ героя си, зрителите няма да ти повярват, а тогава като че ли няма филм...

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

Странното е, че имам сериозни пристрастия към изображението на филмите, които обаче гледам като зрител. Застана ли зад камерата, някак си чувствам, че нямам право на мои пристрастия. Тогава гледам да съм пристрастен към филма, който снимам, а това означава да впрегна всичките си умения за каузната на филма. Чак когато видя готовия филм, разбирам дали моите пристрастия са били адекватни, или не!

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

Ходя на кино, макар напоследък и не много често. Признавам си, че ми е по-лесно пред телевизора (имам хубав), пък и възприемам киното като нещо много лично и кинозалоните със случайни зрители ме държат в напрежение. Пък и тези пуканки напоследък... От много време най-упорито и внимателно гледам лошите филми. Те ме държат пред екрана като магнит. За съжаление има бе-

зумно лоши филми и аз се възхищавам на дебоочието на авторите им. Това е някакво състояние, което не мога да опиша... Колега ли? Разбира се, че винаги се възхищавам на колеги, направили наистина добри филми! Но съм и много критичен...

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

Малко странно ми звучи този въпрос! Да сте чули някой да е тръгнал да снима новини в днешно време с филмова камера? Или скъп постановъчен филм с дигиталка... По принцип когато подхождаш сериозно към професията, слагаш на кантар всички „за“ и „против“ дигиталната или лентова камера и тогава съвместно с режисьора и продуцента решавате на какъв носител ще се реализира филмът. Ако уважаваш себе си като професионалист – ще направиш правилния избор! И все пак ми се струва, дори съм убеден, че бъдещето на снимките е в полза на дигиталната техника, а впоследствие готовият филм може да се съхрани и на филмова лента.

Доколко интуицията и емоцията са важни във вашата професия? Обичате ли експериментите, или сте традиционалист при изграждане на изображението?

Това е много важен въпрос. Всъщност в това се крие разковничето на творческия процес. Онова, което сега наричаме традиционно, се е родило с експеримент и емоция. Без интуиция и най-вече без емоция човек е душевно беден, а май историята не познава такива творци... През цялото си съществуване киното „плаче“ за емоционалност и експерименти. Ние правим кино, не строим кран. (Какво ли щеше да стане пък, ако инженерите вложат емоция или интуиция при строежа на някой мост...) И въпреки това, в крайна сметка трябва да се вложи малко или много разсъдък и разум.

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

Има доста такива – и то дори добри примери, но не е добре да става масова практика. Всеки трябва да си тежи на мястото. Хубаво е да си амбициозен, но ако мислиш, че трябва на всяка, ама на всяка цена да станеш режисьор, значи още в зародиш си си сбъркал професията. Убеден съм, че изкуството, което искаш да правиш, трябва да те води към професията, а не ти да искаш да си някакъв в изкуството...

Мислите ли, че операторът е носител на авторски права?

Да, убеден съм, когато е творчество! Зная, че в

много цивилизовани страни не е така, но не бива механично да се администрира изкуството. Трябва обаче много точно и откровено да разграничим кога операторската работа е изкуство и кога е техническа манипулация с камерата. Тук в крайна сметка май става въпрос за пари...

Как според вас операторското майсторство се оценява от критиката – по света и у нас? Достатъчен ли е интересът към него?

На времето – главно българската критика, много обичаше да говори за операторската работа. На мен ми правеше впечатление, пък и открих такава зависимост, че колкото повече се хвалеше операторската работа в един филм, толкова по-слаба беше режисурата. Чел съм изрази като „операторът, използвайки широкогълрен обектив, е предал експресивно душевното състояние на героя“. Все едно в едно произведение на живописца да кажеш, че художникът е успял да предаде дадена атмосфера, защото е използвал четка № 43... Извън шегата и без да налагам мнението си, искам да кажа, че специално операторското творчество трябва да се „нищи“ от много специализирана критика. Работа на филмовата критика е първо да разглежда произведението като цяло, пък след това да анализира отделните компоненти. И другата крайност – чел съм анализи на западни критици за операторската работа на даден филм и съм се задъхвал, докато разбере сложната същност на изказа им и съм се чудил дали въобще нещо разбирам от операторско майсторство...

Как гледате на обстоятелството да бъдете „наемник“ в чужди продукции?

Човек трябва да е готов за всичко... Историята познава много върхове и падения... И Микеланжело е бил „наемник“...

Какво ви зарежда с енергия за вашата работа?

Съмнението, че работата сама ще стане... При мен специално като че ли импулсът за работа аз си го създавам, самонавивам се, разсъждавам... не разчитам на инвенция свише!

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

Нищо човешко не ми е чуждо... Аз съм търсеца натура, не се оставям на съдбата. В годините, когато нашето кино изпадна в дълбока криза, за да оцелея, се преориентирах в областта на полиграфията. Ако някой ми беше казал преди време, че ще напиша книга – ръководство по проблемите на ситопечата, щях да бъда най-малкото озадачен... И все пак старата любов ръжда не хваща...



Истории за насилие

Ингеборг Братоева-Даракчиева

Тазгодишното тринадесето издание на София Филм Фест ще се запомни с много силната конкурсна програма. По обясними причини това не е съвсем обичайно за фестивалите, на които се състезават първи и втори филми, какъвто е софийският. Обикновено в такива конкурси има само два-три филма, които наистина са професионално направени, а публика и жури са щастливи, ако се окаже, че поне един от ранните опуси се отличава с истинска оригиналност и стил. И на Софийския фест често се е случвало съпътстващите програми да бъдат много по-силни и значително по-интересни от конкурсната. Затова тази пролет впечатляващата конкурсна подборка беше приятна изненада – може би да опровергае суеверието, че числото тринадесет носи лош късмет. Все пак за по-сигурно селекционерите не са рискували и с броя на филмите и са заложили на дюзината – дванадесет състезателни филма, повечето от тях транснационални продукции, представиха общо четиринадесет страни от три континента. Всички режисьори демонстрираха високо ниво на владение на занаята – затова е логично претенциите за оригиналност и откривателство да са основен критерий при оценката на конкурса. Според тези мерки „Бахтало“ на унгареца Роберт Лакатош, „Кум-

бия Кайера“ на мексиканеца Рене Виляреал, „Възможен живот“ на аржентинката Сандра Джулиота, „Лечителката“ на Гука Омарова от Казахстан и „На сушата“ на французина с ирански произход Чапур Хагигат не представляват интерес – авторите им добре си служат с клишета или залагат преди всичко на екзотика. Към филмите, които на общия силен фон не заслужават подробен коментар, могат да се причислят и „Франклин“ – скъп и претенциозен дебют на британеца Джералд Макмороу, и „Сънища призори“ на испанеца Фреди Мас Франкеса – потресаващ преди всичко поради факта, че главният му герой преспива с майка си, без от това на екрана да произлезе особена драма. За разлика от тези продукции удостоеният с Наградата за най-добър филм „На баща ми“ на израелеца Дрор Захави (син на емигрант от България) беше истинско откритие. Избирайки темата за тероризма, Захави е изградил стегната драма, основана на съспенс, сантименталност, чувство за хумор и превъзходна актьорска игра (в главните роли Шреди Джабарин, Хили Ялон и Шломо Вишински). Взаимоотношенията между палестинския атентатор-камикадзе Тарик и потенциалните му израелски жертви се развиват на много нива и в много посоки, докато се стигне до логичния тра-

„Есен“ - Турция, реж. Йозкан Алпер



гичен изход. Истинската стойност на филма обаче се определя не толкова от поставянето на проблема за тероризма, колкото от изследването на неговите човешки измерения. Заглавието на филма е и пътепоказател за посоката на тълкуването му – разглеждане на отношенията между бащи и деца в обстановка на политическа вражда и крайно ожесточение. Всеки от главните герои е видян през фокуса на тези взаимоотношения – и принуденият да стане терорист Тарик, който трябва да се самовзриви, за да възстанови честта на баща си; и г-н Кац, загубил сина си в израелската армия; и младата Карен, напуснала ортодоксалното си еврейско семейство. Деца, детерминирани от бащите си и бащи, готови на всичко за децата си, но неспособни да ги защитят. Оттук и цялата обреченост на героите, прикрита под ексцентрични сюжетни обрати до самия край на филма, до мо-

мента, в който страхът и недоверието натискат спусъка и зрителят се прощава с надеждата, че взаимното разбиране и разумът могат да победят поне на екрана.

Трагедията на човека, впримчен от насилието, е в основата и на българския филм „Дзифт“, спечелил Наградата за най-добър български филм. През последната половина година за филма на Явор Гърдев се изговори и се изписа толкова много, че сега не намирам за необходимо нито да го анализирам, нито да представям на публиката най-гледания български филм за последните десет години. По-скоро искам да го видя в контекста на един силен и разнообразен международен конкурс – като произведение, създадено с невероятно чувство за пропорция, структура и стил. Обигравайки демонстративно жанровите клишета на *черния филм*, „Дзифт“ прави опит да разкърти

дълбоките тоталитарни пластове вътре в самите нас. И е знак, че българското кино най-после наистина скъсва със соцреализма като начин на мислене. Радостно е, че България се включи в конкурса именно с такъв дебют, извоювал и Специалната награда на журито.

Жанровото кино дава големи възможности на режисьорите-дебютанти, ако знаят как да се възползват от утвърдените модели, за да изявят индивидуалността си. „Чико“, дебют на германския режисьор Йозгюр Йълдъръм, откровено е решен като гангстерски филм, но за разлика от „Дзифт“ не е прицелен към никакви послания извън традиционните за жанра. Тази отлика сигурно е въпрос не само на индивидуален възглед, но е свързана и с разликата във възрастта и опита между двамата режисьори – Явор Гърдев влезе в киното като един от най-значимите български театрални режисьори. Йозгюр Йълдъръм от своя страна е получил режисьорската си диплома едва преди няколко години. Затова филмът му „Чико“ създава по-скоро усещането за добре усвоен урок, отколкото заявява творческа оригиналност. Освен всичко друго филмът много напомня „Бързо и безболезнено“, игралния дебют на Фатих Акин, който тук се явява като продуцент.

Специалният фокус на фестивала върху турското кино, превърнало се в една от най-интересните кинематографии в Европа през последните няколко години, обогати конкурса с „Есен“ на Йозкан Алпер, който получи Наградата за режисура. Заявен като политически ангажирана творба, филмът всъщност е изграден много деликатно. Според думите на режисьора, намерението му е било да разкаже за политическата ситуация в Турция през 90-те години, за политическите процеси и за тежките условия в турските затвори. Декларирайки, подобно на главния си герой, привързаността си към идеите на социализма, Алпер по-скоро създава филм за пропиления живот. „Есен“ директно се асоциира с тенденцията в турското кино, която ситуираща героите като част от общия пейзаж и бавно и подробно следи течението на живота. Това кино, заявено с първите филми на Нури Билге Джеylan, е кино на бавното разказване. Алпер продължава тази тенденция, вдъхновявайки се и от драматургичната и разказвателната техника на Чехов, съчетани на екрана с похвати от визуалния стил на Курасава. „Есен“ е изграден върху пресъздаването на привидно незабелжимото течение на живота и времето. Целостта на филма се основава върху вътрешните движения у героите и върху ед-

ва доловимите промени в природната среда, в която тези герои са вписани. Атмосферата е толкова прецизно изградена, че на екрана най-обикновените човешки жестове придобиват смисъла на драматични перипетии. Под повърхността на подробно пресъздаденото ежедневие всъщност се разиграва истинска трагедия. Младият режисьор демонстрира голямо майсторство, разгръщайки разказа си за живот и смърт в тихата атмосфера на делничния живот. Така верността на Алпер към законите на изкуството му помага да се издигне над нивото на предпоставената социална критика и да изведе не директното политическо послание, а темата за пропиления живот като основно послание на филма си.

На обикновената, просто разказана история залага и друг награден дебютант, румънецът Радужуде с приза на ФИПРЕССИ за „Най-щастливото момиче на света“. Вече е закономерно: появи ли се румънски филм в международен конкурс, непременно да спечели награда. Предишният филм на режисьора „Лампата с шапка“ (2006) има славата на най-награждавания късометражен филм в историята на румънското кино. Пълнометражният дебют на Жуде, представен на София Филм Фест, е поредното доказателство, че бурно надигналата се в началото на новия век Румънска нова вълна не само че още не се е оттеглила, но и показва завидно стабилно развитие. „Най-щастливото момиче на света“ е съвсем проста история, толкова проста, че може да се предаде само с две изречения. Провинциална девойка печели кола от лотарията на фирма-производител на безалкохолни напитки и отива в Букурещ, за да получи наградата си и да участва в реклама на фирмата. Родителите ѝ, които виждат в автомобила неочаквана възможност да забогатеят, сломяват съпротивата на дъщеря си чрез манипулации и в крайна сметка успяват да продадат колата. Този прост сюжет протича в много ограничено пространство – почти на един единствен ъгъл в центъра на Букурещ, като многократно се снима една съща сцена – безкрайно повторение на дубли от снимките на рекламната и през цялото време героите си разменят изключително банални реплики. Психологическите нюанси в поведението им обаче са разработени толкова тънко, че на финала зрителят знае как е протекъл целия им досегашен живот и всички важни неща за отношенията между тях. Нещо повече – при по-внимателно вглеждане в баналната случка може да се открие фокус, който концентрира важни проблеми на днешното

румънско общество – преминаването от тоталитарен към консумативен стил на живот и последиците от този преход за психиката и ценностната система на обикновения човек. В този смисъл, независимо от големите разлики в стила и подхода към темата, скромният филм на Жуде кореспондира с ефектния „Дзифт“ на Гърдев – заради разкриването на неизлечимите рани, които носят в душите с хората, смлени от тоталитаризма.

Очевидно най-добрите филми в тазгодишната конкурсната програма на София Филм Фест мо-

гат да бъдат обединени около една и съща тема – темата за насилието, което деформира психиката и живота на хората и ги обрича да бъдат жертви. Независимо дали става дума за прости или сложно разказани истории, екранът не предлага никакъв изход. Може би надеждата на публиката е във вярата ѝ в самото въздействие на изкуството, в силата на доброто кино да обърне погледа на зрителя навътре, към самия него и да провокира процес на пречистване от деформациите на насилието и наслояванията на злото.

„На баща ми“ - Израел, реж. Дрор Захави

Софийски срещи

Правга Кирова

Сред обичайната еуфория на преданите ценители от срещата с доброто кино 13-тото издание на **София Филм Фест** доказва, че фестивалът все още расте и се развива. По традиция той представи на българските киномани актуалните тенденции в световното игрално кино, но този път им позволи да усетят и мощния пулс на съвременното световно документално кино чрез международен конкурс с богата състезателна програма, селектирана от двама от най-нашумелите млади документалисти у нас Андрей Паунов ("Георги и пеперудите", "Проблемът с комарите и други истории") и Борис Десподов ("Коридор №8").

По традиция се състоя конкурсът **Jameson** за български късометражен филм (обогатен с он-лайн версия), но този път беше организирано и новото **Sofia Short Challenge** - филмово предизвикателство за най-младите, които можеха да се развихрят в късометражни импровизации в жанр „комедия“ с три елемента: „автостоп, продуцент, сватба“. За една седмица бяха създадени 34 филма, а жури в състав Зигфрид (Франция), Александър Хан (Австрия-Латвия) и Мая Новоселска (България) определи победителите.

По традиция се проведеха **Софийските срещи (Sofia Meetings)**, събрали важни фигури от европейския елит във филмовата индустрия, където най-новото от българското и балканското кино беше показано пред чуждестранни фестивални директори, селекционери и разпространители, а проектите за втори филм бяха промотирани

пред важни европейски ръководители на фондове и продуцентски компании. Но този път освен специална пичинг сесия **Plus Minus One** за първи и трети филми беше проведен (съвместно с фестивала в Сараево) пичинг форум **Sofia CineLinks Sarajevo** за проекти на страни от региона, които не са членки на Европейския съюз и програма **Медиа**. А съвместно със **Sunny Side of the Doc** – един от водещите международни пазари за документални филми, беше организиран пичинг на проекти за документални филми. За най-младите беше организирано паралелно представяне на идеи в сътрудничество с фондация за кино **Robert Bosch**, подпомагаща късометражни копродукции между Германия и Югоизточна Европа. След кратко обучение те трябваше да представят идеите си пред петима немски продуценти, пристигнали в София, за да открият българските късометражни предложения и да ги насърчат за участие в копродукции.

Тази година съвместно със **Sunny Side of the Doc** и **The Central European Initiative** беше организирана Международната кръгла маса, където бяха представени и дискутирани актуалните нови практики за дистрибуция на игрално и документално кино за Централна и Източна Европа.

София Мийтингс - единственият пазар за филмови проекти в България, отново доказа, че „работи“, че е ефективен.

В България идеята се реализира от 2004 г. като част от **София Филм Фест**. Представените тогава проекти се нареждат сред най-награждаваните европейски филми: „Смъртта на господин Лазареску“ на Кристи Пуйо му донесе награда в Кан за 2005, а унгарският филм „Делта“ на Корнел Мундруцо беше в селекцията на официалния конкурс на Кан 2008.

Практически най-интересните балкански режисьори от Сърбия, Румъния, Босна, Словения и Македония са участвали в ежегодния пичинг от 2004 година насам. Но, разбира се, най-важен е приносът на **София Мийтингс** към новото българско кино с възможностите за среща със световни продуценти, селекционери и дистрибутори тук, на място. На т.нар. Балкански прожекции (**Balkan Screenings**) фестивални селекционери от Кан,



Берлин, Венеция, Котбус, Талин, Москва, Солун, Сан Себастиан, Карлови Вари и Варшава гледат на закрити прожекции все още незавършени български и балкански ленти. Това създава условия за тяхната по-успешна фестивална съдба: „Разследване“ на Иглика Трифонова, „Светът е голям и спасение дебне отвсякъде“ на Стефан Командарев, „Мила от Марс“ на Зорница София, „Дзифт“ на Явор Гърдев, „Лейди Зи“ на Георги Дюлгеров, „Откраднати очи“ на Радослав Спасов, „Маймуни през зимата“ на Милена Андонова, „Обърната елха“ на Иван Черкелов и Васил Живков, „Георги и перерудите“ и „Проблемът с комарите и други истории“ на Андрей Паунов, „Чия е тази песен“ на Адела Пеева и др. са били представяни по този начин.

Тази година над 120 продуценти, дистрибутори, представители на международни филмови пазари, финансиращи фондове и тренинг програми от Европа и региона, както и представители на престижни филмови фестивали, бяха дошли за събитието. Те разчитаха да разпознаят нови тенденции в киното, както и да направят открития на нови режисьори. Специално за шестото издание на София Мийтингс пристигна директорът на филмовия пазар в Кан (един от най-големите филмови пазари в света) Жером Пайар, а също и изпълнителният секретар на Евроимаж Роберто Ола.

В селекцията бяха включени 23 проекта за първи, втори или трети пълнометражен игрален филм, които бяха публично представени от режисьорите и продуцентите си пред специалистите от филмовата индустрия. Последваха индивидуални срещи между участниците и проявилите към тях интерес чуждестранни експерти.

Наградата за най-добре представен проект за категорията Second Films Pitching спечели румънският режисьор Раду Жуде. Освен 5000 Евро, наградата осигурява автоматично представяне на проекта на Crossroads co-production market, Thessaloniki IFF и акредитация за Producers Network, Cannes Market.

Наградата за пичинг в категорията Plus Minus One спечели българският режисьор Стефан Командарев (5000 евро в услуги, предоставени от Synchro Lab, Виена и акредитация за Producers Network, Cannes Market). Най-радостното е, че германската компания LE Vision предложи да стане копродуцент на този трети игрален филм на Командарев. Проектът се нарича „Съдилището“ и е провокиран от материали, на които режисьорът попада при снимките на своите документални филми „Хляб

над оградата“ и „Азбука на надеждата“ (за бежанци през българо-гръцката граница и за намиращите се в района на Ивайловград гробове на източногерманци). След представянето на проекта изпълнителният директор на LE Vision г-жа Симон Бауман заяви пред представител на списание „Въртайти“: „Харесвам „Светът е голям и спасение дебне отвсякъде“ и когато Стефан предложи този проект, бях наистина развълнувана, защото в него има източногермански аспект. За тези проекти е много важно да се включи добър копродуцент още на най-ранен етап от работата.“

Своеобразен и плодотворен е начинът, по който различните формати на фестивала са свързани и работят един за друг:

Много от режисьорите, селектирани в конкурса Jameson, след това участват със своя първи или втори проект на пичинг сесиите в София Мийтингс. Много от участниците в София Мийтингс след това идват като участници в програмите на София Филм Фест с готовия филм, който е тръгнал оттук, от този форум.

И сега във фестивала бяха включени част от филмите (някои идващи с наградите си от други фестивали, други – все още на закритите прожекции), които са били вече представени на София Мийтингс като проекти: „Лечителката“ (реж. Гука Омарова), „Дзифт“ (реж. Явор Гърдев), „Делта“ (реж. Корнел Мундруцо), „Източни пиеси“ (реж. Камен Калев), „Предсказание“ (реж. Зорница София), „Железница“ (реж. Алексей Федорченко).

А на тазгодишното шесто издание на София Мийтингс представиха новите си проекти режисьори, участващи същевременно със завършените си филми в различните програми на фестивала: „Най-щастливото момиче на света“ (реж. Раду Жуде), „Моят Марлон и Брандо“ (реж. Хюсеин Карабей), „Бахтало (Късмет!)“ (реж. Роберт Лакатош), „Три сестри и Андрей“ (реж. Борис Десподов и Андрей Паунов), „На суша“ (реж. Чапур Хагигат), „Изгубен свят“ (реж. Гола Немеш), „Сънища призори“ (реж. Фреди Мас Франкеза), „Кинунен“ (реж. Андри Лууп).

Някои от тях спечелиха и награди:

Раду Жуде (Румъния) получи наградата на ФИПРЕССИ за филма си „Най-щастливото момиче на света“.

Наградата 'No man's land' за най-добър балкански филм бе присъдена на Хюсеин Карабей (Турция) от Гилдията на българските кинокритици за филма му „Моят Марлон и Брандо“.

Международното жури присъди наградата Jame-

son за български късометражен филм на „Три сестри и Андрей“ (България) на режисьорите Борис Десподов и Андрей Паунов – за оригинален, интензивен и вещ прочит на класическата литература чрез анимация.

Списъкът на успешните проекти е дълъг, но същинската цел на София Мийтингс е да бъде трамплин за независимото европейско кино към успешната му реализация и дистрибуция. Дали не е настъпил моментът, когато самият фестивал трябва да се определи категорично като фестивал на независимото кино.

А ето какво казаха трима от участниците в София Мийтингс:

Роберт Лакатош (Унгария) – „Бахтало (Късмет!)“:

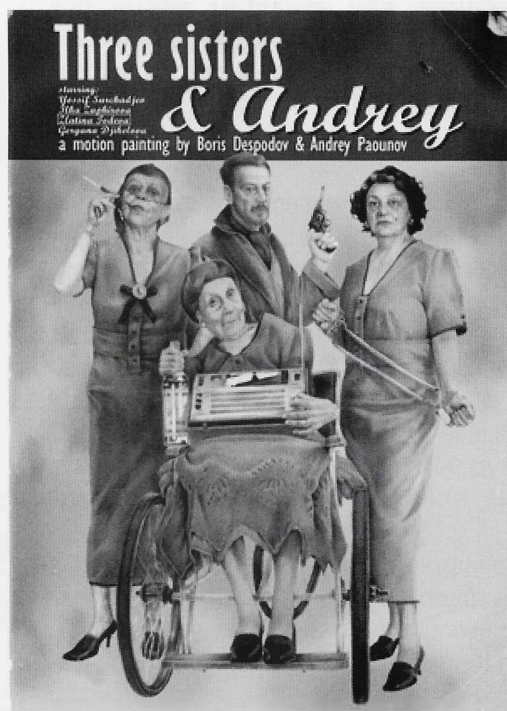
“За всеки фестивал е много важно да има и пазар на проекти. Фестивалите, които нямат такъв пазар, постепенно умират – все по-малко професионалисти отиват там. Този обмен на идеи е много полезен, защото копродукциите са главната перспектива за нашите кинематографии – нямаме друг начин да съществуваме. Разбира се, те налагат много компромиси, но това, което не бива да се прави, са художествените компромиси.

Аз съм трансилванец – етнически унгарец, но гражданин на Румъния – такъв един особен случай. Първият ми филм, който беше показан тук, на фестивала, е продукт на Унгария, но за втория проект, който представих сега на София Мийтингс, се надявам да се включи и Румъния като копродуцент. Румънското кино сега е в подем и получава много международни награди. Няма никаква тайна в този успех – просто фестивалите и критиката се влияят от предварителни очаквания. Имаше режисьори, които правеха филми в този стил и преди наградата в Кан, но те оставаха незабелязани, а сега вече се роди „нов румънски стил“. Всъщност младите правят своето кино и то най-после беше прието и подкрепено – явно трябва да мине време, за да бъде забелязан, приет и награждаван някакъв нов стил. Не е добре за европейското кино като цяло, че е нужно да се съобразяваш с това – да правиш филмите си в някаква модна тенденция, за да бъдеш приет. Може да се появи някой нов, различен, не „в тренда“ (не в модната линия) и да не бъде забелязан. Сега някои фестивали сякаш очакват от държавите специален стил – от чехите се очаква да бъдат меки и комични, от румънците – твърди и социални, от унгарците – бавни и артистични. Критиците трябва да бъдат по-отворени към „не-тренд“ („немодните“) явления. Разпространението на цялото

европейско кино е проблем не само на нашето, източно-европейското. Но различните начини на дистрибуция дават различни резултати – например моят първи филм мина слабо по кината, но много добре на DVD и по телевизията, и по фестивалите, разбира се. Може би затова тук, на София Мийтингс, новият ми проект среща даже по-голям интерес, отколкото очаквах.”

Хюсеин Карабей (Турция) – „Моят Марлон и Брандо“:

“Ценното в София Филм Фест е, че открива нови таланти и политиката му е такава, че тласка тези нови таланти към „кръг“ от други фестивали. В суматохата на по-големите фестивали тези нови хора биха могли да останат незабелязани и да се изгубят. А тук има внимание към всеки творец, има много специален, домашен дух. Духът на фестивала – това най-много харесвам: чувстваш се у дома си, хората са приятели, има фокус към новите таланти, търсят ги, откриват ги, подкрепят ги и ги лансират. София Мийтингс е много добре организиран пичинг форум. Като го сравнявам с големите пазари на проекти, тук повече ми харесва отношението – знаят твоите филми, интересуват се от тях, интересуват се от теб, имаш време да говориш колкото ти е нужно, те имат време да те изслушат, не те притискат и negliжират. Вече е доказано, че София Мийтингс работи – вече видяхме филми, които са представени тук, оттук са тръгнали и има готови резултати.



Аз съм преди всичко кюрд, а не кинаджия – киното ме интересува като възможност за комуникация. Чрез него мога да разказвам, да споделям моите истории – това е голяма възможност. Стига само сме се оплаквали – трябва да говорим за проблемите си. Киното има много силно въздействие – движещата се картина е нещо реално, истинско, което ни дава нов опит чрез комуникацията. Нашият живот е ограничен – чрез филмите (ако са добре направени) можем да съпреживеем чужд опит като свой и той да остане в паметта ни. Паметта и киното са много свързани – ако филмът остане в паметта ни, той става наш собствен опит. Не случайно тази манипулативна страна на киното много се използва от медиите, от телевизията. Исках да посветя моя първи филм на многото жертви на войната – на онези хора, които умряха в нея и ние не знаем нито техните имена, нито техните истории, съдби. Затова филмът не е с хепи-енд, макар че е по реална история, която завършва добре. Хепи-ендът е „хватка“ на комерсиалното кино, която ни помага да не мислим. А когато краят не е щастлив, зрителят се разстройва, това го кара да мисли и да вземе „страна“. Моят филм се гледа по кината вече три месеца, има досега над 20000 зрители, което за нас е много (обикновено филмите ни имат 2-3000 зрители). Разбира се, засега няма голямо разпространение на нашето кино навън, но аз обожавам Балканската култура. Ние сме част от Балканската култура – имаме общо отношение към нещата от живота, близки реакции, близки истории. Убеден съм, че ще има нови перспективи пред нас – не сега, след време, но ще има ново кино.”

Радужуде (Румъния) - “Най-щастливото момиче на света”:

“Харесва ми София, харесва ми фестивалът, харесва ми София Мийтингс – като повечето фестивали е. Ние все имаме страх, че сме провинциални – че нашето е провинциален фестивал, провинциален пазар. Не е, като другите е. Полезни са тези разговори, макар че аз не ги обичам много, честно казано. Лично аз мисля, че копродукцията не е единственият изход за нашите кинематографии. Можем да правим нискобюджетни филми и да се вместим в по-малкото пари от националния фонд.

Няма тайна за успеха на румънското кино напоследък – просто се появиха талантиви режисьори и може би стана по-лесно вече да получиш пари от националния фонд – все още е корумпиран, но не чак толкова. Неясно защо се създаде и благопри-

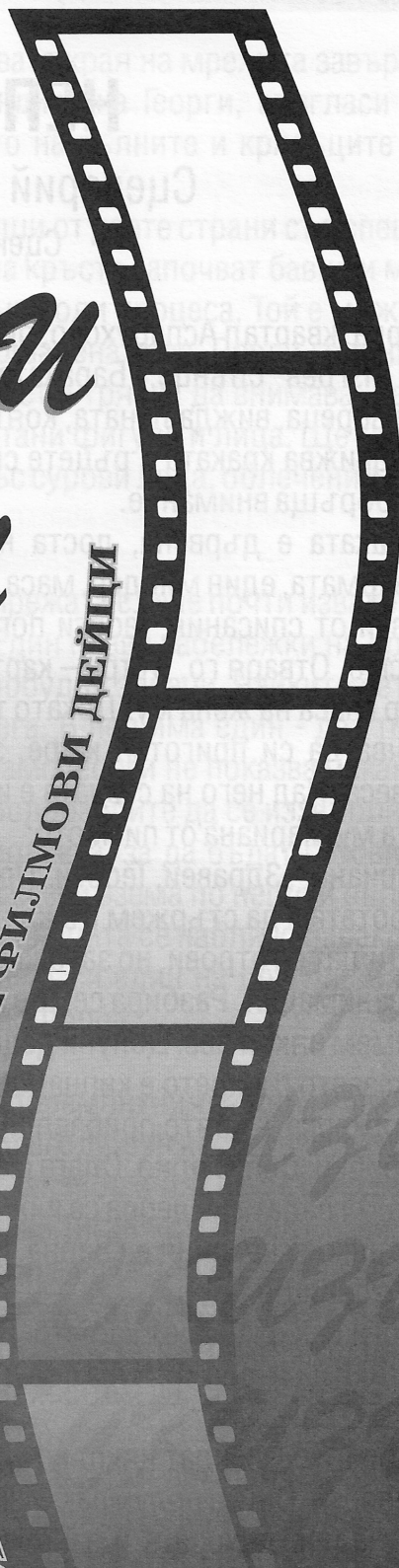
ятно международно отношение. Но нашето кино не се гледа много – само ако филмът ти получи награда на някой фестивал, интересът към него се повишава и повече го показват, повече го гледат. Ако не вземеш награда на фестивал – филмът така си умира. И така много талантиви филми на талантиви режисьори си умряха, без да бъдат забелязани, а често пъти бяха по-добри от наградените. Затова аз съм разочарован от индустрията като цяло – не само в Румъния, а и по света. Продуценти, копродуценти се интересуват само от парите, а не от това филмът да стане добър. Разбирам ги, но тогава това трябва да се признае официално – нас ни интересуват парите, а не добрият филм. Разбира се, по-добре е да имаш копродуцент. В нашия филм това беше Холандия – там направихме постпродукцията. Сега тук всички казват, че се интересуват от новия проект, но ще видим какви ще са конкретните резултати. Дори да не събера пари и да не намеря копродуценти, аз ще направя филма с малкото пари, които намеря – дигитално, на видео, с мобилен телефон ще го снимам, ако се наложи. Когато историята е добра и актьорите са добри, бих се отказал от 35 мм, за да заснема филма.”

„Всичко за теб“ - България, реж. Тома Вашаров



СЦЕНАРНИ ЕСКИЗИ

СТЪБОЗ НА БЪЛГАРСКИТЕ ФИЛМОВИ ДЕЙЦИ



НЕПОБЕДИМИЯТ

Сценарий за документален филм

Сценарист Атанас Киряков

Варна, квартал Аспарухово, рибарското селище на брега на морето. Малко преди изгрев слънце. Бараката на Георги. Той отваря очи, поглежда през прозореца, вижда луната, която свети силно, и бляскането на звездите. С мъка раздвижва краката и ръцете си, бавно се протяга - ставите го болят, но той не им обръща внимание.

Бараката е дървена, доста неугледна, с две легла едно над друго като в казармата, един миндер, маса, малко кюмбе „Циганска мечта“. По стените – изрезки от списания. Георги поглежда към вратата и вижда пъхнато под прага писмо. Отваря го. Вътре – картичка и на гърба ѝ няколко думи. Чуваме зад кадър гласа на жена му. Докато този глас върви, Георги излиза навън, четейки започва да си приготвя кафе, запалва газовия котлон и сядна на пейката под навеса. Над него на стената е иконата на Св. Георги. Зад кадър гласът на съпругата му Мариана от писмото:

Мариана: „Здравей, Георги. Пристигнахме в Испания. Както ни казаха и преди, работата е да стържем ръждата на кораби и после да ги боядисваме. Гадничко е. Дишат се отрови, но затова дават тази работа на нас. Местните отказват такива занимания. Разбира се, ще ни плащат по-малко от всеки друг. Но все пак ще вземем някой лев. Целуни децата и до скоро. Мариана.“

Джезвето с кафето е кипнало, Георги си отлива в една чаша и слага на котлона тенджерка, в която прибавя лук, морков, домати и донася една чиния с различни рибки. Сипва олио. Слага малко сол и затваря капака.

През оградата на двора се вижда морето - тъмно. Има вятър. В далечината светят някои светлини на Варна. Виждаме, че се събуждат и обитатели от рибарското селище.

Георги пак отпива от кафето. Влиза вътре и излиза с някаква дреха, която е наметнал на гърба си. Чува се атмосферата на морския бряг.

По брега се виждат няколко силуета на хора, които се приближават до лодката на Георги. Още е полумрак. Избутват лодката в морето. Георги се качва заедно с още един от хората и започват процедурата по пускането и изтеглянето на грипа. Лодката се движи в полукръг, а през това време Георги пуска мрежите като долната им част пада ниско във водата, а горната стои на повърхността. При тръгването единият край на мрежата остава на брега, а след завършването на

полукръга излиза и вторият край на мрежата. Двата края на мрежата завършват с въжета. През това време се чуват командите на Георги, възгласи на помощниците, които чакат на брега, плискането на вълните и крясъците на чайките.

Когато полукръгът е затворен, по шест-седем души от двете страни със специални малки въжета и дървени скоби за слагане на кръста започват бавно и мъчително дърпане на огромната мрежа. Георги ръководи процеса. Той е мъж на петдесет и няколко години, слаб, сух, с къса прошарена коса. Преди години и той е дърпал мрежите, но сега е инвалид по болест и трябва да внимава. Вече се развиделява, силуетите сега стават ясно очертани фигури и лица. Ще ги видим и в близък план. Десетина различни мъже със сурови лица, облечени с груби дрехи.

Дърпането продължава около два часа. Когато мрежата е вече почти извадена, напрежението нараства. Чуват се подвиквания. Един прави забележки на друг, Георги ги успокоява. Отстрани има и няколко ранобудни зяпачи. Чайките летят на огромно ято и крякат. Мрежата е вече на брега. В нея има един - два тона водорасли. И никаква риба. Лицата са мрачни. Само Георги не показва никакво униние. Трябва всичко да си дойде на мястото. Водораслите да се изхвърлят в морето. Мрежите да се почистят и подредят в лодката, за да бъдат готови за хвърляне на следващия ден. После виждаме как всеки взема по нещо и върволицата от тези мрачни мъже се отправя към намиращата се наблизо барака на Георги. Сядат на дългата маса под навеса. Подават си един на друг чиниите, приборите и Георги им сипва от прочутата рибарска чорба.

Компанията е разнообразна. Васил работи в кораборемонтния завод и идва тук да изкара някой лев отгоре. Пияницата Иван, дългогодишен несретник, открай време се върти наоколо и участва в риболова. Панайот е някъде от вътрешността на страната, но е пристрастен към риболова. Циганчето Васил е отскоро тук. Той е младо момче, но работливо. Наско също е на около 20, преди време зарязал училище и оттогава само рибарлъкът му е в устата. Има и още няколко души. Някои от тях са приходящи. Аз ги наричам барабите, защото видът им наистина е барабски и докато закусват, започват репликите и неизменния диалог. Рибарски диалог.

„Много водорасли, много нещо. Такова чудо отдавна не сме виждали.”

„Как не сме виждали? Миналата година две седмици поред само водорасли вадихме.”

„Е, всеки ден не е Великден. Един ден има, един ден – няма.”, казва Георги.

„Абе, все нещо пада от време на време. Да сме благодарни, докато можем, защото скоро ще ни издухат оттука.”

„Абе, тука над моста, дето военните го продадоха, масово почват да строят. Некой пак си е напълнил гушата.”

„А тимаджиите, дето горе купиха Първи май и баира, щели да почнат да правят къщички. За туристи.”

„Тоя блок зад нас на тимаджиите ли е?”

„Говорят, че е на строителната организация на председателя на общинския съвет на Варна.”

„Абе, знаеш ли, те са като котешки черва - един в друг са оплетени”.

„Пречим им на изгледа. В менгеме са ни хванали. В най-скоро време ще ни издухат.”

Тези реплики вървят на фона на кадри от нови строежи.

Георги: „Не го взимайте много навътре, момчета. Нищо не можем да направим, но няма и да се даваме. Все ще му намерим колая. За да се пребори с такива като тях, човек трябва да измисли нещо. Аз вече съм огледал някои места вътре в езерото. Там вече не е така замърсено, както беше едно време от девненските фабрики. Има и риба, по-спокойно е. Е, малко ни е далече, ама няма как. Докато и там някой не ни вдигне мерника. Ама няма да се предаваме.”

Георги събира останки от яденето в една чиния: „Айде, момчета, вдигнете чиниите. Аз ще дам на котките и на кучето.”

Един от барабите: „Като пружина е това момче. Няма спиране. Толкова дертове има, досега не съм го виждал кахърен.”

Ще се опитаме да разберем в процеса на снимките по нещо накратко за съдбата на всеки един от тези мъже. Кой са те, какво ги е довело тук и какви са надеждите им за бъдещето.

Вратата на съседното помещение от бараката се отваря и влиза Деян. Той е на 27 години. Олигофрен. Деян е със среден ръст, по-скоро дебеличък. Облечен е с дреха, която явно не му е по мярка. Погледът му е втрещен. Оглежда мъжете и отсича: „Татко, искам да ям.” Мъжете го посрещат приятелски с най-различни реплики. Георги почти скача от мястото си и отива да приготви закуската на Деян. Деян повтаря многократно “Татко, искам да ям”, въпреки че Георги вече е сложил на масата пред него кисело мляко и козунак. Той поглежда подозрително другите с втрещения си поглед и придърпва млякото и козунака към себе си. Малък разговор помежду им. Деян пуска силно музика – чалга или сръбска. Стои на масата, клати тялото си напред - назад по начин, характерен за хора като него, и продължава да се храни. Барабите нещо коментират и полека-лека си тръгват.

Вече е съвсем светло. Георги се отправя към друга, по-лека лодка, заедно с един помощник. И поемат към таяна. Пристигат там, започват да отвързват

характерно завързаните за таляна въжета, бавно се приближават с лодката до мястото, където би трябвало да има риба. Отгоре е пълно с мръсотия – пластмасови пликове, бутилки и всевъзможни отпадъци. С малък кеп ги загребват и изхвърлят обратно в морето. Виждаме, че неголямо количество риба подскача в мрежата. Обръщат тази мрежа в лодката и изсипват рибата на дъното. Повечето от рибата е хамсия, цаца, някой и друг сафрид, зарган.

Още от тръгването на лодката към таляна зад кадър чуваме гласа на Георги: „Откакто се помня съм на морето. Сякаш нещо с въже ме дърпаше насам. От училище бягах, все с пантите на махалата. С училището бяхме скарани. И вече сума ти години ...свикнах с рибарлъка. Зимата, докато беше тука Риболовът, поддържах им парното. Гледам нещо да докарам отгоре, щото с рибата – божа работа. Мрежи плета. Не винаги има риба. Като няма риба – празен джоб, празна тенджерата, празен стомах. А не съм сам. Жената замина за Испания. Оттук чак водят работници да вършат черната работа по корабите на доковете. Но какво да се прави. Голямата ми болка е Деян. Още като малък разбрахме, че нещо не е в ред. Беше на шест-седем години. Заведохме го в София. Тогава за първи път напуснах Варна. Май и след това не съм ходил никъде. Лекарите казаха, че нищо не може да се направи. Олигофрения. От какво, от що, как е станало – един господ знае. Питаме ги дали можем да имаме и друго дете. Правиха някакви изследвания за съвместимост, но нищо не можах да ни кажат. Опитайте пак, ни казаха доста гузно. Опитаме. И се роди Свилен. Слава богу, всичко е наред с него. Вече е на 18 години, учи се горе-долу добре, дано успее в живота.” Тези думи са вече при връщането на брега. Чакат ги Деян и Свилен. И още двама души. Помагат за изваждането на лодката. Разбираме кой е Свилен от репликата му „Тате, има ли риба? Някакъв твой приятел чака в бараката.” Свилен е високо атлетично момче с красиво лице и ведър поглед. Веднага се втурва да помогне да избутат лодката навън. После започва да слага рибата в каси. Деян гледа втренчено и нещо му говори. Свилен го закача, после го подгонва между лодките. Свилен бързо настига тромавия Деян, хваща го здраво през кръста и го завърта в кръг. Деян, разбира се, вика “Татко!” за помощ.

При Георги са дошли приятели. Той им дава един плик с риба и се хваща да плете мрежи.

Георги в кадър: ”За някои нашият живот е атракция, но за мен и хората наоколо това си е наша съдба. Ние сме сякаш омагьосани от морето и не можем да се откъснем. Какви ли не удари търпим отвсякъде. Но сме корави. Не се даваме. Всички тези бараки са незаконни. За новите собственици на терените наоколо сме като трън в очите. Знаем, че рано или късно ще ни изметат. Няма да ни узаконят. А би било хубаво да има едно рибарско селище с малки дворчета,

три-четири маси да обслужват хора, които обичат морето и морската храна. Но свърши тая. Кой ти разбира от морска романтика. Сега искат лъскави хотели, морето под носа им, а те се къпят в басейни. А иначе хора много идват тука. Всякакви – и случайни, курортисти. Приятели. Доктори, адвокати. И айдуци идват. И от „наш’те момичета” минават. На всеки му е приятно да хапне малко рибка. Тука не е ресторант, но като може, черпя всеки. Има ли риба, никого не връщам. Въпреки че гостите като дойдат, обичат да се застояват, пък аз в четири ставам. Но няма как. Аз ги нахраня с рибка, утре ще отида при някой от тях за услуга. Помагаме си. Така живеем. Не съм се предавал и нямам такова намерение. Лошото е, че станах инвалид след една болест и вече не съм както преди. Гребането иска много сили. Студът, влагата не прощават, ама съм свикнал. През зимата живеем в бащината къща в квартала. И ходя да помагам в един гараж.”

Деян е застанал на плажа пред бараката, зад гърба му говорители със силна музика. Той се клати и бърбори нещо от думите на песента, която звучи. Георги му носи сандвич и нещо за пиене. И си говорят. Този груб и първичен човек разговаря с момчето си изключително нежно. После отива и започва да приготвя хамсиени консервички в бурканчетата. Свилен идва и му помага. Нещо се шегуват. Имаме пак пресечки към Деян и зад кадър гласа на Георги: „Много хора ни караха да оставим Деян в социален дом. И двамата се ужасявахме от тази мисъл. Пращахме го на дневни занимания в Карин дом, в други такива занимални. Всеки ден го водех, връщах го. С надежда, че може нещо да се извади от това повредено мозъче. И мисля, че доста успяхме. Все пак Деян разбира от дума, слуша, добро момче е. Но не е като другите.”

И продължава в кадър, докато правят бурканчетата със Свилен: ”Иска ми се, доколкото е възможно, Деян да вкуси от всички сладости на живота като всеки от нас. Викам на жената, абе ще платя на някое от „наш’те момичета” да го открехне, да изпита момчето малко радост. Даже говорих с една мераклийка. Свилен се усмихва. Тя като се закучи не, та не – ще вземе да му хареса, че после какво ще правим.” При тях идва Иван пияницата. „Абе, Гоче, много силно гърми тая музика. Намалете малко.”

Георги: “Знаеш, че не мога да я намаля. Деян на музиката се радва най-много. Грехота е да го лиша от това. Ще потърпим малко.”

Отново епизод с дърпане на грип. Този път има риба. Излязъл е кефал. Лицата са различни от тези, които видяхме в началото. При изваждането на грипа на брега се е качил рибарският адреналин. Тези варненски бурлаци си подвикват, ругаят се и все по-здраво дърпат мрежите. В очите им има блясък. Виждаме как хитрият кефал скача във въздуха, прескача мрежата и “хуква” на свобода

към морето. Това, разбира се, предизвиква мощни викове и сред дърпащите, и сред зяпачите “Дърпай по-силно. Под носа ни избяга!” Деян гледа втренчено. Минавайки покрай него, Георги го погалва по главата и подхвърля две мили приказки. Всичката риба е вече сложена на платнище на брега. Рибарите я сортират в различни каси, които те наричат лонди.

Привечер пред бараката на плажа или под навеса в дворчето - приятели. Георги е направил рибена чорба. Изпържил е риба. Събрал е миди. Веселят се. Чуват се реплики за това, че скоро няма да го има това райско кътче. И се тюхкат, и се вайкат. Георги обаче е усмихнат и весел: “Спокойно, момчета. Ще му намерим колая. Пак ще се събираме. Пак ще си правим веселото. Не можем да го спрем живота. Като танк е. Не знаеш ли как да се опазиш – смазва те.”

Ще се вмъкнат още няколко епизода, характерни за всекидневието на Георги, някои негови реплики в кадър или зад кадър, които ми се сторят интересни и биха подчертали неговия характер:

- хора, които постоянно идват да го посещават уж, за да го видят, но всъщност с тайното намерение да хапнат малко рибка – блиц разговори помежду им.
- моменти от риболова – близки планове, детайли, атмосфера
- кратки епизодчета от взаимоотношенията между Георги и Деян, между Георги и Свилен, между двамата братя – тези епизоди ще подчертаят трогателната нежност в отношението към увреденото момче.

През цялото време виждаме Георги като пружина на различни места. Никога намръщен, мек, неагресивен. Може да го видим и някоя сутрин, пак по тъмно, как бяга по брега на морето с голямото овчарско куче, сякаш не му стига сизифовският труд. Как гали рояка от котки и котенца около колибата му и ги храни. Ще го видим и как стои пред бурно стоманено море със скритата горчивина, че и днес няма да има улов. И ще чуем някъде в кадър или зад кадър Георги да казва: „Може да не сме на гребена на вълната, но няма да се оставим и да ни удавят, я. В живота е важно да не се оставяш да те победят.”

И си мисля, че когато Хемингуей е написал „Непобеденият”, сигурно е взел за прототип човек като Георги. В нашия труден живот днес има доста такива хора. Те не са победители. Но остават непобедени. И може би ще завършим с това как лодката отново потегля за таяна. Деян е при баща си и Георги кротко му казва: „Сега, моето момче, като уловим много риба и спечелим парички, ще те заведа в София на концерт на Весна Змиянац.” Деян стои като истукан, замисля се и пита: „Ами ако не уловим?”. Георги го прегръща, усмихва се и потегля с

подката към таляна. А морето е стоманено, сурово и хич не става за риболов. Но Георги знае, че трябва да опита.

РЕЖИСЬОРСКА ЕКСПЛИКАЦИЯ

Това е филм за Георги – рибар от Варна, който от години изкарва прехраната си в рибарското селище на квартал Аспарухово. От всички страни като менгеме към рибарското селище настъпват фирми и хора с големи апетити и скоро от това селище няма да има и помен. Животът на Георги е труден. Труден е и поради факта, че той от години гледа единия от синовете си, който е олигофрен. Не го дава в социален дом, грижи се за него.

Наблюдавам това семейство и хората около него повече от 20 години. Георги се грижи и за една дузина хора, които му помагат в рибарлъка при тегленето на мрежите. Хора с еднаква участ, едни от тях влюбени в морето, някои – несретници, трети – отхвърлени от обществото по различни причини. Но за разлика от всички тези морски кучета Георги е човек, който управлява живота си. Помага и на другите. Те търсят и намират в него някаква опора, без да го съзнават. Той е нещо като Странджата за хъшовете. Репликите на неговите приятели, които съм вмъкнал, са условни, но не са просто илюстрация за цвят, а за да се подчертае разликата между тяхното постоянно оплакване и мърморене и позитивно настроения Георги. Сигурен съм, че в действителност тези реплики ще бъдат по-колоритни.

Филмът, разбира се, няма да е постановъчен. Ще се търсят автентични епизоди, мигове, състояния, които съм наблюдавал през годините. И ако случайно през пролетта, когато се надявам да снимаме, започнат да им развалят бараките – всичко това ще влезе във филма, както и новото място, на което Георги ще заведе останалите - към Девненското езеро.

Георги е пример за такъв тип хора, които не са победители, но не са победени. Те устояват на всички бури и трудности, винаги намират изход, не се страхуват от труд и проблеми, носят в себе си гена на непобедимите. Неговият живот, въпреки че понякога е на ръба между позволеното и непозволеното, е достоен за уважение и за адмирация. Може би когато Хемингуей е писал „Непобеденият“ за тореадора, който не спечелва коридата, но все пак убива бика и излиза окървавен, но непобеден от арената, е имал пред вид точно хора като Георги...

СВОБОДНИТЕ ХОРА ВИНАГИ ЛЕТЯТ

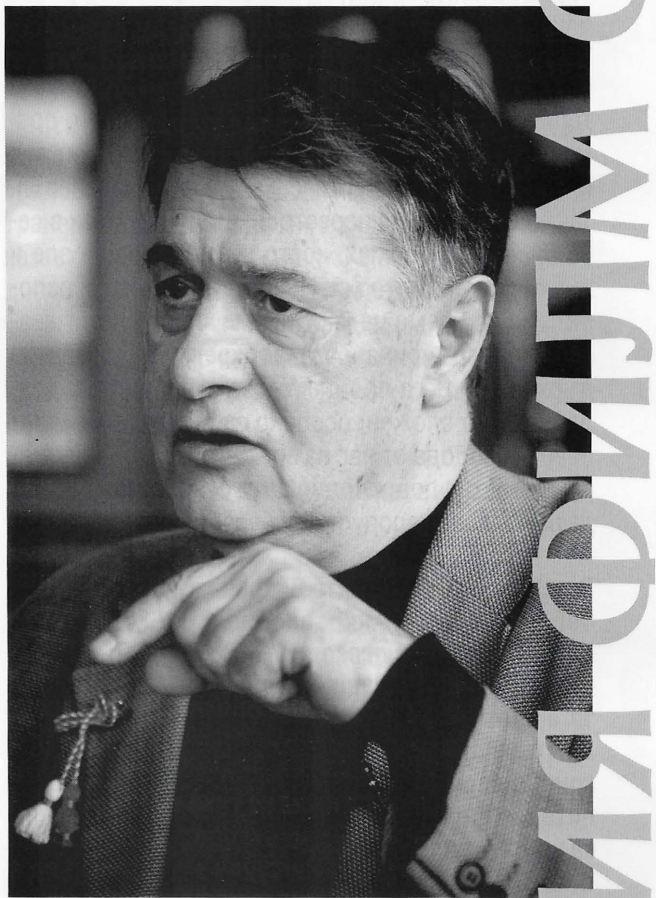
С режисьора Роман Балаян разговаря Олга Маркова

“Свобода означава да не притесняваш другите, нито пък те - теб. Боже, колко просто звучи и колко трудно постижимо е!”

Така отговаря на първия ми въпрос за предпочитаната от него тема в киноизкуството Роман Балаян, един от най-любимите режисьори у нас още от 80-те години непосредствено след премиерата на “Райски птици” (2008) - специална прожекция в кино “Одеон” в рамките на 13-ия международен София Филм Фест. С новата си психологическа драма той ни връща в атмосферата на живот в СССР в началото на осмото десетилетие, когато на хората им се ще да вярват, че времето на масовите преследвания вече е отминало. Но те продължават някак “под сурдинка” да споделят съкровените си мисли. За истината се говори само у дома, при спуснати завеси. Тогава още съществуват книгите на “Самиздат”, които се предават от ръка на ръка само на верни приятели. Зад външно приветливите лица на представителите на властта се крие замисълът на КГБ да ликвидира всяко несъгласие с режима.

Опитвайки се да се измъкнат от пипалата на правителствения октопод, героите Ви рискуват живота си, за да докажат, че нищо не е в състояние да възпре човека в порива му към свобода. Темата за Икар, за свободните хора, които са в състояние да полетят, каквито са героите от лиричната комедия “Полети на сън и наяве” (1982), очароваща и днес всяка аудитория с нестандартността на главния герой (в брилянтното изпълнение на Олег Янковски), продължава и в новия Ви филм “Райски птици”. В наши дни обаче понятието “свобода” доста се девалвира...

За жалост, да. Сега в така наречената демокрация думата “свобода” като че ли се изпразва от съдържание. Тя често е синоним на безобразие и анархия. Двамата с жена ми гледаме на телевизионните предавания за нашия парламент като на нелеп спектакъл, в който всички участници играят някакви си роли - и то доста бездарно. Но до неотдавна понятието “свобода” се свързваше с



инакомислие, с непозволена различност. Държавната машина преследваше онези, които се опитваха “да летят”. Затова метафората с “летенето” е попълтна на цялото ми творчество: от моя режисьорски дебют през 1973 г. с “Ефектът на Ромашкин” до наши дни...

Днес произнасянето на истината продължава ли да създава проблеми у вас?

На фона на огромното руско пространство - не. Но когато говорим за Украйна, която считам за своя родина, все още съществува известен комплекс. Щом си позволя да критикувам нещо там, чувам зад гърба си: “Какво бръщолеви този арменец?” Всъщност аз съм проруски човек с руско образование. Снимах на руски език. Завършил съм ре-

жисура в Киевския държавен институт за театрални изкуства. Бих могъл да се назова руски шовинист и украински националист...

Получихте обществено признание и много награди още в съветско време. Лесно ли снимате тогава? Още повече, че сте автор на сценариите на повечето си филми.

Наистина имах куп предложения да снимам сценарии за работата в заводи, колхози, разни колективи... Но винаги съм избирал само онова, което е близко до моята душевност и естетически критерии. Не умея да правя компромиси. Когато драматургията не ме вълнува, предпочитам да мълча или да екранизирам класика (Чехов, Тургенев...). Така в годините на перестройката имигрирах в себе си, т.е. не снимах, което се отразяваше зле и върху семейството ми. Но едва ли някой би оспорил, че по време на комунизма киното получаваше сериозна финансова подкрепа от страна на държавата. Сега проблемът за субсидиите е изключително сложен, особено за младите. Те имат повече свобода от нас на времето, но от нея понякога ти се ще доброволно да се освободиш при вида на толкова недопустими безобразия.

Всъщност във всичките Ви филми ("Целувката", 1983, "Пази ме, мой талисман", 1986, "Лейди Макбет от Мценска околия", 1989, "... Първа любов", 1995, "Две луни, три слънца", 1998, "Нощта е светла", 2004...), независимо за какъв обществен строй става дума, вниманието Ви е насочено към вътрешната свобода у човека. Браните я с цялата си поетична стилистика. Това не се удава на всекиго.

О, да. По-тънкокожите, по-ранимите не успяха. Никога няма да забравя любимия си преподавател Владимир Сарченко. Веднаж в нетрезво състояние той на шега употреби израза "хайл Хитлер" и на часа го изпратиха в лагер. Още ми е мъчно за него. Тогава господстваше девизът: "Първо си комунист, а след това - талант".

Сценарият на Рустам Ибрахимбеков за филма "Райски птици" е по мотиви от произведения на Дмитрий Савицки, който е наш съвременник. Как работихте с него?

С живите автори се работи трудно. Савицки е на 63 години. Той е много интересна личност. Живее във Франция - приютили са го. Но за съжаление не прие нашия сценарий. Наложил се преработка. От стария вариант останаха образът на възрастната

"райска птица", пресъздаден от Олег Янковски, и идеята за летенето. Филмът трябваше да бъде руско-френска копродукция за съдбата на писател-дисидент и мизантроп, избягал от СССР, но нещата се промениха...

Сюжетът на новата Ви творба е някак паралелен на фабулата в "Полети на сън и наяве". Повече от четвърт век по-късно Вие се връщате към същия период, но с днешна гледна точка към герои и събития, без да премълчавате истината. Показвате онова, което паралелно се случва с тях, но този път повече в политико-исторически аспект.

"Райски птици" е по-суров, по-остър, по-категоричен. Целта ми бе в него да има оценка и на днешния ден. Радвам се, че сте я почувствали.

Дуетът Балаян-Янковски работи безупречно. И тук актьорът (Олег Янковски е всеобщ любимец с колоритния образ на фриволния особняк Сергей Макаров, който макар и на 40 години, не намира място в живота и професията си, но затова пък е изключително изобретателен в детинските си щуротии) е неистово органичен и изгражда сложен многопланов и многопластов образ...

В началото му предложих ролята на следователя от КГБ, която би го разкрила в ново амплуа. Но той прегърна образа на писателя.

Имате ли намерение да реализирате трилогия за "летенето" след "Полети на сън и наяве" и "Райски птици"?

В 2000 г. написах сценарий, в който мислех да включа епизоди от "Полети на сън и наяве", но това ми прозвуча доста нарцистично. До тридесетата страница изграждането на драматургията вървеше отлично, но след това някак се получава спад: така ми се струва от днешна гледна точка. Ако снимам филм по този сценарий, в центъра на повествованието ще бъде човек на моята възраст (68-годишен), който е прекарал голяма част от живота си в комунизма и с цената на компромиси се е адаптирал към него. Но в наши дни не може да приеме новите правила на живот, а има и сериозен недостатък: роб е на алкохола. И в нетрезво състояние изпълнява "Прощално танго за хората на моята възраст". Неговата позиция е: "Ние не приемаме новото не защото не го разбираме, а тъкмо обратно". Мисля, че това би бил най-гледаният ми филм. Той ще бъде по-близо до "Полети на сън и наяве", с повече хумор...

Някои московски критици писаха, че Вашият киноезик в "Райски птици" е старомоден и консервативен. Приемате ли подобна критика?

Предпочитам да си остана такъв, какъвто съм. Мнозина изневериха на стила си и станаха за смях. Когато се опитвам "да се правя на модерен", усещам вътрешна съпротива, чувствам се предател на самия себе си. Последните ми два филма чудесно се приемат в Италия, Франция, Чехия... Един ден споделих с Вим Вендерс, с когото сме приятели, че критиката ме счита вече за старомоден. А той отговори: "Приеми го за комплимент".

След като отново видях някои Ваши филми, имам усещането, че сте от "една кръвна група" с Шукшин и Йоселиани...

Би могло да се каже така. Изключително ценя и двамата.

Спомням си, че на времето искахте да снимате "Барьерата".

Много харесвам романа на Павел Вежинов. Но когато научих, че в България Христо Христов е започнал да го екранизира, се отказах.

Чувствителен сте към малки, дребни на пръв поглед истории...

Някак болезнено съм състрадателен. Когато видя просяк, не мога да се правя, че не го забелязвам. Нещо отвътре ме заставя да хвърля монета или да купя храна. В Киев живее един професор по философия, когото съдбата хвърли зад борда. Много ме депресираща фактът, че често го виждам как в 5 часа сутрин, докато другите спят, търси в кофите за боклук нещо за ядене. Може би понеже на една годинка съм останал сирак и ме е осиновило цялото село... реакциите ми са доста изострени. Много съм емоционален.

Представяте се за украински режисьор. Живо ли е още украинското кино?

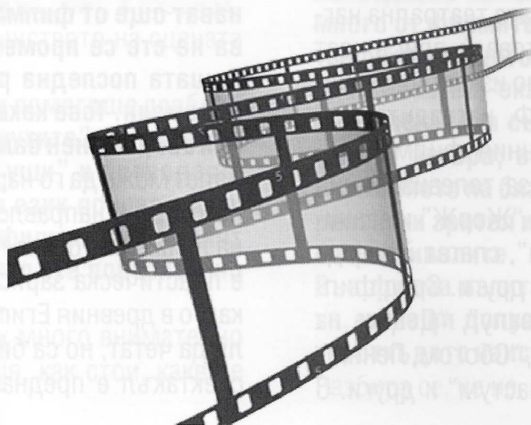
В момента то практически не съществува. Тази година за филмопроизводство се отделят пет милиона долара, които биха могли само да покрият дълговете. Но дори и 20 филма да се реализират годишно, само 5-6 ще се окажат качествени. А това е изключително важно за националната традиция и дух. Трябва да имаме право и на грешки.

Колко са действащите кинотеатри в Киев в момента?

Само шест фирмени мултиплекса. В останалите градове ситуацията е още по-печална. Разпространението на филмите ни е лошо. А когато ги показват по телевизията, която е всеядна, дори недостатъците им изчезват, т.е. гледаш нещо друго. Сега по екраните в Москва шества американско кино, разчитащо на технически ефекти и шоково въздействащи "пируети". За тях са необходими именно мултиплекси.

Накъде върви киното в Русия и как виждате неговото бъдеще?

Всички бивши съветски републики се опитват да обсъждат от екрана национални теми. Същевременно в страната преобладава комерческото кино, което самият аз наричам "фалшивомонетчиково". Но в него не виждам бъдеще, то неминуемо ще оттече. Колкото и да намалява процентът на националното кино, то трябва да бъде водещо за съхраняване както на нашите исконни духовни ценности, така и на постигнатия уникален филмов език. Все повече се лансира мнението, че времето, в което живеем, "плаче" за документално кино. Мисля, че не по-малка е необходимостта и от игрално.





“ЧУЛПАН” означава “ЗВЕЗДА”

С руската актриса Чулпан Хаматова разговаря Галина Николаева

Популярността идва при Чулпан Хаматова изведнъж, но съвсем заслужено. Женствената красавица става Първа актриса на руското кино от младото поколение. Повратен момент през 2003 година се оказва ролята ѝ в театър “Съвременник”, където очарователната девойка се превръща в клепоуха, глухонямо, слабоумно момче в спектакъла “Мамататко-синкуче” по пиесата на Биляна Срблянович, за която тя получава националната театрална награда “Златна маска”. След това ѝ присъждат държавна премия за театрално изкуство, званието заслужила актриса на РФ, наградите “Кумир” и “ТЕФИ” за телевизионния филм “Доктор Живаго”, “Златен орел” за телевизионния филм “Многогочие”, премия “ЖорЖ” и званието “най-добра руска актриса”, слагат ѝ звезда на алеята на славата и много други. Сред филмите с нейно участие са “Тувалу”, “Децата на Арбат”, “Страната на глухите”, “Сбогом, Ленин”, “Времето на танцора”, “Гарпадум” и други. С

Дина Корзун, с която заедно играят във филма на Валерий Тодоровски “Страната на глухите”, учредяват фонд за деца с онко-хематологични заболявания. Чулпан Хаматова е щастлива майка на две момичета – Алина и Арина. На София Филм Фест представи филма на Алексей Герман-син “Хартиеният войник”, където изпълнява главната роля.

Добре дошла в България, Чулпан. Тук Ви познават още от филма “Лунният татко”. Оттогава не сте се променили много. Разкажете за Вашата последна роля в “Бедната Лиза” по Карамзин. Това какво е – хореографска новела или съвременен балет?

Балет може да го наречем само пресилено, това по-скоро е направление в съвременния театър на движението – на танца, на пантомимата. Това е пластическа зарисовка, която заменя текста, както в древния Египет, когато хората не са могли да четат, но са били много пластични. Такъв спектакъл е предназначен само за определен

вид зрители, които умеят да разчитат този емоционален текст на пластиката. В Русия по отношение на класическия балет сме преди всички, но практически нямаме съвременен танц, както и съвременен театър, музика и живопис, може би само в някакво полузародишно състояние. Затова част от зрителите, които очакват красотата и изяществото на балета и танца, излизат разочаровани, даже силно раздразнени. Но има други зрители, които разчитат "текста", включват се емоционално, чуват този безмълвен "вик в тишината". За мен това е много сериозен експеримент, това не е телевизионното шоу "Ледников период", което си беше малко хулиганство, разчетено за забава на зрителите.

Струва ми се, че и Вие изпитавате удоволствие от участието си там. Знам, че не обичате да се състезавате и не сте се съгласили веднага да участвате. Това също бяха танцови миниспектакли върху лед. Изглеждахте доста добре като двойка с олимпийския шампион. Спомняте ли си за това?

Разбира се, това беше интересен опит. Още повече, че докато се пързалях на кънки, двойно се увеличиха постъпленията в нашия Фонд. Телевизията е страшна сила: милиони хора гледаха шоуто, а след това отиваха в банката и правеха дарения за болните деца. И все пак мога да бъда упрекната в някаква безотговорност, несериозност – качвам се на кънките и тръгвам! Това не е свързано с моята работа. А театърът на движението има отношение към нея, защото това е удивително откритие, което направих още в детството си – ракурсът и движението на отворената длан могат да изменят динамиката на сцената (и в драматическия театър също), а повдигнатото или отпуснатото рамо може да измени емоционалната рисунка – то се превръща в нещо основно, в натрупване на опит, в разбиране какво е тялото в пространството на сцената на театъра и в киното.

Езикът на тялото и жеста Ви помагаше особено във филма "Страната на глухите", където Вашата героиня беше като "уши" и преводач в света на глухите. Как този език повлия върху последната Ви работа във филма "Хартиеният войник", в който Вие външно сте поразително променена?

Тъкмо в този филм следях много внимателно как се движи моята героиня, как стои, какво е

движението на ръцете ѝ, как държи врата си. Известна ми е тази порода жени – скрита емоционалност, вътрешна буря, която бушува в тях. В някои моменти чувствам, че животът ѝ е наложил отпечатък, че трябва да се стресне, да се съсредоточи, да се превърне в динамична, действена дама. По време на снимките винаги бях със специален корсет, който държи гърба изправен, защото разбирах, че на крупните планове все едно ще отпусна гърба си. Благодарение на корсета се получи образът на жена с офицерска стойка, с изправен гръб, какъвто са имали интелигентките от 60-те години, които са умели да се контролират. Висок кок, открито чело – даже специално ми почистваха косъмчета от страни. Малко хора ще забележат тази деликатна подробност. Но от гледна точка на образа съм много благодарна на Герман за това, че той се завръща към детайлното извайване на образа в киното. Това отдавна никой не го прави.

Според мен тук си личи и подражанието на режисьора на своя баща - в най-хубавия смисъл на думата, не само при създаване на образите, но и по отношение на детайлната психологическа и историческа атмосфера, която някой нарече "артреконструкция на легендата", а в дадения случай – легенда за романтиците на шестдесетте години. Днес често в канавата на игралното кино се вплита неигралното. Например в сцената на космодрума не ме напускате усещането, че някъде там се намира онзи "буранный полустанок", в който живее литературният герой на Чингиз Айтматов със своята камила и с легендата за манкуртите – робите, насилствено лишени от памет.

Новият филм на Герман достойно представя руската програма на София Филм Фест, която беше компактна и много по-силна от тази на последната Киномания. И между другото, в много от филмите се улавя връзката с Казахстан. Интересното е, че полудивите азиатски пространства, екзотичният суров вид на чергари, показани със симпатия и чувство за хумор от автора, в последно време привличат вниманието на благополучния цивилизован европейски зрител и събират престижни награди по фестивалите.

Във филма излита истинска космическа ракета, нима ви допуснаха до Байконур, на мястото, откъдето наистина е излетял Гагарин?

Разбира се, че не, но ние снимахме в Казахстан,

на границата. Аз вече бях ходила в Алтай, където работихме над проекта на театъра на Нациите “Разказите на Шукшин”. Впечатленията са незабравими.

Приятно ми е да го чуя – това е моят роден край. Искам да Ви попитам за Вашия партньор: по сценарий той е евреин – интелигент, а във филма се е превърнал в грузенец, а заедно с това е запазено първоначалното му име – Данаил Покровски. С какво е свързано това и как работихте с актьора?

С Мераб Нинидзе се познаваме още от времето на филма “Лунният татко” и сме се снимали доста често заедно. Той е много отговорен човек и ми е близък приятел, макар че живее в друга страна. Той е един от най-любимите ми хора на тази планета, категорично го заявявам. Благодарение на него се запознах с грузинското изкуство: кино, музика, театър, песнопения. Разбира се, че когато след дълги проби за тази роля Герман се обърна към мен и ме попита имам ли някаква идея за изпълнител на ролята, му казах: “имам, но ти няма да го вземеш, той говори с акцент” (преди това му бяха отказали роля в друг филм именно заради акцента и аз ужасно се обидих и отказах да участвам в него). При това в сценария наистина беше написано “евреин,

лекар, рафиниран интелигент с изискан руски език”, но Герман реши да рискува – това си беше истинска смела постъпка. Защото когато излезе филмът, в Грузия се водеше война. Някои критици, които пишат буламачи за необразованите читатели, без да разберат, че по време на снимките войната още не беше започнала, решиха, че това е някакъв комерсиален ход. А според мен това е истинска художествена ценност, акт на примирение между нашите култури.

Явно е символична и смяната на заглавието на филма, също свързано с грузинската тема: отначало сценарият се нарича “Отряд”, а новото заглавие е взето от песента на Окуджава, която пеят във филма. А стиховете, които звучат във филма в превод на Пастернак, са на грузинския поет Николоз Бараташвили. И това не е нещо ново за руското кино. Далечната романтична легенда за предчувствието и покоряването на космоса се превръща във фон на изведения на преден план сложен любовен триъгълник. Що се отнася до грузинската тема, гостенката ни Чулпан е права: в наши дни това е абсолютна ценност – да уважаваме и да ценим взаимно културите си, независимо от всякакви исторически и политически обстоятелства.



Начело – два турски филма

Георги Ангелов

Два турски филма: “Три маймуни” и “Моят Марлон и Брандо”, са победители според рекордните 35 критици в класацията на списание “Кино”; трети е “Валс с Башир”; четвърти - “Снимки в Палермо”; пети - “Четецът”

В началото на 13-ия Международен София Филм Фест някой беше подметнал, че не само поради фаталната цифра 13 фестивалът бил кофти. Липсвали силни филми, повторенията били много и Кита вместо нови звезди си пробутвал приятелите. Като че ли за миг щях да се съглася ... Колкото до приятелите, дай боже всекиму такива: Вим Вендерс, Майкъл Пейлин, Зигфрид. Личности, творци и пътешественици, което хич не е проста работа. Когато гледах “Киногама 1 и 2” на странния, ексцентричен французин, непрекъснато си мислех, че се е родил новият Дзига Вертов. Почувствах се поласкан като разбрах, че след премиерата на филмите в Москва до същата констатация е стигнал Арталадз Пелешан. Този арменец, чието име нищо не ни говори, се смята за най-самобитния и оригинален творец на съвременното кино.

“Фаталният” фестивал се оказа фестивал на рекордите.

И то по време на криза, отразила се сериозно на други форуми. Най-голям брой чуждестранни гости досега - над 200. Част от обявените не пристигнаха, но пък дойдоха други. Филмите изчислих прецизно. 205 заглавия от 39 страни. От тях 128 игрални и пълнометражни документални и анимационни филми и 77 късометражни. Осемнадесет филма по един или друг повод са показвани в България, така че колегите можеха да направят своя избор от 110 творби. От тях бяха посочени 49 - един добър показател. Откакто правя тази класация, най-малко са участвали 13, а най-много 33-ма колеги. Тазгодишните 35-ма участници са нов рекорд, за което благодаря на всички анкетирани. Слава Богу, всички филми пристигнаха, техническите гафове бяха учудващо малко. Нови държави: Словакия, Украйна и Гибралтар. Докато през миналата година най-впечатляващо беше румънското и руското участие - сега аплодисментите са

за Панорамата на Джим Джармуш, израелската и особено турската програма. Не случайно два от седемте турски филма бяха класирани на първо и второ място.

Този път журито отбеляза наистина най-доброто както в игралния конкурс, така и при късометражните за наградата “Джеймисън”. Уискито си е все така хубаво, докато “Но Менс Ленд” като че ли не е същото прекрасно вино. Странно подежда решението на селекционната комисия да не допусне определено най-добрия дебют - “План за отмъщение” на Константин Буров. В “Българско игрално кино” в предишни години се представяха всички нови филми, а сега участваха само четири. Мислех, че в програмата ще попаднат “Прогноза” на Зорница София и “Moon Lake” на Иван Станев, които все пак бяха показани на “София Митийнгс”.

Подобаващо беше отразен феноменът “Голямото четене”. На голям екран 30-минутните филмчета са много по-въздействащи. За да бъде всичко прецизно, трябва да отбележа, че съществува версия на Конрад Волф по “Малкият принц”, която не познаваме. Към “Майстора и Маргарита” са се обръщали Александър Петрович и Юрий Кара. Гледали сме “Пилат и другите” на Вайда и сериала на Владимир Бортко. Именно той беше показан като киномаратон и единствена илюстрация на Голямото четене. Без нужната разгласа 50-тимата смелчаци, предимно млади хора, будоваха цяла нощ. Все пак имаше соленки и кола.

Този път между първите пет в класацията нямаше български филм. Бяха посочени 8 български заглавия (4 игрални и 4 документални), както и три чужди филма с българско участие. Преди класацията нека си припомним победителите през последните пет години: 2008г. - “4 месеца, 3 седмици и 2 дни”; 2007 г. - “Обслужвах английския крал”; 2006 г. - “Стик № 3”; 2005 г. - “Морето в мен” и 2004 г. - “Догвил”.

И така, първи с 48 точки е филмът на Нури Билге Джейлан “Три маймуни”. На второ място с 47 точки е друг турски филм - “Моят Марлон и Брандо” на дебютанта Хюсеин Карабей, който бе отличен и



„Моят Марлон и Брандо“ -
реж. Хюсеин Карабей

за най-добър балкански филм. Трети е анимационният „Валс с Башир“ - с 46 точки, а четвърти е „Снимки в Палермо“. Както се вижда, невероятно оспорвано. Четири филма само с по една точка разлика. С 38 точки пети е „Четецът“, а шести с 31 точки - „Тюлпан“. Чувствително по-назад са останалите филми. „Беднякът милионер“ е седми с 22 точки; „Дзифт“ - осми с 21 точки. Девети с 15 т. е „В Брюж“, а десетото място делят „Ахил и костенурката“ и „Делта“ с 14 точки. Единадесети с 13 точки е „Есен“, следват „Карамазови“ - 12 точки и три филма с по 10 точки - „Европолис - градът на делтата“, „На баща ми“ и „Приключено по давност“. Четиринадесети с по 9 точки са: „Толкова отдавна те обичам“, „Хартиеният войник“, „Английският хирург“ и „Милк“. С по 7 точки са „Единствената любовна история, която Хемингуей не описа“ и „Сняг“, с шест - „О'Хортен“. Пет точки имат „Нощ над Земята“, „Дъщерята“, „Муха“ и „Стаята на огледалата“, „Най-щастливото момиче на света“ и „Възможен живот“. 4 точки събират „Мляко“, „Турнето“, „Печителката“ и „Иван Кирков или да се спасиш в спомена“. С 3 точки са „Извън закона“, „Ужасно щастлив“, „Драскотина“, „15“ и „Райски птици“. По 2 точки имат „Цветовите на страстта“, „Дом“, „По-странно от рая“ и „Изчезналата империя“. Последното двадесето място с по 1 точка делят: „Сляпа любов“, „Кутията на Пандора“, „Джазта - праста или кои са българските ноти“, „Плажовите на Агнес“, „Кафе и цигари“, „Завинаги“ и „Футболни хамелеони“.

Ето как се стигна до този резултат. По азбучен ред гласуваха:

Александър Александров: 1. „Есен“, 2. „Печителката“, 3. „Снимки в Палермо“, 4. „Беднякът милионер“, 5. „Цветовите на страстта“;

Александър Грозев: 1. „Милк“, 2. „В Брюж“, 3. „О'Хортен“, 4. „Три маймуни“, 5. „Четецът“;

Александър Донеv: 1. „Делта“, 2. „Валс с Башир“,

3. „Три маймуни“, 4. „Мляко“, 5. „Есен“;

Александър Янакиев: 1. „Моят Марлон и Брандо“, 2. „На баща ми“, 3. „Дзифт“, 4. „Ахил и костенурката“, 5. „Приключено по давност“;

Андроника Мартонова: 1. „Ахил и костенурката“, 2. „Дзифт“, 3. „Четецът“, 4. „В Брюж“, 5. „Цветовите на страстта“;

Антония Ковачева: 1. „Дзифт“, 2. „Моят Марлон и Брандо“, 3. „Валс с Башир“, 4. „Три маймуни“, 5. „Кафе и цигари“;

Атанас Свиленов: 1. „Снимки в Палермо“, 2. „Четецът“, 3. „Делта“, 4. „Милк“, 5. „Иван Кирков или да се спасиш в спомена“;

Божидар Манов: 1. „Три маймуни“, 2. „Четецът“, 3. „Тюлпан“, 4. „Валс с Башир“, 5. „Сляпа любов“;

Боряна Матеева: 1. „Три маймуни“, 2. „Валс с Башир“, 3. „Извън закона“, 4. „Европолис - градът на делтата“, 5. „Дъщерята“;

Вера Найденова: 1. „Валс с Башир“, 2. „Есен“, 3. „Карамазови“, 4. „Тюлпан“, 5. „Делта“;

Галина Николаева: 1. „Четецът“, 2. „Хартиеният войник“, 3. „Тюлпан“, 4. „Три маймуни“, 5. „Завинаги“;

Геновева Димитрова: 1. „Три маймуни“, 2. „Моят Марлон и Брандо“, 3. „Толкова отдавна те обичам“, 4. „Дзифт“, 5. „Карамазови“;

Георги Ангелов: 1. „Снимки в Палермо“, 2. „Английският хирург“, 3. „Райски птици“, 4. „Три маймуни“, 5. „Нощ над земята“;

Гергана Фъркова: 1. „Моят Марлон и Брандо“, 2. „Беднякът милионер“, 3. „Три маймуни“, 4. „Ахил и костенурката“, 5. „Джазта праста или кои са българските ноти“;

Григор Чернев: 1. „Четецът“, 2. „Турнето“, 3. „Европолис - градът на делтата“, 4. „Карамазови“, 5. „Най-щастливото момиче на света“;

Дима Димова: 1. „Снимки в Палермо“, 2. „Валс с Башир“, 3. „Тюлпан“, 4. „Моят Марлон и Брандо“, 5. „Възможен живот“;

Димитър Бърдарски: 1. „Беднякът милионер“, 2. „Нощ над земята“, 3. „Снимки в Палермо“, 4. „Валс с Башир“, 5. „Четецът“;

Димитър Кабаиванов: 1. „Валс с Башир“, 2. „В Брюж“, 3. „Сняг“, 4. „Изчезналата империя“, 5. „Единствената любовна история, която Хемингуей не описа“;

Иван Драгошинов: 1. „Валс с Башир“, 2. „Снимки в Палермо“, 3. „Есен“, 4. „Тюлпан“, 5. „В Брюж“;

Иван Иванов: 1. „Муха“, 2. „В Брюж“, 3. „Тюлпан“, 4. „Беднякът милионер“, 5. „Четецът“;

Ингеборг Братоева: 1. „На баща ми“, 2. „Най-щастливото момиче на света“, 3. „Дзифт“, 4. „Европо-

лис - градът на делтата", 5. "Кутията на Пандора";
Ирина Канушева: 1. "Приключено по давност",
 2. "Дзифт", 3. "Единствената любовна история, която Хемингуей не описа", 4. "Дом", 5. "Футболни хамелеони";

Искра Димитрова: 1. "Моят Марло и Брандо",
 2. "Приключено по давност", 3. "Иван Кирков или да се спасиш в спомена", 4. "Дъщерята", 5. "Единствената любовна история, която Хемингуей не описа";

Калинка Стойновска: 1. "Тюлпан", 2. "Три маймуни", 3. "Моят Марлон и Брандо", 4. "Дъщерята", 5. "Карамазови";

Камен Тодоров: 1. "Снимки в Палермо", 2. "Тюлпан", 3. "О'Хортен", 4. "Четецът", 5. "Моят Марлон и Брандо";

Людмила Дякова: 1. "Валс с Башир", 2. "Три маймуни", 3. "Моят Марлон и Брандо", 4. "Карамазови", 5. "Толкова отдавна те обичам";

Мая Димитрова: 1. "Беднякът милионер", 2. "Четецът", 3. "Драскотина", 4. "Възможен живот", 5. "Плажовете на Аньес";

Недка Станимирова: 1. "Снимки в Палермо", 2. "Моят Марлон и Брандо", 3. "Ужасно щастлив",

4. "Карамазови", 5. "Европолис - градът на делтата";

Олга Маркова: 1. "Снимки в Палермо", 2. "Моят Марлон и Брандо", 3. "Четецът", 4. "Тюлпан", 5. "Европолис - градът на делтата";

Павлина Желева: 1. "Английският хирург", 2. "Три маймуни", 3. "Хартиеният войник", 4. "Мляко", 5. "Европолис - градът на делтата";

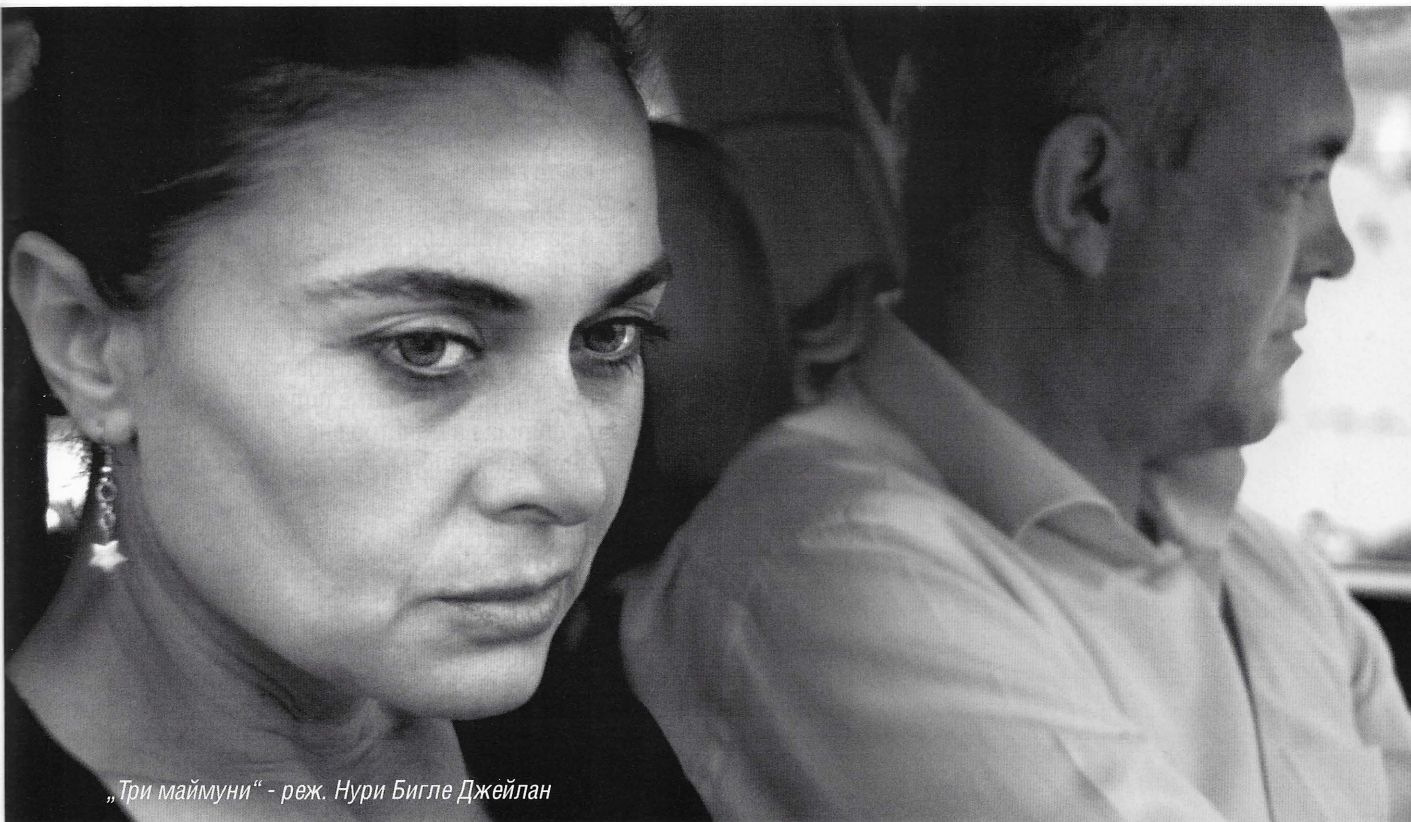
Петя Александрова: 1. "Толкова отдавна те обичам", 2. "Три маймуни", 3. "Снимки в Палермо", 4. "Моят Марлон и Брандо", 5. "Карамазови";

Преслава Преславова: 1. "Четецът", 2. "Сняг", 3. "Три маймуни", 4. "Милк", 5. "Моят Марлон и Брандо";

Ралица Николова: 1. "Делта", 2. "Тюлпан", 3. "15", 4. "Възможен живот", 5. "Моят Марлон и Брандо";

Стефан Китанов: 1. "Стаята на огледалата", 2. "Беднякът милионер", 3. "Валс с Башир", 4. "Снимки в Палермо", 5. "На баща ми";

Янко Терзиев: 1. "Ахил и костенурката", 2. "Валс с Башир", 3. "Моят Марлон и Брандо", 4. "По-странно от рая", 5. "Хартиеният войник".



„Три маймуни“ - реж. Нури Бигле Джейлан

БЕРЛИНАЛЕ 2009:

Високата мяра на човешкото

Калинка Стойновска



Каквото и да говорим, тази година селекционерите на Берлинале бяха събрали в конкурсната фестивална програма няколко филми с ниво и качество, които рядко се срещат на екрана. И макар че веднага след края на фестивала в част от електронните медии и в традиционната преса започнаха журналистически упреци и атаки срещу селекцията - била много по-слаба, отколкото в предишни години - според мен те бяха безпочвени. А може и така да е било, но - от гледна точка на някакви непонятни критерии, съпоставки и сравнения, които с математическа точност изчисляват колко грама в повече тежи едно фестивално издание от друго. Но аз бях там и с очите си видях тези няколко филма, които не се забравят толкова лесно. Някои получиха награди, други се разминаха с тях, но това едва ли има голямо значение. На всеки фестивал журито има своите предпочитания и пристрастия, а и кой знае още какви други аргументи се намесват при раздаване-

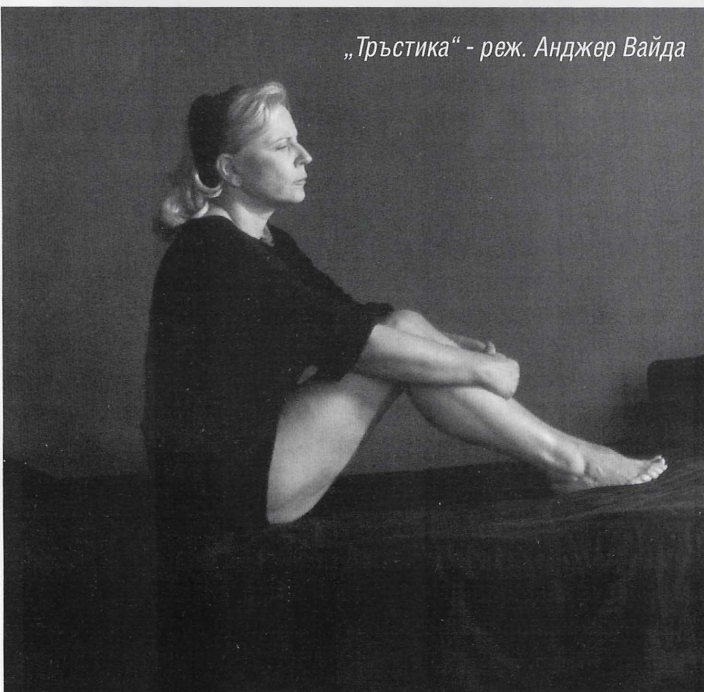
то на наградите.

Като престижен фест Берлинале 2009 предложи няколко кинотворби, които ще останат в историята му. Такива са потрисащият камерен филм "Тръстика" на безкрайно вглъбения и отговорен и пред историята, и пред днешния ден полски режисьор пан Анджей Вайда, хипнотизиращият втори филм на младата перуанска режисьорка Клаудиа Льоса "Млякото на страданието", външно съдържаният, но вътрешно мащабен "Лондон Ривър" на известния французин от марокански произход Рашид Бухареб, емоционално взривяващият "Вестоносецът" на американския сценарист Орън Муверман, който на Берлинския екран дебютира като режисьор, трогателният "Гигант" на младия уругваец Адриан Биниеш, който също прави първия си игрален филм, а за проекта му са привлечени Германия и Холандия, изисканият във всяко отношение филм "Увлечен завинаги" на китаеца Чен Кайге, прославил се преди години със "Сбогом, моя спътнице", най-новият филм "Шери" на както винаги саркастичния англичанин Стивън Фриърс, класа като мислене и майсторство, макар и да отстъпва по блясък на знаменитата му екранизация "Опасни връзки". Към тях ще добавя сменящия смело посоката на стила си втори филм от планираната трилогия на знаменития гръцки кинорежисьор Тео Ангелопулос "Прахта на времето", който за жалост е под нивото на досегашните филми на майстора на епично - поетичното кино, печелещо му многобройни световни овации.

Намирам в тези толкова различни филми общи мотиви, които според мен са свързани с високата мяра на човешкото в тях и начина, по който техните автори изследват и изстрадват това човешко.

Уникален в това отношение е "Тръстика" на Анджей Вайда. Тази сложна и проникновена камерна драма е споила в едно цяло едновременно документално заснетата лична изповед на актрисата Кристина Янда за последните дни от живота на

„Тръстика“ - реж. Анджей Вайда





„Млякото на страданието“ - реж. Клаудия Лъоса

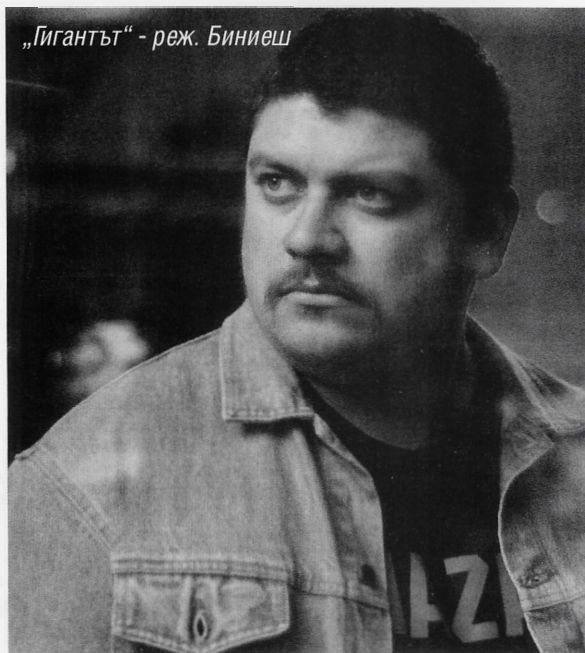
нейния болен от рак съпруг – оператор и приятел на Вайда Едуард Клошински и изиграната от нея във филма роля по едноименната повест на знаменития полски писател Ярослав Ивашкевич – история на необяснимата нежност, симпатия и привличане, която героинята, носеща в себе си също неизлечимата болест, изпитва към младо момче, което среща на пътя си. “Тръстика” всъщност е възвишено пречистващ и много личен размисъл на режисьора за живота и смъртта. Дори не съм сигурна, че “размисъл” е най-точната дума в случая – чрез този филм Вайда сякаш се приближава, търси и не намира докрай отговор на нещо много важно и съкровено за същността на човека. Кои сме ние, които се раждаме и умираме на тази земя и дали наистина всеки е със своята предначертана съдба, която нищо не може да промени?! Екзистенциални въпроси. Само пред режисьор като Вайда Кристина Янда е могла да направи тази интимна изповед - по собствено желание, и само режисьор като Вайда, който с филмите си е доказал, че владее високата мяра на човешкото, е могъл да я превърне в просветлена история на страданието на душата. И макар че получи наградата “Алфред Бауер”, поделена с уругвайския филм “Гигант”, която обикновено се дава на млади автори за високи артистични постижения, “Тръстика” е извън всякакви призове.

Други мащаби на човешкото носи в себе си странната, оригинално превъплътена история на младата девойка Фауста във филма на перуанката Клаудия Лъоса “Млякото на страданието”, която полу-

чи “Златната мечка” на фестивала. Магическият реализъм на латиноамериканците сякаш е попил в тъканта на този филм, който започва и завършва с провлечената като стон песен на майката на главната героиня. Бедна местна жителка на Лима, изнасилена някога по време на военен метеж в страната, е предала на дъщеря си в наследство освен прекрасния си глас, завинаги загнездилият се страх от това насилие, придобил неочаквано уродлива форма в поведението на девойката. Цялата история е в преодоляването и освобождаването от този митичен страх, в която младата авторка включва епизоди от ежедневието на бедното семейство на момичето, службата ѝ в богатия дом на композиторка – пианистка, сближаването ѝ с градинаря на дома и сделката, която Фауста сключва с пианистката – срещу всяка изплата от нея песен да получава по една перличка. Богатата дама превръща мелодиите в свои музикални композиции, а Фауста събира перличките за погребението на майка си, балсамирана и пазена вкъщи по староперуански обичай. Ритъмът на филма е като ритъма на ударите на сърцето на младата девойка – ту забавен, ту ускорен, ту тревожен, ту меланхоличен. Звънък, ярък и артистичен, “Млякото на страданието” прониква в човешкото пак чрез страданието и преодоляването на страха.

Преодоляването на различието – културно, религиозно, етническо – чрез човечността и надеждата, е в основата на филма “Лондон Ривър” на режисьора Рашид Бухареб. Англичанката - католичка и мюсюлманина – емигрант във Франция нико-

„Гигантът“ - реж. Биниеш



га не биха се срещнали, ако чудовищните атентати в Лондон през 2005 година не бяха ги събрали в града на престъплението в търсене на своите изчезнали деца, които, както научават, са живеели заедно. Големият свят се оказва толкова малък! Минавайки през всичките етапи на страха, отчаянието, надеждата, мъката и приемането на истината, над всичко надделява човешкото – всеки се завръща към ежедневието, загубил най-ценното и голямото в живота си, но получил някаква малка частица вяра. Бухареб залага на актьорското изпълнение на Бренда Блетин и Сотиджи Куйят (получил награда за най-добра мъжка роля), и успява – на екрана двамата немлади актьори изстрадват драмата на две човешки същества, които съумяват да преодолеят себе си. И това прави филма превъзходен.

А може ли страданието на другите да се превърне в лично страдание? И как смъртта на близките може да бъде преодоляна, колкото и несправедлива да е тя? Възможно ли е човек да издържи такова изпитание? Подобни дилеми вълнуват автора на филма „Вестоносец“, писателят – режисьор Оран Муверман, чиито главни герои, войници, участвали в битки в Ирак (исках да напиша – Виетнам!) и по случайност спасили се от смъртта, получават нова задача – да бъдат вестоносци за смъртта на военни като тях, ежедневно да се срещат с отчаянието и страданието на родители и съпрузи, чиито близки хора няма да се завърнат никога. И тук според авторите на филма страданието е мярата за човешкото в героите. Живеещи със спомените

и кошмарите на преживяното, вестоносците на лоши новини не се чувстват нито герои, нито победители. Те постепенно надмогат собствената си болка и се оказват чувствителни към чуждата. Филмът е решен като линеен драматичен разказ, с премерена и точна драматургия и режисура, с участието на такива добри актьори като Уди Харелсън и младия Бен Фостър, чието изпълнение е перфектно ясно и чисто, без излишна психологизация, но достатъчно нюансирано. Така „Вестоносец“ успява да докосне зрителя с хуманното си послание. Добре би било, ако образите бяха по-сложни и по-нееднозначни, но пък това щеше да бъде друг филм, в който вътрешните терзания на героите биха залели екрана.

В „Гигант“ на уругваец Биниеш няма нищо гигантско. Всичко при него е в детайлите. Ироничният и свеж поглед на младия автор внимателно и с любов фиксира ежедневието на съвременен Монтевидео и избира героя си сред милионите негови жители. Скромният, наблюдателен, свенлив младеж от филма е незабележим в големия град, но е на мястото си – спокоен, педантичен и старателно наблюдаващ телеекрана за предотвратяване на кражби, служител в супермаркет. Големи драматични събития не се случват, животът тече такъв, какъвто е. Но нещата постепенно се натрупват. И един ден се оказва, че младият служител трябва да взема решения – някому да помогне, друго да прикрие, да предотврати уволнение, и накрая – естествено, да се влюби. Някаква дълбока простота, чистота и човечност излизат от всеки детайл на повествованието. Такива филми се правят най-трудно, изискват голямо майсторство и виртуозност на наблюдението. Те или стават много скучни, или така те приобщават, че ги гледаш със затаен дъх. „Гигант“ е от втората категория. Затова и поделената с Вайда награда за артистичен наистина е заслужена.

За разлика от него китайският филм „Завинаги увлечен“ е ярко постановъчен, зрелищен, с мащабите на епичната драма. Като света на операта, за който разказва. И като мащаба на личността на знаменития китайски оперен певец – реформатор на китайската опера Мей Ланфанг, чийто неорднерен живот филмът обхваща. В този филмов свят всичко се измерва с мащабните мерки на изкуството и живота, на любовта и омразата, на предателството и изкуплението. Дълбоко в същността му обаче прозира вътрешната човешка ранимост, чувствителност и сила на духа на главния герой, изпълнен перфектно от актьора Леон Лай.

Визуалната пищност и красота на екрана, разтегленият във времето и нюнсиран филмов разказ изискват особена нагласа и сетива за възприемане, предлагат отдаване на душевна наслада. Не всеки зрител има такава нагласа. Но влезеш ли в тази атмосфера – завинаги си увлечен.

Затова пък във филма „Шери“ се потапяш веднага – в игливостта и лъжовността, в коварните нрави и фалшивия блясък на belle époque, в сладкия танц на телесните наслади и силните страсти, на загубването на честта и печеленето на достойнство. Колко пъти досега във филмите си ироничният Фриърс е водел зрителя освободено и артистично, с детайлно познаване и вникване в човешкото поведение и човешките страсти, към една основна своя мисъл – човек е слабо същество, но силата на духа го прави способен да преодолява „нищожеството“ на бита и „естествената“ логика на живота. Главната му героиня, изпълнена от прекрасната Мишел Пфайфър, е куртизанка от висока класа, застаряваща, умна и интелигентна, в поведението на която уж побеждава разума, но емоцията остава непреодолима. Някому филмът може да прозвучи старомодно, но според мен тънкото и елегантно изследване на човешката психология, предложено от режисьора, винаги е на мода.

Първоначално най-новият филм на Ангелопулос с прекрасното заглавие „Прахта на времето“, на Берлински екран ми изглеждаше някак безпомощен и неуспял в замисъла си. Сега си давам сметка, че въпреки всичко е останал в съзнанието ми. Тъкмо той не бива да бъде отминат, защото с всичките си особености и според мен – недостатъци, е показателен за развитието на метода на един от най-големите автори на съвременното кино. Досега Ангелопулос разглеждаше историята и човека в окрупнени мащаби, в логиката на епико – поетичното мислене, при която психологизирането на героите, детайлното проследяване на сюжетните нишки, разказването на конкретни истории някак оставаше настрана. Смесването и прехвърлянето на времето, знаците на това време, много точно включващи окрупнени и обобщени човешки съдби, чертаеха невероятни по мащаб картини на историческата епоха, съдържаха същностните белези на етапите, през които преминава историята. И остро усещане за драматичността на тази история – преди всичко на родните му Балкани – емиграцията на огромни потоци от хора, скиталчеството, завръщането, не/възможното приспособяване към новите условия и обстоятелства, особеното възприемане на света

като част от миналото, настоящето и бъдещето. Мярата на човешкото преминаваше през мярата на историческото. Киното на Ангелопулос е неподражаемо и уникално. И то си остава такава.

Но в новия си филм режисьорът прави нещо, което направо озадачава. Опитва се да вплете в логиката на поетическото мислене конструкцията на психологическия разказ. И според мен не успява да го направи убедително. Отново силата му е в мащабния чертеж на знаците от епохата – XX век –, през която преминават героите му. А приближаването до тях, вглеждането в подробностите и перипетиите от индивидуалното им битие е направено някак наивно и елементарно. Дори когато е канел за филмите си големи филмови актьори – като Матроияни в „Пчеларят“ например – той ги е използвал знаково, типологично. В „Прахта на времето“ четири популярни имена в киното – Мишел Пиколи, Бруно Ганц, Ирен Жакоб и Уилям Дефо – трябва да се превъплъщават, да преживяват, да конкретизират образи. За жалост, не са интересни и стоят на екрана декоративно. Остава да видим как ще разгърне невероятния си стил Ангелопулос в третата част от трилогията за двадесети век, която му предстои да направи.

А дотогава от Бранденбургските врати към зрителя като в сън наяве ще тичат хванати за ръка млада жена и малко дете – миналото и бъдещето – прекрасни и вечни. В този финал е целият предишен Ангелопулос. А може би и голямото днешно кино, което, като чаровника – мъдрец Анджей Вайда, все още, слава богу, търси просветление на душата...



„Лондон Ривър“ - реж. Рашид Бухареб

СОЛОТУРН 2009:

Мрачно, но с просветление

Людмила Дякова



И след толкова години гост на фестивала в Солотурн, Швейцария – емблема на швейцарското кино във всичките му разновидности – не мога да кажа, че се чувствам познавач на тази разнолика и неуловима в динамичността си кинематография – теми, проблеми, артистични стилове. Космополитност на авторите и едно общо усещане, че в някаква степен това е киното на глобализирания и глобализиращ се свят. Тази година като че ли преобладаваха мрачните тонове във филмите и картината, която се очерта, не е особено обнадеждаваща и оптимистична. Може би аз не „нацелих“ ведрите филми или поне тези от тях, които си струва да бъдат обсъждани, а може и да съм прекалила с личната си доза песимизъм, но усещането ми за безнадежност от днешното швейцарско кино като че ли надделява. Категорично доказателство за това е филмът на Доминик де Ривас „**Luftbusiness**“ – история, потънала в най-мрачните дебри на безнадежността, в която трима маргинали, лумпенизирани до

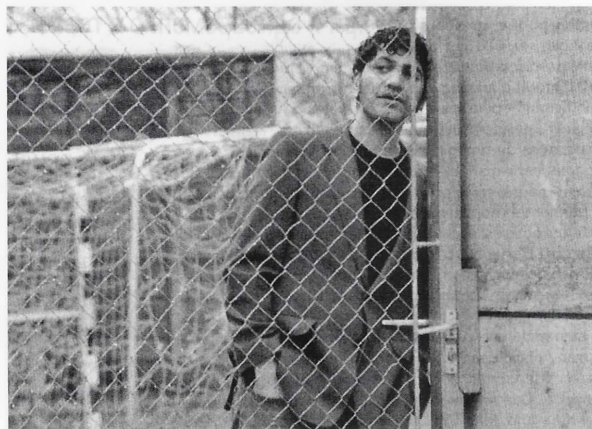
краен предел, „се борят“ за оцеляването си. Най-младото момче – бежанец от Русия – продава сперма, другият младеж доброволно се подлага на експерименти с неутвърдени медикаменти, а третият – лидер на тази странна общност – добър музикант, ненавиждащ себе си и целия свят, самодоволно тъне в мрака на собствената си безизходност като от време на време „бизнесът“ му е да разхожда кучета. За да изкарат някакви пари, те продават съществуването си в интернет. Единият детството си, вторият своето настояще, а третият душата си. Това ги тласка към още по-безпросветна деградация, гранична със смъртта. Един от тримата плаща тази цена, а другите двама все пак се опитват да преодолеят несъществуването си, осъзнавайки, че всичко – минало, настояще, бъдеще има своето значение, за да можеш да се наречеш човек, за да бъдеш човек. Изящно направен филм, в който мракът, нищетата – духовна и материална, са филигранно естетизирани във всеки от компонентите на филма. На-

истина много арт творба, но както е казал Бърнард Шоу в най-лакониичната си рецензия: „защо?“. Може би, когато живееш в толкова подредена страна, където дори контейнерите за разделно събиране на отпадъци приличат на футуристични скулпторни композиции, ти става досадно и скучно и започваш да търсиш и да се опияняваш от мизерията, да си фантазираш гранични ситуации и герои. Мога да го разбера, но поне филмът да търсеше някакви мотиви, причини и да не беше толкова констативен и преднамерен. Всъщност някои от документалните филми дават посока на тълкуване и по някакъв начин „оправдават“ съществуването на подобни пресилени творби. Например **„Нощна отрова“** на Ремо Лентяци разказва за объркани човешки души, за разместване на ценностни пластове и загубени

нравствени ориентири и едновременно с това извежда на преден план стремежа да се възстанови равновесието. Авторът следва няколко наркома-ни в продължение на десет години – трима мъже и една жена, които стигат до дъното на обречеността, докато не се включат в метадоновата програма на зависещите от хероин – KODA. Това за тях е единствения спасителен изход. Единият се изчиства напълно и става скулптор, жената продължава с дневните дози по програмата, третият мъж, независимо, че е HIV позитивен, става инструктор водолаз, докато четвъртият продължава вегетирането си между наркотици и алкохол. Въпреки че акцентът е върху програмата KODA и нейната хуманна мисия, филмът предизвиква размисъл за това, че всеки сам избира дали да се остави на течението до пълно обезличаване



„Дом“ - реж. Урсула Майер



„Крепостта“ - реж. Фернан Мелгар

и смърт, или да потърси мотивацията на човека в себе си и да направи трудната крачка към себепречистване и спасение.

В **„Уважаеми господине, уважаеми татко“** режисьорът Франсоа Колер търси в социално-психологически план мотивите за объркаността на няколко момчета между 16 и 21 години, които живеят без бащи, но се стремят да открият непознатите си родители. Липсата на семейство, липсата на „баща“ е показателна за неувереността, ниското самочувствие и комплексите на тези млади хора. Разрушаването на тази естествена връзка дава отражение в личностното утвърждаване на младия човек и това деликатно е проследено във филма, без осъждане и без готови рецепти.

А за объркаността на човека в световен мащаб, но видяна от по-различен ъгъл, разказва филмът на Фернан Мелгар **„Крепостта“** - един от центровете за имигранти в Швейцария, където търсят убежище и по-добър живот хора от четирите краища на света. Прокудени от войни, глад или просто авантюристи, тези хора оформят странно общество – объркано и объркващо, но не само в отношенията помежду си, а и за служителите в центъра, които трябва да решат кой ще остане в „страната на благоденствието“ и кой ще бъде екстрадиран. И тъжен, и комичен филм, направен със съчувствие и ирония и към двете страни. За възможността на човека да постигне абсолютното бягство от реалността разказва режисьорката Анна Томмен в анимационния си филм **„Второто аз“**. Всъщност техниката е смесена, обединяваща жив актьор и анимационна, посковиртуална среда. Героят е намерил изход за себе си, бягайки във виртуалното пространство, където се изживява като богат супермен с най-прекрасното момиче на света и всички възможни

радости и удоволствия. Всичко онова, от което героят е лишен в реалния живот, неговият виртуален персонаж има. Нишката между реално и мечтано става все по-тънка и героят се обрича на пълна самоизолация – някаква странна форма на аутизъм. Дали пък това няма да е болестта на човечеството в бъдеще? Доста мрачно и страшно.

Друго бягство и неговата невъзможност предлага игралният филм **„Дом“** по логиката на поговорката „моят дом е моята крепост“ – дебют на режисьорката Урсула Майер с прекрасните Изабел Юпер и Оливие Гурме. Разказът е за семейство с три деца, които се спасяват от тоталността на цивилизацията в изолирана къща край недовършена магистрала. Идилията е пълна и като че ли животът им е безметежен. Е, всеки от тях има своите странности, но това не нарушава щастливото им съжителство, само че... изненадващо магистралата е завършена и неистовият трафик се стоварва буквално на главите им. Отдавна не бях гледала толкова сюрреалистичен, толкова добре направен, толкова смешен, лиричен, дълбоко печален и все пак просветлен филм. Ситуациите са абсурдни, а реакциите на героите повече от налудничави, стигащи дори до там да се зазидат в дома си. Но режисьорката не е от мрачните пессимисти и предлага спасение за героите – сами да разбият стените (изолацията си) и да приемат живота и света такива, каквито са. Филмът, освен че е сниман в България, беше показан и на София Филм Фест и дано българската публика е оценила достойнствата му така, както ги оцени швейцарската - номинирайки го за най-добър филм на годината.

Ето че не е толкова мрачно, има и просветление!

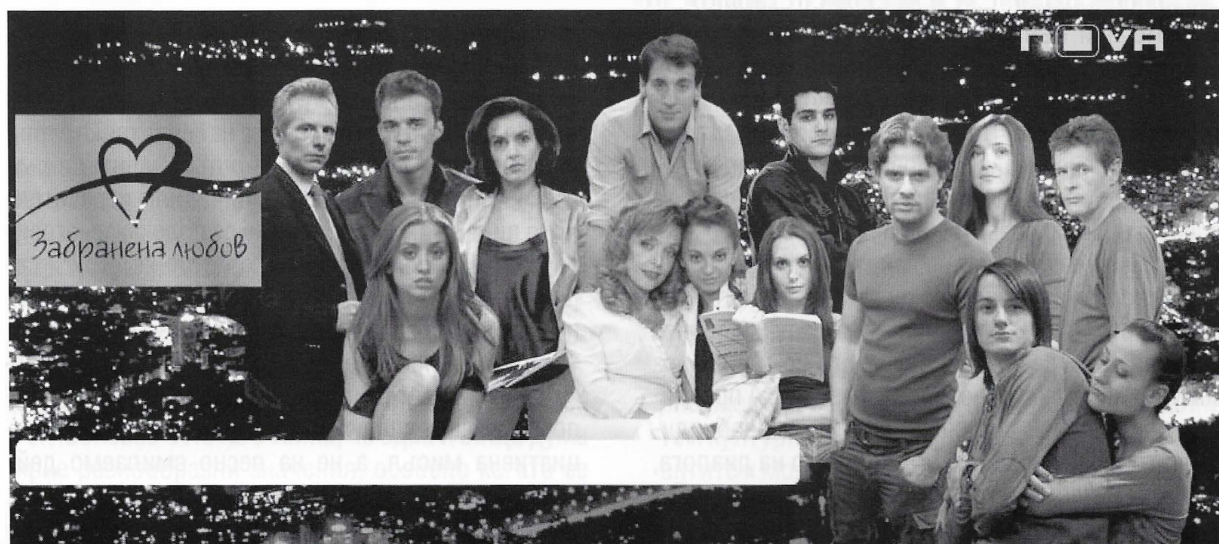


„Luftbusiness“ - реж. Доминик де Ривас

СЕРИАЛЪТ “ЗАБРАНЕНА ЛЮБОВ”

Верни на традицията да следим проявите на младите в българското кино, продължаваме поредицата от текстове на млади автори.

Станислав Дончев



В българския телевизионен ефир се появи нов вид продукция, която е явление в телевизионната ни ситуация. Нова телевизия продуцира сериала “Забранена любов”.

Какво е “Забранена любов”?

Този сериал е по формат на “Фриментъл” и не е типичен представител на типа “сапунка” – започва без да се знае колко точно серии ще бъдат заснети (целта е те да са колкото се може повече), главните герои са много и са поставени в сложни роднинско - любовни отношения; действието първоначално се развива около една голяма тайна и тази тайна е основният двигател за постъпките на героите; постепенно кръгът на героите, знаещи тази тайна, се увеличава и от това произлизат следващите постъпки на героите. Новото тук (освен, разбира се, фактът, че такъв сериален формат в България се прави за първи път) е динамиката, с която се развива действието, множеството разнообразни локации, на които се снима, както и редица други фактори, за които ще стане дума по-долу в текста.

За гледаемостта на всеки филм най-важна е темата. Тук още думите в заглавието приковават вни-

манието. „Забранена” – както знаем, забраненият плод е най-сладък. Всяко нещо, което е забранено, е значително по-привлекателно, стремежът е “забраненият плод” да се опита, да се сведе до нещо разрешено. „Любов” е думата, която може би е най-използвана в света. В името на любовта човек е способен да извърши най-невероятни неща.

Сценарият на сериала “Забранена любов” разглежда няколко типа нетрадиционни интимни връзки – между хора с различно вероизповедание, между хомосексуалисти, между партньори с голяма разлика във възрастта, между хора с различен класов произход и, разбира се, основната - кръвосмешението. Тези колизии и различни други конфликти се преплитат, допълнени от тайни, коварство и лъжи, които предизвикват зрителя неотлъчно и ежедневно да следи кой какво знае, кой какво крие, кой какво може да направи или вече е направил. Динамиката на действието позволява, въпреки многото текст и многообразие на конфликтите, филмът да се следи с напрежение. Моделът е: в средата на всяка от 25-те сцени на всеки епизод разговорът между персонажите да става особено драматичен и това да предизвиква свое-

образен катарзис.

Друга характерна особеност на сериала „Забранена любов“ е криминалната - екшън линия, което дава възможност да се разшири таргет групата от зрители на сериала.

Мащабните сцени – излишни в серийната драма?

Големият брой серии в такъв формат налага по-ограничен бюджет за всяка една от сериите, отколкото при пълнометражния игрален филм за малък и голям екран и залага не толкова на зрелищната визия, колкото на силен конфликт и интересни характери. Почти целият сериал се гради на диалози, но има и ключови сцени, които са по-сложни, по-скъпи за реализация и са възлови за понататъшното развитие на действието. На около 10 серии се случва нещо значително – например: благотворителен бал, боксов мач, катастрофа или престрелка. В болшинството сапунки такива сложни сцени се реализират много по-рядко и са снимани повърхностно и недостоверно. А правдивостта в подобен род сцени е особено необходима. И това зависи както от качеството на диалога, така и от автентичното актьорско изпълнение. Това е, което кара зрителя да се чувства причастен и да повярва в достоверността на онова, което вижда. Действието е камерно и се разгръща в декор, но цялото зрителско внимание е съсредоточено върху лицето на актьора и нюансите в неговото поведение. Когато се налага действието да бъде изведено в екстериор с драматични колизии - като катастрофа с кола например, се изисква почти документална правдоподобност. В противен случай цялата магия на илюзорния свят „отива на кино“. Но ако зрителят види кола, която се удря в стълб с висока скорост, показана в общ план, след което проследи превъртането ѝ и удара в земята, той ще гледа със затаен дъх.

Кастингът

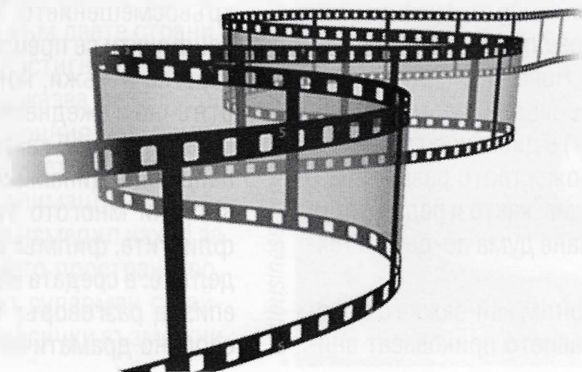
Както е известно, кастингът решава типологията на персонажите. Особено труден е изборът на актьори, изпълняващи епизодични роли, защото при тях се разчита предимно на характерност. Сериозна трудност за режисьора е да създаде органичен ансамбъл от изявени професионалисти и натуршчици. Ако това не се постигне, се получава срив във филмовата илюзия.

Изразните средства

В „Забранена любов“ освен на визията и диалога се разчита особено на музиката за подчертаване на емоционалното състояние на героите. Тя е фин инструмент за режисьора да „упъти“ зрителя към разказваната история. В комбинация с изразителното лице на актьора тя може да подсказва неговите мисли и психологическо състояние. Други сериали залагат на традиционния вариант, като допълват едрия план на героя с глас зад кадър, който разкрива мислите му. В „Забранена любов“ рядко се използват ретроспекции като начин за припомняне на дадено събитие. Тук се разчита на асоциативна мисъл, а не на лесно смилаемо действие.

Като цяло, в последно време в световен мащаб тенденцията е сериалите да се развиват изключително динамично, което е качество и на „Забранена любов“.

Сериалът е една от най-успешните „рождби“ на телевизията още от първите дни на своето рождение. Успешни и гледаеми сериали се правят по цял свят, като идеята е да се гледат от все повече зрители. Дори при филмите за голям екран се правят продължения. Почти всички успешни холивудски филми имат втора, трета и дори повече части. А това потвърждава факта, че сериалите са на мода и зрителският интерес към тях не е застрашен.



МОНТАЖЪТ

Владимир Игнатовски

„Залепването на един за друг кадри, изобразяващи различни пространствено-временни ситуации, се нарича *монтаж*“.

Рудолф Арнхайм

Терминът

“Монтаж” е термин, който използват преди всичко в техниката. В индустрията с него обозначават определен начин за производство на предмети и машини с различно предназначение в промишлени условия. Посредством съчетаване на стандартизирани елементи съвременната индустрия “монтира” автомобили и космически ракети, компютри и перални, прахосмукачки и мобилни телефони...

Самата дума “montage” е френска и означава “сглобяване”. Но не е тайна, че една и съща дума крие разнообразни значения, особено когато се използва в различни условия. Промисленото “монтиране” не е същото като “сглобяване” – второто предхожда по време “монтажа” и идва до нас от по-стари времена, неговият произход е в доиндустриалната епоха. В “сглобяването” се долавя духът на свободното занаятчийство, в него има нещо интимно, домашно, патриархално. Освен това съдържа и изискване за сръчност: “да сглобиш” нещо е работа ръчна, необходими са умения, дори творчество. То е занятие индивидуално, поизгубило своята актуалност в съвременното технологизирано масово общество, лишено от икономическите си стойности, а днес по-скоро се разполага в нишата на свободното време под формата на разнообразни хобита.

Много близко е значението на друга дума: “построяване”. Хората строят още след като са излезли от пещерите, първо убежища, за да се предпазят от капризите на времето, от неприятели, а след това – за да уредят бита си, да подредят живота на обществото: строят храмове, дворци, обществени сгради и места за развлечения. Строителството е древен занаят – най-старите известни постройки са на възраст повече от 10000 годи-

ни. По своята същност то има сходства със сглобяването, без значение дали става дума за пищния дворец на някой владетел или за бедняшка къщурка: първо полагат основите, после издигат колони, които крепят строежа и представляват неговия “скелет”, след това “сглобяват” стените от дърво, камъни или тухли и накрая покриват готовото здание. Различни са мащабите, но не и принципът. Разбира се, с времето са се променяли методите, използвани в строителството, в зависимост от възможните технологии, социалните и културните нагласи, предпочитанията на клиентите и модата, представите за функционалността на сградите. Но принципът, по който са създадени и обикновените паянтови къщурки, и истински чудеса на архитектурата, остава неизменен: независимо дали от огромни каменни блокове са “сглобени” и пирамидите в Египет, и храмовете на Антична Гърция и Древния Рим, а от “панели” – стандартните жилища на много от градовете на XX век.

Има още една дума, сродна по дух с “монтаж” от по-късно време, също рожба на индустриалната епоха: “конструирам”. Тя задължително ни препраща към съвременността и се асоциира с инженери, бели престилки, лаборатории, чертожни дъски, математически формули. Става дума за интелектуален процес, колкото творчески, толкова и строго научен: за предварително изготвен, старателно обмислен, грижливо изчислен план; “конструират” се научни концепции, говори се за “мисловни конструкции”, така се създават нови идеи и обекти, често не съществували дотогава. Всичко това е превърнало “конструктор” в професия с несъмнен авторитет и висок престиж¹. Така погледнато, монтажът е по-скоро техническата реализация на онова, което конструкторът е

Текстът е откъс от новата книга на Владимир Игнатовски “Копие или модел. Изразните средства на нямото кино”, която се подготвя за печат.

създал на чертожната дъска или в главата си. Той е операция донякъде механична, характерът ѝ е предопределен от особеностите на индустриалната цивилизация и присъщия ѝ способ на производство. Когато през първата четвърт на XX век един от основателите на Баухаус Валтер Гропиус предлага идеята сградите да се “сглобяват” от готови, промишлено произведени елементи, той просто пренася в строителството и архитектурата принцип, дълбоко присъщ за производството на всякакви стоки в съвременния свят: панелните сгради не се строят по класическия начин, те се монтират така, както се произвеждат автомобилите на Опел или Тойота. Днес промишлеността посредством същия процес създава всичко, с което разполага съвременния човек – от леката кола до компютъра, от космическата сова до машината за кафе – монтира ги от отделни съставни части, произведени също така стандартизирано и унифицирано.

Ако трябва да търсим корените на явлението, обозначаващо с термина “монтаж”, ще се наложи да се върнем поне пет века назад в миналото. Човекът, с когото започва всичко, се казва Йохан Гутенберг. Печатарската преса е един от филизите на пробуждащата се “втора вълна” в развитието на човешката цивилизация, ако използвам определението на Олвин Тофлър. Изобретението на Гутенберг бележи началото на една огромна промяна: на постепенното отстъпление на аграрната цивилизация, която отстъпва мястото си на друг тип общество, основано на пазарните отношения и на преобладаващо промишлено производство, с всички произтичащи от това промени в социалното устройство и в моделите на общуване и на културни взаимодействия. На пръв поглед пресата на Гутенберг не е повече от усъвършенстване на вече съществуващи механизми и методи за тяхното използване, той само ги рационализира и обединява в единен инструмент за размножаване на текстове. Всъщност появата на печатарската преса е наистина революционно явление. Тя не само променя начините за размножаване и разпространение на творбите на литературата, изобретението на Гутенберг се превръща в символ на прехода от преобладаващо използване на физическа сила – на животни и хора - при производството на храни и стоки и преминаването към нови, по-модерни технологии, основани на системи за преобразуването на енергията, извличана от природните богатства и превръщането ѝ в основен

източник, хранещ не само големите промишлени предприятия, но и всички жизнено важни процеси в съвременната цивилизация. Принципът, въплътен в печатарската преса, ще се превърне в основен модел, по който функционират системите за производство на най-различни продукти и стоки през следващите векове. Печатарската преса е не просто машина за създаване и тиражиране на литература от всякакъв характер, която изключително ускорява и съкращава сроковете за производство и максимално увеличава количеството на създаваната продукция. Тя въвежда принцип, основен за индустриалното производство на развитите държави, който може да бъде определен като “монтажен”.

Новото, което идва с изобретението на Гутенберг, изглежда удивително елементарно, въпреки това е с повечето гениални открития: той не просто обединява печатарската преса с познати и преди него начини за производство на книги, които не били създавани по обичайния ръкописен начин². Гениално е неговото хрумване да разчлени единната плоскост на дъската, служила дотогава като оригинал за възпроизвеждане на цели страници на относително малкото книги, за които може да се твърди, че са били “отпечатвани” дотогава. Правели книгите, като предварително издълбавали цяла страница от текста върху дървена или метална дъска и после полагали отпечатъка върху хартията, принцип, съхранен днес в начина, по който художниците създават гравюрите си. Гутенберг поделва тази единна плоскост на множество отделни еднакви, стандартни, взаимозаменяеми елементи - при новия метод всяка отделна страница на бъдещата книга “се сглобява” от отливките от специална сплав букви, след което може да “се разруши”, като същите елементи е възможно да се комбинират наново, за да се създаде друга, напълно различна страница от текста на бъдещето типографско издание... Този модел, установен с появата на типографската преса в средата на XV в., при който окончателният продукт се създава посредством съчетаване на отделни стандартни, взаимозаменяеми елементи – ще бъде преобладаващ през цялата епоха на индустриално производство. По-късно той ще се развие и ще намери своята реализация в промишления конвейер и независимо от промените, които налага модифициращата се икономическа и производствена среда, ще бъде основополагащ за начина, по който се създава преобладава-

щата част от продуктите, бълвани всеки ден на пазара в съвременния свят. Това е основният производствен модел, характерен и днес за модерната индустрия.

Индустриалното общество няма време и възможност да се грижи за вкуса на отделния индивид и за неговите потребности, то е съсредоточено върху масовото производство и свързаното с него потребление. Единици са онези, които могат да си позволят индивидуален стил и да бъдат различни. Изглежда парадоксално, но тук се обединяват крайностите: различни от обезличаващите вълни на модата и на масово произвежданите продукти могат да бъдат или много богатите, или бедняците и аутсайдерите. Масовото производство на стоки се основава на стандартизирани продукти, "монтирани" от унифицирани елементи и тиражирани в огромни количества. В съвременния индустриален свят всичко е еднотипно: от модата в облеклото до менюта в заведенията за "бързо хранене" и предпочитаните развлечения... Успехът се измерва с количеството произведени и продадени еднакви продукти: колко милиона от даден модел автомобил или от дисковете на популярна певица... Едва в годините на т.нар. "постмодерност", благодарение нашествието на електрониката, стана възможно предлагането на модели, съобразени с индивидуалните качества и предпочитания на клиента. Разбира се, когато ви предлагат не стандартния тип велосипед от дадена марка, а монтиран специално за вас, в зависимост това какъв цвят на рамката предпочитате, колко сте висок и т.н., крайният продукт пак се сглобява от съществуващите стандартно произведени отделни части, но е съобразен с индивидуалните особености на потребителя. Подобно отношение към клиента е характерно едва за последната четвърт на миналия век и за първите години на новото столетие. Преди сто години, когато киното прохода, обществото не е узряло за подобни решения – нито технологично, нито психологически. Това е време на бърза индустриализация, на напредваща урбанизация, когато не само футуристите мечтаят "да се превърнат в машини", а влечението и възхитата от "машинното" и "научното" – скоростта, точността, бързината, прецизността – са присъщи на по-голяма част от хората на изкуството и, разбира се, сред тях на първо място на киното. Избягват да говорят за "вдъхновение" и за "творчество", предпочитат "конструиране" и

дори демонстративното "правене"³.

Не е чудно тогава, че именно по времето, когато филмовото изкуство прохода, а кинотеорията прави първите си стъпки, терминът "монтаж" бива възприет благосклонно и бързо навлиза в употреба, за да бъде пренесен по-късно и в други области на знанието. Разбира се, използван в научни текстове, "монтаж" добива по-друг, различен смисъл, отколкото в производството или в техниката, да не говорим за изкуството. Учените са склонни да откриват в природните механизми процеси, сходни с битовия и индустриален "монтаж". Установяват го дори в такива сложни явления като промените в генетичния "текст", настъпили в хода на еволюцията. Твърдят, че това, което те наричат "рекомбиниране", е по своя характер своеобразен "монтаж". Нямам намерение да се забърквам в споровете дали "големият взрив", с който е възникнала Вселената, е дело на Божествено провидение или е следствие на игра на определени физико-химически процеси, дали живите същества и генетичният им код са резултат от случайни комбинации или на, както го наричат креационистите, "интелектуален дизайн". Проблемите, които ме интересуват, изглеждат далеч по-незначителни, а и не мисля, че съм достатъчно компетентен, за да си позволя да коментирам подобни основополагащи проблеми на науката и теософията. Но съм склонен да се доверя на специалистите, които твърдят, че генетичният код, който определя наследствеността и функционирането на всички живи организми, е резултат от комбиниране и рекомбиниране, а това им позволява да говорят за своеобразно "монтажно" конструиране на основните съставлящи го елементи, които определят особеностите на живите същества. Дори това да е по-скоро литературен образ, все пак учените намират основания да заявят, че "монтажът е един от универсалните конструктивни похвати, на които се основава съществуването на света"⁴.

Подобно заключение с още по-голяма достоверност е приложимо към функционирането на културата. Ако Умберто Еко е убеден, че културата е "огромно разнообразие от съобщения"; то Вячеслав Иванов твърди, че: "във възприетия широк смисъл монтажът е принцип на изграждане на всякакви съобщения (знаци, текстове и т.н.) в културата, който представлява съпоставяне в пределно близко време-пространство (хронотоп, според определението на Бахтин) най-малко на

два (или неограничено количество), различаващи се един до друг по своите детонати или структурата си изображения, предмети (или техните названия, описания или каквито да е други словесни или други знакови съответствия)...”⁵. Категоричният му извод е: “не само отделни произведения, но и културата като цяло се градят и възприемат монтажно”⁶.

Моят интерес е към случилото се в една конкретна културна област – кинематографът. Занимава ме феноменът “филмов монтаж”, неговата история, перипетиите, през които преминава представата за монтажа в киното. Това е явление, чието значение се простира и извън рамките на конкретните филмови факти и подробности от историята на киното, защото има нещо, което е несъмнено: в рамките на културата и на естетиката терминът “монтаж” бива внесен тъкмо от практиката и теорията на киното, за да се превърне след това в “универсална категория”⁷. А времето, когато монтажът се ражда на екрана, са годините след първите прожекции на братя Люмиер, годините на нямото кино.

Произходът на термина

Думата “монтаж” е позната и преди да се появят движещите се изображения, но именно в киното тя добива широко приложение, превръща се в често използван термин с повече или по-малко строго дефинирани значения. Именно оттук той постепенно навлиза в апарата на модерната естетика, като намира приложение в области и близки, и по-далечни на филмовата теория. Не е случайно, че интересът към монтажа съвпада с появата на кинематографа, чиято машинно-технологична същност напълно съответства на господстващата в развитите индустриални държави атмосфера в началото на миналия век, на бързата индустриализация и галопираща урбанизация с всички произтичащи от това последици за социалните и културни взаимодействия.

Терминът “монтаж” мигрира от сферите на производството и на технологиите към художествената практика и теория, процес, който несъмнено заслужава самостоятелен анализ, но преди това, струва ми се, е важно да проследя перипетиите на възникването на този термин в киното и филмовата теория. Първото нещо, което не е възможно да бъде подминато, е фактът, че и в практиката, а и в теорията на киното употребата на термина “монтаж” започва сравнително късно. Ако думата се среща в теоретичен или публицисти-

чен текст, то е категорично свидетелство, че неговият автор е живял и работил най-рано през 20-те години на XX век. Активното използване и коментарите на “монтажа” започват почти три десетилетия след първите прожекции на синематографа на братя Люмиер.

Подобен интервал във времето не е случаен. През първите години в битието на кинематографа няма белези от присъствие на нещо, което да напомня ако не за образците на високото изкуство, то поне за елементарни естетически претенции на неговите създания. А когато филизите на новото пробият на екрана, когато почне да се оформя филмовото изкуство, умовете на онези, които се занимават с кино и най-вече на хората, които следва да осмислят същността му и да дефинират спецификата му – пионерите на кинотеорията – са заети с друго. Тяхна основна задача е да се борят за утвърждаване на кинематографа, да извоюват на новото зрелище липсващите му авторитет и признание, да го освободят от “проклятието” да бъде считано за плебейско развлечение и да преборят презрението на интелигенцията и безразличието на средната класа⁸. Градусът на водената дискусия ангажира пионерите на филмовата теория до такава степен, че не им остават сили за друго – ще е необходимо време, докато новият феномен утвърди позициите си не само сред почитателите на изкуството, но и като цяло в обществото, преди да бъде възможно да започне конкретното изследване на природата и спецификата на екранните образи, а с това и на монтажа.

За да може дадено явление да бъде осмислено от теорията, то следва да съществува реално и в практиката. Както справедливо отбелязва Ивайло Знеполски по повод на теоретичната дейност на Луи Делюк и въобще на ранната френска филмова теория: дори в началото на 20-те години на миналия век “няма диференцираност на филмовите дисциплини, тъй като все още няма дисциплина”⁹. А когато я няма дисциплината, не може да съществува и съответната терминология. Използването на термина “монтаж” ще започне тъкмо тогава, когато похватът реално присъства на екрана и когато той се превърне в задължителен елемент за изграждането на структурата на филмовите произведения.

Историците на киното спорят и днес за точната рождена дата на похвата в киното. Според едни той се е появил за първи път във филмите на Еду-

ин Портър, според други е заслуга на гения на Дейвид Грифит, докато някои дори се питат: “дали пък Жорж Мелиес не е истинският баща на монтажа?”¹⁰. Изясняването на този факт е от значение, тъй като няма съмнение, че едва когато похватът се утвърди в практиката, теорията ще потърси и намери точния термин за неговото обозначаване. Обратното е малко вероятно и се случва много рядко.

Тук е необходимо да отбележа едно често подминавано обстоятелство: не рядко историята на киното се представя като единен, постъпателно разгръщащ се феномен, в който още с раждането му присъстват и естествено се развиват определени художествени заложи. Не е излишно по този повод да припомним думите на Рудолф Арнхайм, който в “Киното като изкуство” пише: “Изразните средства на киното, също както тези на живописата, музиката, литературата и балета, могат да бъдат използвани за създаване на художествени произведения, без това да е задължително...”. Истина е, че “изразните средства” на киното присъстват в организма му още с раждането, но това далеч не означава, че филмовото изкуство се ражда автоматично с първите прожекции на “синематографа”¹¹.

Ранният синематограф не умее да разказва “истории”. Причините са както в несъвършенствата на кинематографичната техника, така и в мисленето на хората, които боравят с нея. Използваната апаратура е не повече от средство за регистриране на облика на действителността. Според Карел Райц филмите на братя Люмиер били снимани като “избирали обекта за регистриране, поставяли камерата пред него и снимали докато... свърши лентата в апарата”¹². Такава е преобладаващата тогава практика. И тя ще продължи няколко години, до началото на новия век, а и след това...

Независимо че от перспективата на изминалото време нямото кино изглежда единен феномен, по време на който хората, правещи филми, се опитват да преодолеят основния му недостатък – отсъствието на звучащо от екрана слово, истината е различна. Напълно прав е Бари Солт, че не съществува единно ранно кино, в неговото развитие ясно се очертават отделните етапи, чиито граници преминават през няколко съществени за историята години: 1897 – 1903 – 1906 – 1912 година¹³... Промените се определят от усъвършенстването на кинематографичната техника и способ-

ността на хората, работещи в киното, да се възползват от онези възможности, които тя предлага. До 1897 г. филмовите програми представляват сбор от кратки филмчета с продължителност от 45 секунди до 1 минута. Основното е да се намери и избере интересен за заснемане обект, който да се фиксира със статична и неутрално наблюдаваща събитията камера, наистина “докато свърши лентата...”. След 1897 година постепенно се налага предварителното подготвяне на регистрираните обекти, тяхното аранжиране, появява се професията на асистента (time-keeper)¹⁴, който следи събитията, които се разиграват пред окото на камерата, да съвпадат с възможностите на филмовата камера и на лентата в нея. Тъй като хората в онези години не разполагат с мобилността, на която се радват следващите поколения, киното не успява да регистрира повечето от актуалните събития. Това прави особено популярни възстановките, които възпроизвеждат сватби на короновани особи, политически събития и дори военни действия, заснети по-късно и най-често в студио. Именно тези ранни филмчета, по средата между документалното и игралното, които иначе грешат спрямо достоверността, провокират разкрепостяването на камерата, доколкото възпроизвеждат снимките в реални условия, при които операторът е принуден дамести апарата, за да улови естествения ход на неподдаващите се на контрол събития.

Но дори когато снимачната техника позволи да се увеличат размерите на създаваните филмчета, тяхното представяне пред публика представлява мъчителна процедура. След като се извърти поредното заглавие, зрителите били принудени да изчакват няколко минути – докато заредят следващата лента – оплаква се през юни 1897 година анонимният автор в *Optical Magic Latern Journal*¹⁵. По онова време няма и намек за монтаж. “Дори не ги слепвали!” – ще възкликне Борис Айхенбаум¹⁶, но пропуска да отбележи, че не е съществувала техническа възможност, доколкото имало реална опасност слепената лента да се скъса при преминаването през прожекторния апарат. Интервалът между две филмчета най-често запълвали с диапозитиви, които апелират към разбирането и търпението на публиката или били съпроводжани с жив коментар (зрителите на ранния синематограф били навикнали на подобна практика от популярните в края на XIX в. представления на “вълшебния фенер”¹⁷).

Филми, състоящи се от един кадър (one-shot films) или от една сцена се произвеждат и в началото на новия век – те съставят основната продукция до 1902-1903 г. След време размерът на филмите ще нарасне до една част, т.е. до 8-10 минути, (т.нар. shorts), впрочем те ще бъдат гръбнакът на репертоара в кинотеатрите през епохата на нямото кино, особено в Америка, до 1928 година. Но дори когато продължителността на филмите постепенно се увеличава, те най-често първоначално ще бъдат съставени от поредица от 7-8, дори от 10-20 единични кадъра, заснети все по същия начин: със статична камера, поставена фронтално пред действието, разигравано пред обектива и изчерпващо се в рамките на единичния кадър¹⁸. В подобна ситуация не само похватите на монтажа, но дори елементарно построеното повествование трудно си пробиват път на екрана. 1907 година ще отбележи началото, първите стъпки в реалното използване на монтажа, поставено с експериментите на Дейвид Грифит – съзнателното съчетаване на два отделни, сравнително независими един от друг кадъра като средство за изграждане на повествование, акт с конкретни драматургични последици.

Важно е и друго: за да се появи и да бъде използван терминът “монтаж”, следва феноменът да присъства недвусмислено в практиката. И тъй като възникването на монтажа не е еднократен акт, то не е възможно и да бъде посочен един конкретен филм, за който категорично да заявим: ето от тук насетне, от деня на неговата премиера киното познава и използва монтажа. Точно така и оформянето на терминологичния апарат не се случва мигновено; то е нещо, което изисква време и следва развитието на изразните средства на екрана. Показателно е например разминаването във времето между реалната филмова практика и оформянето на терминологията в първите теоретични трудове, посветени на същността и спецификата на киното. Когато в средата на второто десетилетие на миналия век в Америка се появят първите теоретични изследвания на Вейчъл Линдзи и Хуго фон Мюнстерберг¹⁹, в тях няма да срещнем думата “монтаж”, независимо че на екрана похватът очевидно вече присъства. Впрочем този термин го няма и в текстовете, посветени по същото време на киното в Европа.

До 1915 г., когато Мюнстерберг пише своето съчинение “Фотодрамата. Психологическо изследване”, са изминали 20 години от първата прожек-

ция в парижкото Гран кафе и несъмнено е започнало овладяването на изразните възможности на игралния филм. Разбира се, киното е все още в началото на пътя, но това е верният път и той ще определи основното направление на развитие на филмовото изкуство през следващите стотина години. Авторът, без да спомене думата “монтаж”, описва похвати, използвани от съвременните му режисьори, факт, който говори за вече съзнателно боравене с възможностите на това изразно средство. Той предлага конкретен пример, който нагледно демонстрира значението на монтажа за изграждането на наративните структури на киното. Всъщност става дума за описание на типичен епизод от редови игрален филм, каквито има не малко в епохата на нямото кино. Целта на Мюнстерберг е да докаже възможностите на киното, неговите предимства пред останалите зрелища и най-вече на театъра. Той пише: в киното не съществуват технически затруднения камерата да проследи “как героят напуска дома си, как върви по улицата, как стига до къщата на своята любима, как бива въведен в дневната, как героинята бърза към библиотеката на баща си и как всички се отправят към градината”. Не е възможно да не ни направи впечатление, че авторът точно описва монтажно-нاراتивната последователност на цял екранен епизод, въпреки че никъде не споменава конкретния термин. Очевидно той все още не актуален в теорията. Няма да го открием и в синхронната по време филмова критика.

Ако се вгледаме внимателно в примера, описан от Мюнстерберг, ще се убедим, че на екрана е представено повече или по-малко отчетливо изградено повествование, една история, сюжет, изграден върху отношенията на няколко образа и проследен с помощта на последователно подредени изображения. Тъй като авторът не споменава конкретен филм, не е възможно да преценим дали става дума за наративен текст, изграден с помощта на ясно осъзнати и целенасочено използвани монтажни похвати, или епизодът е съставен от поредица индиферентни кадри, които напълно би било възможно да бъдат заменени от статични диапозитиви, способни да разкажат сравнително ефикасно същата история, така както това е правено с помощта на “вълшебния фенер”. Не бива да се забравя, че “езикът на киното” по онова време все още не е оформен докрай, така в описаната от автора монтажна последовател-

ност, която представя на екрана събитие, протичащо във времето, са запазени всички съставлящи я елементи. Все още в киното не умеят да елиминират част от веригата събития, без това да попречи на стройността на разказа. В по-късни години на екрана ще се наложи т.нар. “елипса” – отстраняването на част от събитийната верига: героят излиза от дома си и в следващия кадър е вече пред вратата на къщата на своята любима. Но в 1915 година подобен похват все още не се е наложил сред използваните от творците на киното (най-малкото не е познат на педантичен изследовател като автора на “Фотодрамата”), а и едва ли би бил възприет без усилия от аудиторията, която по това време все още се учи да разпознава кодовете на конвенцията за общуване с екранното зрелище.²⁰

Времето, когато е публикувана книгата на Мюнстерберг, са години, в които съзрява системата на игралното кино, когато на екрана редом с новите, оригинални решения съжителстват похвати, използвани от т.нар. “примитиви”. Убедителни доказателства за това колко е напреднала играта с възможностите, които предлага използването на монтажа в киното, могат да се открият и на други места в текста на “Фотодрамата”. Авторът, също без да споменава думата “монтаж”, описва въображаем епизод, който изглежда буквално описание на бъдещите многократно цитирани и анализирани монтажни експерименти на Кулешов и Дзига Вертов: виждаме на екрана, пише авторът, мъж, който в Ню Йорк говори по телефона и непосредствено след това във Вашингтон жената, с която той разговаря...²¹. Мюнстерберг почти интуитивно е установил, че монтажът, осмисленото “свързване” на отделните кадри, е основно градивно средство на екранното повествование. В търсенето на адекватни средства за изграждане на екранното повествование монтажът неминуемо ражда нови форми на времето и пространството. Не само през 1915 година, през цялото второ десетилетие на миналия век подобни търсения са факт във филмовата практика, а на филмовата теория все още ѝ предстои да ги осмисли и да създаде подходящата терминология, да я превърне в удобен инструмент за изясняване и анализ на случващото на екрана.

Именно тогава, през второто десетилетие на миналия век, терминът буквално витае във въздуха, трябва само някой да го назове, за да бъде той

възприет и това неминуемо ще се случи, доколкото съществува необходимост да бъде обозначена една все повече налагаща се на екрана практика. А когато това стане, ще бъде очевидно, че не навсякъде влагат в него еднакво съдържание. Дори само защото в различните страни ще използват различни думи за обозначаване на едно и също понятие. Въпрос на национална и на езикова специфика, но внимателното разчитане на влаганите в използваните термини значения подсказва и съществуването на нюанси в разбирането и подхода към същността на кинематографа и изразните средства на филмовото изкуство. В страните на Европа и в Америка думата “монтаж” се среща предимно в теоретични и специализирани трудове, докато в професионалните среди и в публицистиката използват други понятия. Най-често срещаният в Америка термин е “cut”, което буквално означава “рязане” и с това издава чисто техническо, механично разбиране на процеса. “Editing” по-скоро отправя към творческа дейност – другото значение на думата е “редактиране”. В Германия използват най-често “schnitt”, термин, адекватен на английското “cut”. А във Франция освен “монтаж” се употребява и “decoupage”, термин също така притежаващ различни значения. Той означава едновременно “изрязване” (от цялото) и “рязане” на части.²²

Формално погледнато, едва ли е толкова важно кой пръв е употребил термина. И все пак няма съмнение, че пионерството в използването на “монтаж” за обозначаване на конкретен художествен похват е заслуга на руската монтажна школа и преди всичко на Сергей Айзенщайн. Не е случайно, че в този вид терминът се ражда и се утвърждава именно в Русия в началото на 20-те години на миналия век. Тогава именно там активно се провеждат многобройни монтажни експерименти, превърнали се в класика на световното кино. Рудолф Арнхайм дори ще сподели, че “русиците са попрекалили” с използването им във филмите си. Като се имат предвид общата интелектуална атмосфера на онова време, настроенията и експериментите на творците от авангарда, личните особености на характера и предпочитанията на Айзенщайн, логично е именно той пръв да използва термина “монтаж” тъкмо в смисъла, с който той и днес е познат в кинотеорията. В името на истината трябва да се каже, че това се случва в статия, посветена на... театъра. Озаглавена е “Монтажът на атракциони” и е пуб-

ликувана през 1923 г. в списание “ЛЕФ”, неин автор е тъкмо младият Сергей Айзенщайн, който по това време учи в Режисьорските ателиета, ръководени от Всеволод Майерхолд и едновременно е режисьор в Театъра на Пролеткулта. И тази ранна статия на бъдещия голям режисьор, и термините, които той за първи път използва в нея, остават като жалони по-скоро и най-вече в теорията и практиката на киното и в много по-малка степен в театъра, което също не е случайно.

Мисленето на Айзенщайн се отличава с изключителна последователност, темите и проблемите, които той счита за основни и важни и в режисьорската си практика, и в теоретичните си изследвания, са разработвани в продължение на целия му съзнателен живот. Проблемите, които засяга в първите си теоретични работи, ще присъстват и в по-късните му трудове и ще бъдат непрекъснато разработвани и задълбочавани. По времето, когато пише “Монтажа на атракциони”, той активно работи в театъра, като непрекъснато търси ефикасни пътища и средства за постигане на максимално изразителна и въздействаща сценична конструкция. Заснел е вече малко филмче: “Дневникът на Глумов”, с него завършва скандалният му спектакъл “Мъдрец” по пиесата на А. Островски “И най-мъдрият си е малко прост”, вече е усетил сладостта да снимаш филм, но все още няма намерение да работи в киното. Основният му интерес по онова време е съсредоточен върху сценичното зрелище и пътищата за постигане на максимално въздействие върху публиката. Осъществява експериментите си в една изключителна атмосфера – това са години на най-разнообразни авангардни търсения не само в театъра, но въобще в изкуството; години, в които категорично се променят парадигмите на творчеството и моделите за общуване с творбите на изкуството: отмира цяла една естетическа епоха и се ражда изкуството на новото, двадесето столетие. Подобно на повечето свои връстници, а и не само на тях – такива са настроенията на представителите на авангарда – и младият Айзенщайн е изключително негативно настроен към традиционното, старо изкуство, най-вече с неговия подчертан психологизъм и реализъм. Напълно в духа на епохата и младият режисьор възнамерява да преобърне представите за задачите и функционирането на театъра, той търси и дори вярва, че е открил напълно нови форми за изграждане на зрелището на сцената и за въз-

действие върху публиката.

Статията “Монтажът на атракциони”, също както и спектаклите на младия режисьор, е провокативна и полемична, текстът е предизвикателен, изпълнен със заявления и декларации, които днес е възможно да се сторят твърде крайни и дори екстремни²³. Но в същото време в нея, ако се отсеят полемичните лозунги и провокации, има много здрав смисъл. Не малка част от заявеното в тази ранна статия бъдещият голям режисьор ще съхрани и ще развие и в по-късните си теоретични трудове, и в творческата си идейност в киното. Не е трудно да се направи констатацията, че в тази не голяма по размер статия се съдържа предчувствие за преминаването на режисьора от театъра в киното, нещо, което ще се случи твърде скоро. Но по-важно е друго: основните тези, заявени в “Монтажа на атракциони”, ще запазят своето значение и в бъдеще, ще бъдат развивани и допълвани и ще се окажат база за разгръщане на една от най-цялостните и задълбочени монтажни теории в киното.

Необходими са някои уточнения, които позволяват да разберем защо той предлага и използва именно термина “монтаж”. Статията започва със заявление, съществено до голяма степен не само за монтажните теории на режисьора Айзенщайн, но практически за цялото му творчество. Основният му интерес е насочен преди всичко - и така ще бъде през всичките години, когато той активно твори, към пътищата и възможностите за максимално ефикасно въздействие върху възприемащото съзнание. Истина е, че едва ли има художник, който да не се интересува от резултатите на своето творчество, от това как неговата творба достига до публиката и как бива възприета – дори когато това бива категорично отричано. Но Айзенщайн отива по-далеч: той иска да намери пределно точни, дори предварително “математически изчислени” средства за въздействие върху зрителите, които да гарантират крайния естетически ефект. Впрочем подобни настроения не са толкова изненадващи в онези години. “Научните подходи” са на мода сред творците и в теоретичните трудове, най-вече сред авангардистите. Именно те в многобройни изказвания в първата четвърт на миналия век настояват да се търсят и въведат “научни” критерии и за начините на създаване на художественото произведение, и за подходите към неговото оценяване. Години по-късно в спомените си Айзен-

щайн се връща към времето на бурната си творческа младост, когато търсел да намери някаква точна “единица за измерване на въздействието в изкуството”. “В науката – пише той в “Как станах кинорежисьор” – има “йони”, “електрони”, “нейрони”. Нека в изкуството да има – “атракциони”²⁴. Около това що е “атракцион” през годините са се натрупали твърде много недоразумения, тук е важно да се спомене само, че за Айзенщайн, когато пише първата си статия, “атракционите” са отделни моменти в тъканта на театралния спектакъл, всеки от тях с точно определено, “математически изчислено” въздействие върху зрителите. От тях той смята да конструира неотразимо зрелище, чийто краен ефект да е неизменен и предварително определен. Именно това “конструирание” Айзенщайн обозначава с термина “монтаж”. За него “правенето” на театралния спектакъл не е плод на някакво неясно вдъхновение, а на конкретен “монтаж на атракциони”.

Чуждата дума допада на младия режисьор със своето технологично и урбанистично звучене. Както пише в спомените си Айзенщайн, тя стига до него със специален брой на списанието “Вещ”, което издава в Берлин Иля Еренбург, посветен на “универсалния монтаж” – при монтирането на машини, небостъргачи, предмети²⁵. Това е импулсът, определил заглавието на статията на младия режисьор и терминът, който ще остане загинаги в основните понятия, използвани от филмовата теория.

“Нека да е “монтаж на атракциони” – пише Айзенщайн след години.

Това е първата ми постановка.

Това е първата ми статия.

Той е първичен в моите търсения”.

През първата четвърт на XX век представителите на авангарда често кокетират с индустриално-технологичния жаргон. Те предпочитат да говорят не за “творчество” и “вдъхновение”, а за “правене” и дори за “конструирание” на произведенията на изкуството²⁶, защо пък да не бъдат... монтирани?²⁷ Отношението към технологиите, към присъствието на машинното и неговото въздействие върху живота на хората и изкуството, към настъплението на урбанизма с всички произтичащи от това последици, познато ни от началото на XIX столетие, силно се отличава от настроенията в началото на миналия век. Представителите на авангарда изпитват истинско преклонение пред културата на урбанизма, възхищение пред

новата машинно-технологична епоха.

Футуристите не крият симпатиите си към “века на машината, шума, метала”²⁸, новата индустриална епоха – наслаждават се на “ритъма на модерния градски живот”. Такива са настроенията на авангарда, идеите, които по това време господстват в модернистичните направления са: “Да бъде въввлечено изкуството в сферата на огромните научни технологични открития! Да диша то техния въздух, да се вдъхновява от тях! Да бъде променена художествената образност с оглед на извършващия се в науката прогрес!”²⁹. “Кой е смисълът на нашата и бъдната епохи? – се пита по това време Кирил Кръстев. – Естествено, новият бог – МАШИНАТА – отговарят конструкторите!”³⁰. Машината в очите на творците от авангарда придобива стойност, по-висока от шедьоврите на класическото, традиционно изкуство: “За нас спортният автомобил е по-красив от Нике от Самотраки” – ще провъзгласи Маринети. Нещо повече: футуристите искат да са машини³¹.

И няма нищо чудно, че термин като “монтаж”, зает от индустриалната практика, намира приложение, когато се обсъждат принципите на оформяне, на конструирание на произведенията на несъмнено най-технологичното от всички изкуства на своето време – филмовото. “Монтаж” се възприема благосклонно и от създателите на екранни произведения, и от теоретичите, доколкото говори за преки връзки с промишленото производство, с конструирането на технологични продукти и категорично се противопоставя на представите за творбите на изкуството като плод на “вдъхновение”, създания на омразното за модернистите психологическо изкуство. Показателно е признанието, направено от Айзенщайн години по-късно: “Един технически термин се е прехвърлил от производствените процеси във всекидневния говор за означаване на сглобяване на машини, на водопроводни тръби, на стругове, красивата дума монтаж, означаваща “сглобяване”³².

Освен това се оказва, че терминът, използван за първи път по повод на “конструирането” на театрални спектакли, лесно и без проблеми намира приложение и се утвърждава в кинематографа. Провъзгласеният от Айзенщайн “монтажен” метод много трудно може да бъде реализиран на сцената – природата на живото сценично зрелище не допуска до такава степен свободно боравене с неговите компоненти. Подобна идея може да

бъде осъществена единствено при крайно напрежение на възможностите, които предлага сцената и всъщност отвежда отвъд неговите предели. В същото време на екрана монтажният метод е не само приложим, той изглежда естествено присъщ на филмовата образност, част е от неговата специфика, негово органично изразно и структурообразуващо средство тъкмо поради техноло-

гичната същност на кинематографа. Кое то не означава, че монтажът ще си пробие бързо път на екрана, че възможностите, които той предлага за изграждане на филмовото повествование, ще бъдат незабавно открити и пълноценно използвани. Киното ще трябва да измине дълъг път, докато напълно реализира определението, формулирано от Борис Айхенбаум: "Монтажът е именно

¹ Не случайно конструктивизмът възниква като явление на авангарда в началото на XX век, а използването на този термин съвпада с първите опити да се формулира монтажът в киното и в изкуството въобще.

² Освен традиционния препис на ръка, по времето на Бутенберг отпечатвали цели страници от книгите, като използвали метод, сходен със съвременната техника на гравюрите.

³ "Как е направена "Шинел" на Гогол" е симптоматичното заглавие на студията на Борис Айхенбаум.

⁴ Раппапорт А. К пониманию поэтического и культурно-исторического смысла монтажа в: Монтаж, М., Наука, 1988, с. 22

⁵ Иванов Вяч. Вс. Монтаж как принцип построения в культуре первой половины XX в., в: Монтаж, с. 119-120

⁶ пак там, с. 121

⁷ Раппапорт А. цит. съч., с. 14

⁸ Достатъчно е да се приведе един показателен факт: в 1908 година под натиска на обществени организации кметът на Ню Йорк нарежда да се затворят всичките 500 кина в града. Неговото разпореждане скоро бива отменено, но ситуацията е показателна за отношението към кинематографа в онези ранни години.

⁹ Из историята на филмовата мисъл. Антология, т. I, София, Наука и изкуство, 1986, с. 104

¹⁰ Gunning T. "Primitive" Cinema. A Frame-Up? Or the Trick's on Us. in: Early Cinema, pace. Frame. Narrative, ed. By Th. Elsaesser, BFI Publishing, London, 1990, p. 98

¹¹ Арнхайм Р. Киното като изкуство, С., Наука и изкуство, 1989, с. 30

¹² Reisz K., Millar G. The Technique of Film Editing, 1968, Focal Press, Oxford, p. 16

¹³ вж. Salt B. Film Form 1909-1906 in Early Cinema, p. 31-44

¹⁴ Тази практика е въведена през 1897 г. от Сесил Хепуърт (Cecil Hepworth).

¹⁵ Названието на списанието е показателно за отношението към ранния синематограф, в съзнанието на публиката той е по-скоро продължение на представлението с т. нар. "магически фенер", в които на специален екран се прожектират статични изображения. Вж. Bottomore St, Shots in the Dark -the Real Origins of Film Editing, in: Early Cinema, p. 104

¹⁶ "Преди 1897 г. дори не са мислили за слепване на откъсите" – Айхенбаум Б. Проблеми на киностилистиката. В: Съветска филмова теория на 20-те години. С., Наука и изкуство, 1984, с. 226

¹⁷ Юри Цивьян припомня, че в Русия паузата между отделните филмчета обявявали със звънец. Tsivian Y. Some Historical Footnotes to the Kuleshov Experiment in: Early Cinema, p. 248

¹⁸ Дори в средата на 20-те години филмовата програма на големите кина в Америка се състои от "една трета представление "на живо" и две трети филми (хроника, краткометражен филм (shorts) и игрален (feature)". Това превръщало всяко представление в уникално театрално събитие. То започва с петминутна увертюра, изпълнена от оркестъра на киното, състоящ се от 25 до 100 музиканти. Следва живото представление, продължаващо около 30 минути. И едва след това хрониката (пет минути), късометражния филм (до 15 минути) и игралния филм (от 60 до 80 минути). За да се вместят в програмата на сеансите, собствениците на кина се стараели подобни "представления" заедно с филмовата програма да не надвишават 150 минути, като често съкращавали игралния филм, за да не се лишат от привлекателните за публиката други части от програмата. Вж. Gomery D. The Hollywood Studio system, BFI Publishing, London, 2005, p. 18¹²

¹⁹ Lindsay V. The Art of Moving Picture, N.Y., 1915; Munsterberg Hugo v. The Photoplay. A Psychological Study. N.Y. 1916¹²

²⁰ Показателно е, че дори в началото на 30-те години на миналия век Арнхайм настоява: "Отпадането на време вътре в една сцена се използва само за постигането на съзнателно търсен гротесков ефект"; Арнхайм Р., цит. съч., с. 43

²¹ Какво значение за развитието на "езика" на киното има подобен монтажен похват, колко силно впечатлява той подсказва и аналогичният пример, цитиран от Арнхайм в неговата книга: "Аз може да съм стоял на 100 м. от една къща и миг след това да се озова пред нея. Може току-що да съм бил в Сидней и веднага след това да се окажа в Магдебург"; Арнхайм Р., цит. съч., с. 41

²² Вж. Соколов В. К проблеме монтажа в концепции Андре Базена в: Монтаж, М., Наука, 1988, с. 41

²³ Наум Клейман дори говори за "юношеския дискант", който се долавя в ранните статии на режисьора.

²⁴ Липков А. Проблемы художественного воздействия: принцип аттракциона, М., Наука, 1990, с. 165

²⁵ Клейман Н. "Дом, где разбивают сердца", Киноведческие записки, № 40, 1998, с. 79

²⁶ Заглавието на "Как е направена Шинел на Гогол"

²⁷ "Съзнанието на художниците еволюираше под въздействието на могъщия технически прогрес. С това радикално се измени отношението към картината. Престанаха да "рисуват" картината – почнаха да я "правят", да я "обработват" – пише в 1924 г. Б. Арватов – Ангелов В. Конструктивизмът в изобразителното изкуство и архитектурата. С., Издателство на БАН, 1972, с. 26

²⁸ Из историята на филмовата мисъл. Антология т. II, с. 83

²⁹ Ангелов В., цит. съч., с. 25

³⁰ Манифести на българския авангардизъм, Велико Търново, Слово, 1995, с. 52

³¹ Poschardt U. Es wareinmal die Zukunft, Die Zeit, Nr. 7, 15 Februar 2009, S. 58-59

³² СМЗ

³³ И още: "Монтажът е преди всичко система за водене на кадрите" – Айхенбаум Б., цит. съч., с. 239

СТЕФАН ДЕНЧЕВ - БЪЛГАРИНЪТ, ПАРТНЬОР НА ГЛОРИЯ СУОНСЪН

Костагин Костов

В книжка 1-ва на издаването през 20-те години специализирано филмово списание „Кинозвезда“ редакцията публикува отзив за биографията на българина Стефан Денчев. От него читателите се запознават с интересни моменти от театралната и филмова кариера на този момък, роден през 1897 г. в Трявна, а през 1925 г. вече е в Холивуд и се опитва да прави кариера като асистент режисьор и актьор.

Убеден съм, че читателите, които се интересуват от киноистория, са преровили страниците на това списание с голямо любопитство. Затова съвсем накратко ще надникна „зад написаното“ в „Кинозвезда“, за да запозная читателите с това, което открих в американските филмови енциклопедии „**Baseline**“ и „**Katz's film Encyclopedia**“, поместени в електронното издание „Cinemanía 97“, защото те са свързани пряко или косвено с проявите на българина Стефан Денчев в Холивуд.

На седма страница в книжка 2 редакцията на списание „Кинозвезда“ помества една не съвсем ясна снимка (годината е 1925!), а текстът под нея гласи: „*В тая снимка се вижда постановката на един филм. Актрисата – това е красивата „Голдуинова“ звезда Клер Уиндзор, която играе централната роля в „Тримата остроумни глупаци“. На масата, построена специално за режисьора, помощника му и камерамана (оператора) са: режисьора Кинг Видор, пом. режисьора Стефан Денчев и камерамана М.К. Уйлсън.*“ Такъв филм наистина съществува и той е отбелязан в цитираната по-горе енциклопедия с оригиналното заглавие „**Three Wise Fools**“.

В кратката биография на Стефан Денчев се споменава, че той е посещавал школата на „Парамаунт пикчърс“ - „Ласки студио“, където се е обучавал под ръководството на кинорежисьорите Сесил де Мил, Джеймс Крюзе и кинозвездата Глория Суонсън. Българинът изучава в детайли актьорската игра във филма и завършва курса трети по успех. Именно в тази актьорска школа младият

човек от Трявна се е запознал и сближил със звездата Глория Суонсън и това е неговият шанс да вземе участие във филм като неин партньор в немаловажна роля.

През 1924 г. Стефан Денчев се снима заедно с Глория Суонсън във филма „**Бръмчащата птичка**“ (**The Humming Bird**), режисиран от Сидни Олкот. Посоченият филм, продукция на „Парамаунт пикчърс“, не е между най-добрите, създадени от този режисьор, нито пък е връх в главоломната и забележително продължителна артистична кариера на Глория Суонсън.

Посоченото заглавие е 47-то по ред творение на режисьора **Сидни Олкот (Sidney Olcott, 1873-1949)**, който прави своя дебют с най-ранната версия на „Бен Хур“ от 1907 г. и след кончината си оставя в каталозите на американското кино 66 реализирани филма, подписани от него. За Глория Суонсън (1897-1983) „Бръмчащата птичка“ е 29-ия по ред от всичко 55 филма, в които се е снимала, като първият филм е сниман през 1916 г. (*Teddy at the Throttle*), а последният (Аеропорт, 1975) е сниман през 1974 г. Както се вижда, „момичето с рязаните коси“, както са я наричали след участието ѝ във филма „Бръмчащата птичка“, владее екрана цели 58 години. През този период има три номинации за „Оскар“ – 1927-28 г. за филма „*Sadie Thompson*“, 1929-30 г. за филма „*The Trespasser*“ и 1950 г за филма „*Sunset Blvd*“.

Нарочно изброявам тези на пръв поглед „излишни“ подробности от биографиите на Сидни Олкот и Глория Суонсън, защото именно с такива светила на холивудския небосклон е трябвало да общува, да бъде пълноценен партньор и да изпълнява високите им професионални изисквания българинът Стефан Денчев. В посочения филм, чието действие се развива в Парижкия квартал Монмартър, Денчев изпълнява с голям успех ролята на вечния плейбой Зизи, като накарва хиляди зрители да плачат, когато героят от последен апаш и вечен сподвижник на бандата на момичето с „рязан-

ните коси" Глория Суонсън, след многобройни авантюри, случващи се между двамата, постъпва във френската армия, където забравя всичко за порочния си живот и мисли само за успеха на Франция. Но пада убит от неприятелски куршум. Войната свършва, а бандата на младото момиче с „рязаните коси" прекратява действието си, защото нейният обичан любовник и вдъхновител Зизи е покойник и тя се омъжва за американски журналист, който някога е бил обиран от бандата, предвождана от Зизи. Във филма партньор на Денчев е артистът от руско потекло Теодор Козлов.

„Бръмчащата птичка" е програмиран в американските кина в края на 1924 година, като е имал голям успех сред критиката и публиката. В Лос Анжелес филмът се е прожектирал два месеца в „Грауманс Милиън Доларс Тийтър", а в Ню Йорк – непрекъснато се върти цели 6 месеца в най-престижните кинозали.

В дните на излизане на филма „Бръмчащата птичка" по американските екрани пресата нарича Стефан Денчев „българският конт" (граф). От този филм българинът добива званието „Зизи".

Цитирайки тези подробности, сп. „Кинозвезда" заключава възторжено: „България трябва да се гордее с такъв един син, който самичък, при мно-

го труд и силна воля е достигнал до завидно положение".

Пак в списание „Кинозвезда" са поместени кратки анонси за работата на Стефан Денчев като помощник режисьор на филмите „Вихрушката" (The Thorado) с участието на Рут Клифорд и „Слава и любов" (Love and Gloria) с Мейдж Белами. В американската енциклопедия „Cinemanía 97" не се намериха данни за тях. Това за сетен път показва, че и в най-подробната енциклопедия все нещо за някого липсва.

Не ни остава нищо друго, освен да се надяваме, че филмът „Бръмчащата птичка" с участието на Стефан Денчев е запазен и някой ден българските кинолюбители и изследователите на филмовата история ще го видят на роден екран. Разбира се, заедно с него и незабравимата Глория Суонсън.

В края на краищата България няма толкова много артисти, подвизавали се в Холивуд, за да забравим и малкото от тях, какъвто е Стефан Денчев. Неговият образ стои някъде запечатан върху филмовата лента и ни чака да ни се усмихне и да ни покаже застрашително острата си кама, която героят му Зизи размахва за щяло и нещяло. И най-важното – силно еротичните целувки, които той „нанася" на Глория Суонсън, която отмаляла пада в прегръдките му.

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

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

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



film & TV production and post production services www.odavision.com
odavision audio studio approved by Dolby Labs www.odavisionstudio.com