

списание **КИНО**

излиза от 1946 г. без прекъсване



*Андрей
Костов*



02/2021

РЕДАКЦИОННА КОЛЕГИЯ

ПРОФ. БОЖИДАР МАНОВ

ПРОФ. ВЕРА НАЙДЕНОВА

Д-Р ГЕНОВЕВА ДИМИТРОВА

ДИМИТЪР САРДЖЕВ

ПРОФ. ИВАН СТЕФАНОВ

ДОЦ. КАЛИНКА СТОЙНОВСКА

КАТЕРИНА ЛАМБРИНОВА

ЛЮДМИЛА ДЯКОВА – ГЛАВЕН РЕДАКТОР / 3 стр.

СПИСАНИЕ КИНО / ЮЛИ 2021

СЪДЪРЖАНИЕ:

ДА УЛОВИШ ВРЕМЕТО – ВЛАДИМИР ИГНАТОВСКИ / 5 стр.

СТЕФАН КОМАНДАРЕВ: КЪМ ВСЕКИ ФИЛМ ПОДХОЖДАМ КАТО КЪМ ПЪРВИ – ЛЮДМИЛА ДЯКОВА / 22 стр.

КИНО, ФИЛОСОФИЯ И ЕРЕС У ЖАН-МАРИ СТРОБ И ДАНИЕЛ ЮИЙЕ – БОЯН МАНЧЕВ / 34 стр.

КУЛТУРЕН АФИШ: ЮЛИ 2021 – АНАСТАС ПУНЕВ / 49 стр.

КАН: НА ХОД Е 74-ТО ИЗДАНИЕ – БОРЯНА МАТЕЕВА / 54 стр.

КИНОЖИВОТЪТ В СОФИЯ ПРЕДИ 100 ГОДИНИ (I ЧАСТ) – ПЕТЪР КЪРДЖИЛОВ / 64 стр.

ПАВЕЛ ВЕСНАКОВ: ИДЕИ, КАУЗИ, РАКЕТИ – КАТЕРИНА ЛАМБРИНОВА / 75 стр.

ТЕНДЕНЦИИ В ОПЕРАТОРСКОТО ИЗКУСТВО – РАЛИ РАЛЧЕВ / 83 стр.

ОТ АРХИВА: СПИСАНИЕ „КИНО И ФОТО“ 1 БРОЙ 1946 / 90 стр.

СЦЕНАРНИ ЕСКИЗИ: МЪРА СПОРЕД МЪРА / 92 стр.

ГАЛЕРИЯ: МЪРА СПОРЕД МЪРА / 94 стр.

ОТ СВЕТА: ТАРКОВСКИ. ХРОНИКИ – ОЛГА СУРКОВА / 98 стр.



ОТ ГЛАВНИЯ РЕДАКТОР

ЮЛИ/2021

Това е първото издание на списание КИНО в онлайн формат. Събитие, съвпадащо със 75 годишния юбилей на изданието, който честваме през 2021 година.

През годините списанието няколкократно е променяло името си: „Кино и фото“ (1946 – 1951), „Кино“ (1951 – 1955), „Киноизкуство“ (1955 – 1991) и отново „Кино“ (1991), но през всичките тях е поддържало своята периодичност без прекъсване.

Мисия на списанието е била и неизменно остава да запознава читателите с най-интересното, стойностно и значимо от българското и световно кино, отстоявайки творческа независимост и обективност, въпреки налаганите идеологическите догми по време на социализма и икономическата преса, на която е подложено през последните трийсет години.

Списание КИНО е авторско издание, на което сътрудничат критици и филмови автори от всички поколения на българската кинематографична мисъл, както и специално поканени чуждестранни автори. Целта е задълбочено и пространно осмисляне и анализ на процесите в българското и световно кино от различни гледни точки. Списанието е поле за дискусии и отстояване на различни позиции по съществени събития, процеси и проблеми от света на киното, както в България, така и по света.

Самоцелните сензации и жълтата информация са извън обсега му. Специално място се отделя за текстове, посветени на киното в новото публично пространство, неговото значение като масмедия в динамиката на електронните комуникативни системи и развитието на филмовата индустрия.

КИНО е оторизирано да публикува текстове, които се признават за научни публикации при хабилитиране.

Забележително е, че именно в годината на юбилея списанието с обновената си онлайн визия, наред с постоянните си рубрики – „Във фокуса на критика“, „Личности и филми“, „Гледна точка“, „Теоретични етюди“, „Фестивали“, „Исторически фрагменти“, разширява и своята структура и концепция с нови акценти – „От света“, „Галерия“, „Културен афиш“. Най-съществено и значимо е, че обогатява параметрите си в по-широк културологичен аспект, с внимание към различните изкуства – музика, литература, театър, изобразително изкуство.

Признавам, че имам сантимент към книжните издания: шумоленето на страниците, ароматът на печатарско мастило, времето, в което можеш да мислиш и да фантазираш върху прочетения текст. Но динамиката на съвременния живот и развитието на технологиите все по-малко дават възможност за това. Ние жадно и ненаситно поглъщаме хиляди и хиляди мегабайта информация и почти не ни остава време за нейното осмисляне.

Но вярвам и съм убедена, че новият формат на списанието с неговата графична визия и с професионалните си, както винаги досега, текстове ще бъде своеобразен етап на надграждане. Ще осигури на читателите не само важна, качествена и разностранна информация, но ще провокира размислите им в естетически, етичен и философски аспект. Ще достигне до многобройна публика от различни възрасти и социални слоеве. А разширяването на читателската аудитория е един от важните приоритети в редакционната политика на изданието.

На добър час!

Людмила Дякова





ДА УЛОВИШ ВРЕМЕТО

ВЛАДИМИР ИГНАТОВСКИ

Лято на село. Зелено, красиво, спокойно (все още нямаше епидемия), кафе на терасата. Телефонът наруши уюта, нещо, което рядко се случва тук. Изненадата беше хубава. Рони Вагенщайн винаги успява някак да го направи. Преди време ме намери чак в Мюнхен, за да ми предложи да преведа една книга. Този път предложението бе още по-примамливо. Имал уговорка с агента на Тарковски в Париж, която предвижда да издаде една от неговите книги, и трябва да избира между: дневникът на големия режисьор, наречен „Мартиролог“, (в смисъл „житие на мъченик“) и „Уловеното време“, негов размисъл за киното – неговото, руското и световното.

Първата идея беше това да е дневникът на Тарковски. Този тип литература на големи творци винаги е била привлекателна за публиката, доколкото тя се интересува повече от битови, а може би пикантни, подробности в живота им, от отношенията с околните, а не толкова от някакви размисли за изкуството. Решението не беше лесно, може би все пак натежа това, че е по-важно да представим на четящата аудитория какво мисли Тарковски за изкуството, отколкото хронологията на трудния му път в живота, а и сам той признава, че книгата му е скъпа, че и тя е нещо като дневник, проследяващ работата и живота му в киното.

Имаше и допълнителен, макар и не толкова важен, довод. В „Мартиролог“ има заложен много главоболия за бъдещите преводачи и издатели. Дневникът е интимен текст, най-често за лично ползване, неговият автор най-малко мисли за техническите проблеми, които ще създаде на тези, които биха се заели да го представят на четящата публика. Бях чел „Мартиролог“, първо на немски, а после и в оригинал, разбира се, като ксерокопие. В него много от споменатите интересни личности присъстват като Саша, Коля, Оля и т.н. Те са били близки на автора и той няма защо да обяснява в дневника си кой какъв е. Но всяко име трябваше да се провери, да се уточни... Естествено, че ако е необходимо, такива трудности са преодолими. Освен това разполагах с безценен помощник: Мариана Чугунова, дълго време работила с Тарковски, която днес се грижи за неговото наследство и познава всичко, свързано с него. С нейна помощ можехме да се справим (тя ми помагаше и после, през цялото време на превода, за което съм ѝ безкрайно благодарен), но това означаваше месеци тегава работа, издирване на почти всеки, споменат единствено с малкото му име. Но не беше само това, имаше и други съображения. Беше важно читателите да научат какво мисли един голям творец за киното и за изкуството, как анализира собственото си творчество и света, в който живеем. И решихме да се заемем с книгата. И не сбъркахме. Тази книга е мислена и писана дълго, изстрадана, както са и всичките му филми, освен това и тя позволява да се надникне в личния и творческия свят на гениалния режисьор.



АНДРЕЙ ТАРКОВСКИ

В живота има случайности, които понякога се подреждат в логична линия и тогава вече не изглеждат случайни. Съдбата бе отсъдила да се срещна няколко пъти с тази книга. И всяка от тези срещи беше важна и запомняща се. Така се случи, че бях в Москва, когато се раждаше идеята, познавах авторите, които мислеха да я реализират, бях случаен свидетел на подробности от работата. Книгата беше замислена като диалог между двама близки приятели: кинорежисьор и филмов теоретик – Андрей Тарковски и Леонид Козлов. След като Леонид, един от най-дълбоките и сериозни мислители в киното на XX век, си отиде от този свят, бяха публикувани материали, свързани с този проект: общата схема на книгата, въпросите, които Козлов бе подготвил, запазени са и някои отговори на Тарковски... Няма съмнение, че Леонид Козлов се бе готвил изключително прецизно и задълбочено за тази работа, и двамата са искали да го направят. Но не е било съдено книгата да се случи. Както признава по-късно в бележките си Леонид Козлов: „Тарковски не е особено диалогичен“.

Това е и причината той да напише сам тази книга. Завърши я, когато вече живееше в Италия, след като бе заснел „Носталгия“ и се готвеше за „Жертвоприношение“. Заради сложните му отношения с ръководителите на киното и с властите в СССР по онова време не можеше да се мисли за публикуването ѝ в родината му. Първи я преведе големият приятел на руското и на нашето кино Ханс-Йоахим Шлегел.

Изданието трябваше да бъде представено през 1985 г. на поредния Берлински фестивал. Тарковски вече беше обявил, че няма намерение да се върне в Русия, той се бореше да пуснат (как звучи само!), при него в Италия съпругата и синът му. И тогава съветската делегация заплаши, че ако фестивалът организира представянето на книгата на Тарковски, тя ще се оттегли от участие в Берлинале. Ситуацията беше сложна: фестивалът все още се провеждаше в Западен Берлин, все още си беше на мястото стената, все още беше много пресен споменът за скандала отпреди няколко години, когато след прожекцията на „Ловецът на елени“, съветската делегация шумно си тръгна заедно с представителите на другите страни от соцлагера, като провали фестивала и предизвика смяната на ръководството на едно от най-престижните и най-стари събития в света на киното. Заплахата изглеждаше сериозна и от Берлинале наистина отказаха да представят книгата на Тарковски. Той се чудеше: „От какво ги е страх? Нали заради мен няма да дойдат с танковете!“.

Представяне и пресконференция организира издателството, нямаше много хора: по това време едни гледаха филми, други собствения си страх. След това с Тарковски, Натан Федоровски и Ник Илин вечеряхме в италианския ресторант „Ил Соризо“ в центъра на Берлин. Андрей вече знаеше, че е болен и се безпокоеше за бъдещето на последния си проект: оплакваше се колко трудно събира средствата за финансирането му, продуцентите не предлагат лесно парите си дори на гений като Тарковски, който може да е голям творец, но не е сигурно, че ще донесе гарантирани печалби, защото това, което прави най-често, не е много достъпно за широка публика...

От онази вечер освен спомена ми остана немският превод на Ханс с посвещение от Андрей и мечтата някога да мога да превода тази книга на български. Чаках трийсет години и ето, че Рони Вагенщайн и съдбата ми предложиха този шанс.



ОГЛЕДАЛО (1975)

Заглавието

Дълго го мислих. Ханс го бе превел достоверно и дословно: „Die versiegelte Zeit“ – „Запечатаното време“. Но винаги ми се е струвало, че в руското „запечатлонное время“ (така се произнася), има нещо повече от това директно „запечатване“. Англичаните нарекоха техния превод „Да ваеш времето“. Използваха са една мисъл на Тарковски: „Каква е същността на работата на автора в киното? Условно можем да я определим като извайване на времето...“. Чудесно заглавие, но нямаше как да го използваме. Мисля, че „Уловеното време“, без да може да предаде цялото богатство на мисълта на автора, все пак се доближава до неговата същност, защото той сам пише: „Времето, уловено в неговите фактически форми и прояви, е основната идея на кинематографа“.

Когато превеждаш Тарковски, работата не може да е лесна. Беше важно да се запази емоционалния, често сложен стил на автора, да се запази неговата мисъл, а в същото време текстът да звучи на български. Имаше и други главоболия: в оригинала никъде не бяха посочени изворите. Тарковски навярно е нямало как в Италия да проверява откъде е взел цитатите, може това да не го е вълнувало. С

Достоевски и Пруст нещата не бяха толкова сложни, но да намериш други беше истинско приключение: трябваше да прегледам почти изцяло „Вълшебната планина“ на Томас Ман, за да открия търсения цитат някъде след 840-а страница... Трябваше да се преведат от оригинала няколко хайку, които Тарковски толкова харесва. Едно младо момче го направи великолепно, а Читателите ще кажат дали сме се справили.

Нямам намерение да обсъждам качествата на книгата, нито да анализирам неговите филми: от „Иваново детство“ до „Жертвоприношение“, те трябва да са обект на друго, много по-задълбочено и никак нелесно изследване. Опитвам се да опиша някои особености в текста, направили ми впечатление, докато работех по превода.



СТАЛКЕР (1979)

Времето

За Тарковски то е най-важното в киното, не е случайно, че такава е и заглавието на книгата. Нещо повече, времето е не само условие за неговото съществуване, то е и „условие за съществуването на нашето „Аз“. „Времето, в което човек съществува, пише той, му позволява да се осъзнае като същество нравствено, стремящо се към истината. Макар това да е едновременно и сладък, и горчив дар, с който човек разполага.“ И формулира: „Каква е същността на работата на автора в

киното? Условно можем да я определим като извайване на времето. Също както скулпторът, който взема голям къс мрамор и премахва излишното, като вътрешно чувства очертанията на бъдещата творба, и кинематографистът отсича и премахва всичко излишно от „големия къс време...“.

За Тарковски дори основният инструмент за изграждане на екранното повествование – монтажът – е съчетаване на кадри, всеки от които притежава собствено, индивидуално време. Именно времето, а не нещо друго, определя тяхната валентност за свързването им в монтажа.

За него времето е динамично и тази му представа се доближава до разбирането на Бергсон, за когото то е „ставане“, „траене“: „в траенето моментите се взаимопроникват – минало, настояще, бъдеще, се сливат едно с друго така, че никой отделен момент не може да бъде идентифициран“. В „Уловеното време“ Тарковски казва почти същото: „Кинематографичният образ не може да се дели и да се разчленява, без да се съобразяваме с неговата природа във времето, не бива да се премахва от него протичащото време. Ако го има това задължително условие (освен другите), образът се превръща в истински кинематографичен, ако той не само живее във времето, но и времето живее в него, като се започне с всеки отделен кадър“.

Тарковски е убеден, че времето е телесно, сетивно. Така мисли и Бергсон: „преживяното време е преживяно – в тялото, сетивно време, характеризирано от качествена диференциация“. От това следва, че миналото не изчезва, то се възпроизвежда в кинематографичния образ: „времето и паметта са взаимно свързани, те са като двете страни на един и същ медал. Съвършено очевидно е, че паметта не съществува извън времето“. Нещо подобно твърди и философът: „миналото никога не може да бъде повторено, то никога не може да застане пред нас като присъствие“, защото: „паметта не е представа за миналото (или в миналото), а по-скоро въплъщение на времето, което се движи напред“.

Не знам дали Тарковски се е връщал към страниците на Бергсон, докато е писал „Уловеното време“, най-вероятно не, нито е имал намерение да се позовава на неговите тези. Той просто познава трудовете на този философ и не само тях. Навярно тук е мястото да спомена изключителната ерудиция на Андрей Тарковски: той познава

задълбочено историята на изкуството, с лекота се ориентира в литературата, музиката, изобразителното изкуство. Достатъчно е да припомним музиката на Бах и Албиниони, на Бетовен и Дебюси и още много други в неговите филми, картините на велики живописци, винаги органично включени в екранното повествование... А как той анализира произведенията на различни художници, филмите на любимите му режисьори.

Потвърждение за изключителната ерудиция на Тарковски още от ранна възраст е един любопитен епизод по време на приемните изпити във ВГИК. От комисията съобщават на художествения ръководител на класа бъдещи режисьори Михаил Ром, че сред кандидатите има двама проблемни: единият прекалено интелигентен, което на времето било подозрително, а другият идва някъде от провинцията, първичен и изглежда не особено образован. Ром имал свой критерий, с който проверявал всеки „съмнителен“ кандидат: „Война и мир“. Първият кандидат не просто познавал романа на Толстой, но цитирал наизуст цели глави от произведението. Ром: „не мога да не приема млад човек, който така добре познава „Война и мир“. Вторият на въпроса за романа на Толстой искрено отговорил, че въобще не го е чел, на което Ром демонстрирал широките си педагогически възгледи и отсякъл: „Как да не приема човек, който признава, че не е чел „Война и мир!““. Първият е Андрей Тарковски, вторият – Василий Шукшин.

За съжаление, ние премахнахме тази толкова важна за оформянето на бъдещите творци фигура на художествения ръководител. Било съветско наследство, сякаш Леонардо и другите велики художници, обучавали младите, са били агенти на КГБ... Знаем какво са ми дали моите учители: Гочо Гочев и Борис Алперс. Дано поне частица от това, което те са ми оставили, да съм предал на някой от моите студенти...



НОСТАЛГИЯ (1983)

Времето като факт

Една от загадките в книгата на Тарковски е как той интерпретира времето и свързаната с него природа на киното. За него времето на екрана е **факт**, при това **само факт** и това наистина може да се стори странно. Той е убеден, че киното се е родило с един според него „гениален филм“ – „Пристигането на влака“, от първата програма на братя Люмиер. За него документално фиксираният факт: влакът, който пристига на гарата, „не е просто техника или нов начин за репродуциране на света. Родил се е нов естетичен принцип“, което означава, че „за първи път в историята на изкуството, за първи път в историята на културата човекът е намерил начин да улови непосредствено времето. А е имал възможност и колкото иска пъти да го възпроизведе на екрана, за да го повтори, да се върне към него. Човекът е получил матрица за реалното време...“. Много важно е това споменаване на „реалното време“. „Времето във формата на факт!“ – настоява Тарковски и е сигурен, че истинското кино е документално фиксираният във времето факт. Така идва логичният извод: „за мен

хрониката е идеалното кино: виждам в нея не само начин да се снима, но и начин животът да бъде възстановен, възсъздаден“.

Разбира се, Тарковски няма предвид хрониката в традиционната представа като Рудолф Арнхайм например, за когото хрониката се радва на „любовта на широките маси“, защото „задоволява любопитството... с автентичен и следователно, привличащ най-много внимание материал...“. За Тарковски хрониката е доказателство, че същност на киното е възможността документално и достоверно фотографски да възпроизведе облика на света. Нещо повече според него то е сгрешило още в началото, като тръгнало „по натрапен му мнимо художествен път, като „използва и екранизира едва ли не цялата световна литература“ и следва „традициите на сценичното зрелище“.

Същото, много преди него, са говорили и представителите на авангарда през 20-те години на миналия век например Жермен Дюлак. Наистина той избягва крайностите на авангардистите, с тяхното настояване за „абсолютно“ кино, родило произведения, близки до абстрактната живопис. В случая за Тарковски е важно, че киното работи с факти, а „факт може да бъде и събитие, и човешко движение, и всеки реален предмет, като този предмет може да бъде представен като неподвижен и непроменим (тъй като тази неподвижност съществува в реално протичащото време)“. И той настоява: „Времето във формата на факт!“.

Нещо, което предизвика най-малкото недоумение. Наистина има филми, например „Обикновен фашизъм“ на неговия учител Михаил Ром, които са изградени само с документални кадри от хрониката. И във филмите на Тарковски има такива кадри, има ги във финала на „Иваново детство“, като се вписват органично в черно-бялата тъкан на филмовото повествование. Особено въздействащ в „Огледало“ е документалният епизод от Втората световна война, в който войници мълчаливо и бавно газят във водата, като вървят към неизбежната си смърт, заснети от фронтови оператор, сам загинал няколко часа по-късно. Тези кадри впечатляват тъкмо със своята достоверност и неподправеност, но те са само малка част от общото построение във филма на Тарковски.

Сам той не може да не осъзнава колко различна е природата на хроникалните и игралните епизоди, колко трудно е тяхното

съчетаване. Дори е принуден да се откаже от първоначалния си замисъл „Огледало“ да бъде съставен от две паралелни линии: продължително интервю с неговата майка, което би било документален факт и до него игрални епизоди, спомени, вътрешен монолог... Разбрал е, че подобно съчетание е практически невъзможно. Но все пак настоява, че „кинообразът е наблюдаване във времето на фактите от живота, организирани във формите на този живот, с неговите закони във времето“, което означава, че той е фотографски достоверно възпроизвеждане на „фактите“, стига те да са „разположени във времето“, стига да е „чисто наблюдение“. Но достатъчно е да се вгледаме, в който и да е от филмите на Тарковски, за да се убедим, че в тях в никакъв случай няма „фотографско достоверно възпроизвеждане на фактите във формите на този живот“, те са от друга вселена, плод на неговото въображение, грижливо и много внимателно подготвена, аранжирана и поетично преосмислена.

Приоритет за Тарковски, когато се опитва да обясни спецификата на екранното изображение е времето, като в същото време до голяма степен игнорира пространството. В същото време няма съмнение, че тъкмо временно-простраственият континуум създава неповторимата атмосфера на неговите филми. Подобно противоречие трудно може да се обясни. Твърдението, че истинската същност на киното е хрониката, не само не намира потвърждение на екрана, неговите филми са всичко друго, но не и хроника, нито са точно „възпроизвеждане на формите на живота“.

Опитвам се да намеря обяснение, мое, субективно и не знам дали може да се приеме за достоверно, но друго нямам. Тарковски възпроизвежда на екрана света така, както го възприема, във форми, които за него са достоверни. Мисля, че атмосферата на неговите филми, която за нас, ако използвам термина на Кракауер, е следствие на „формотворчество“, за него е „достоверно възпроизвеждане“, ако не на „факти“, то на неговата представа за света – той така го вижда, за него това, което е на екрана, е пределно достоверно, то е „факт“ във времето, но преосмислен от творческото въображение на гения. Това, което за нас е прекрасно, висше поетично внушение, за него много е възможно да е конкретен, достоверен, фактологичен образ. Възможно е това, което ние виждаме на екрана като израз на висша поетичност, за него да е достоверен факт, сроден на хрониката, защото това е неговият вътрешен свят.

Възможно е и друго, доста по-тривиално обяснение: Тарковски е гениален режисьор, но не е на същото ниво в теоретичните си размисли за природата на киното. Всеки може сам да прецени.



СОЛАРИС (1972)

Водата

Журналисти питат Тарковски защо във филмите му има толкова много вода. Той обяснява, че идва от северна страна, в която много често вали дъжд, та затова е и изобилието на вода на екрана. Това, разбира се, е опит да се задоволи любопитството на журналистите и да се избегне директният отговор на нещо, което всъщност няма елементарно обяснение. Във филмите на Тарковски наистина често вали, но често това не е „нормален“ дъжд; вали дори вътре в къщите. Вали по гърба на бащата на финала на „Соларис“, в „Носталгия“ вали в къщата на Доменико, двамата с Горчаков вървят през локвите в дома, без да им обръщат особено внимание. Прекрасен е дъждът, който мие ябълките в съня на героя от „Иваново детство“. Много вали в „Огледало“ ...

Но не е само този странен дъжд. Във всички негови филми водата е важна, тя е фактор, който определя атмосферата, внушенията за зрителя, тя е много повече от присъствие, тя е образ с много значения.

Тази вода, която така красиво тече във филмите на Тарковски, не е попаднала там случайно, не е заснета импровизирано, защото някой

се е натъкнал на нея и я е харесал, тя е предварително обмислена, грижливо и много внимателно аранжирана. Камерата следи нейното неспиращо течение и регистрира: захвърлена бутилка, часовник, риби, листа, водорасли, бликове светлина... Всеки зрител би могъл да каже като Башлар: той „преживява образите на водата“. Башлар говори и за „водно въображение“, „същество, поставено във водата, е същество, поставено в движение“. Така е и при Тарковски, всеки предмет в тази течаща вода е движение, превръща се в образ, в символ. Водата във филмите на Тарковски е река на живота, река на неспиращото време... Не е онази спяща вода, която пак според Башлар предизвиква меланхолия, затова е толкова много. А в „Носталгия“ тя е вода на живота, която трябва да преминеш с горяща свещ в ръка, за да бъдеш символично и буквално спасен...

Бих могъл да продължа с „елементите“ например с огъня, който също има много важно място във филмите на Тарковски: горят къщи, „горят“ човешки съдби. Може дълго да обсъждаме и всички онези чаши, бутилки, гарафи – пълни или празни, които се плъзгат по плоскостите, движени от вятъра или от невидими сили, падат и се разбиват и т.н. Но нека то остане за друг път, когато ще говорим за филмите на Андрей Тарковски.

Актьорите

Има режисьори, които обичат да общуват с актьорите, да обсъждат с тях ролите и сценария. Тарковски не е сред тях, той е убеден, че системата на Станиславски има приложение само на сцената, но не и в киното. Не харесва актьорите, които непрекъснато търсят „зърното на ролята“, които му досаждат с въпроси кои са техните герои, откъде идват, за къде продължават... Не харесва как работи Донатас Банионис, който, свикнал от театъра, задавал твърде много въпроси, предпочита Юри Ярвет, когото помолил в една сцена изпълнението да бъде „малко по-тъжно“. И е възхитен, защото Ярвет наистина го изиграл точно, но тъй като не знаел добре руски, след като камерата спряла, попитал какво е „малко по-тъжно“!



ИВАНОВО ДЕТСТВО (1962)

Тарковски не обича да обяснява на актьорите, предпочита да не им дава да четат предварително сценария, отказва да обясни на Маргарита Терехова смисъла на важна сцена, за да не бъде изиграна от опитна актриса, а да е органична и истинска. С това той много прилича на друг гений в киното – Федерико Фелини, който също обяснява, че не обича да работи с актьори от английската школа, които, повлияни от теорията на Станиславски, дори да ги помолиш да отворят някоя врата, започват да питат защо трябва да я отворят, какво има зад нея и т.н. И дава пример: „Казваш на Марчело да отвори вратата и той без да пита, отива и го прави точно както трябва...“.



ЖЕРТВОПРИНОШЕНИЕ (1986)

Завещанието

„Жертвоприношение“ е за съжаление последният филм на Тарковски, неговото завещание, той си отиде твърде млад. Какво мисли Тарковски за изкуството и за съвременния свят, ще намерим в последната глава на „Уловеното време“ и още по-категорично в неговата лекция в катедралата „Сейнт Джеймс“ в Лондон, по времето, когато поставя „Борис Годунов“ в „Ковънт гардън“. Там той говори за свободата, как и за какво може и трябва да я използваме, за съвестта, за човешката цивилизация, защо предоставяме на други да решават съдбите ни, за съвременното общество, което е в плен на материалното... Убеден е, че историята на човешката цивилизация е поредица от катастрофи: „а може би смисълът на тези катастрофи е, че Историята е търпелива, тя очаква от Човека правилен избор, чийто резултат би бил Историята да няма причини да стигне до задънена улица, да отстрани поредния опит в очакване на следващия, успешен (...) С една дума, всяка катастрофа на цивилизацията е потвърждение, че тази цивилизация е била погрешна“.

Тарковски твърдо вярва, че Изтокът е бил по-близо до Истината от Запада, но западната цивилизация е погълнала Изтока „с материалните си претенции към живота“. Освен това той говори за правото и задължението да ползваш свободата, за зависимостите от

материалното, за съвременната култура, за изкуството като „образ на процеса, стигнал до своя край, до резултата. Имитация на притежаване на абсолютната истина (макар само като образ), като подмяна на продължителния, може би безкраен път на историята...“.

И завършва: „проблемът е, че живеем във въображаем свят, който сами създаваме. И затова сме зависими от неговите недостатъци, а бихме могли да зависим и от неговите достойнства“. Но уви...

За някого неговите идеи, когато са изложени с думи, може да се сторят утопични, дори наивни от гледна точка на сериозната социална наука, но когато те бъдат превърнати в художествен образ, те са силно и убедително послание. Това послание е „Жертвоприношение“... Сам авторът нарича своя филм притча, размисъл за съдбата на обикновения човек и на човечеството, за пътищата за спасение. Ако в „Носталгия“ ставаше дума за спасението на отделния човек, в „Жертвоприношение“ става дума за човечеството, застрашено от глобална катастрофа, от невидима, но реална опасност и за индивида, на когото се пада огромната тежест да се спаси сам, макар и по твърде необикновен начин, но да предупреди хората за катастрофата и да се опита да я предотврати. И за задължителния отказ от материалното, от всичко земно, в категоричния, краен жест на това отричане: изгарянето на собствения дом!

По време на снимането на този епизод се случва нещо изключително драматично: запален е декорът на къщата и докато той гори, камерата на Свен Нюквист засича. Полският асистент, който снима филм за Тарковски и за създаването на „Жертвоприношение“ успява да улови неговата реакция: ужасът, отчаянието е изписано на лицето му. Един от знаковите епизоди на филма е провален и той не знае, дали ще има средства, за да го заснеме отново. И тази трагедия е изразена така, както едва ли някой актьор, дори да е много талантлив, би могъл да го изиграе... За щастие продуцентите успяват да осигурят необходимите средства и филмът е завършен.

Финалът на „Жертвоприношение“ не е по-малко важен знак: дълго поливането сухо дърво дава зелен филиз! Когато за първи път гледах тази сцена, си припомних едно малко стихотворение на Валери Петров „Японският филм“. Мисля, че то е най-доброто допълнение към филма на Тарковски, към неговите размисли за изкуството и за живота, за „Уловеното време“.

На остров гол живеят двама
И го поливат ден и нощ.
Това е филма. Друго няма.
И вий скучаете край мен.
Жената, хвърлила черпака,
се просва в хълцания зли.
И вий се смеете във мрака
на глупостта, че сте дошли.
Защо? Нима сте духом голи
подобно оня остров там?
Ако е тъй, то за какво се
трудим над вас, не знам!
Но на екрана мълчалива,
жената се изправя пак,
за да полива своята нива
все тъй, черпак подир черпак.
Сега вървете към вратата,
шумете, смейте се на глас –
докрай, додето разцъфтите
ще носим влагата към вас!





СТЕФАН КОМАНДАРЕВ: КЪМ ВСЕКИ ФИЛМ ПОДХОЖДАМ КАТО КЪМ ПЪРВИ

ЛЮДМИЛА ДЯКОВА

Стефан Командарев е едно от ярките имена в българската кинематографична общност. Режисьор, сценарист, продуцент, той е еднакво отдаден и верен както на документалното, така и на игралното кино. Документалните му филми: „Хляб над оградата“ (2002), „Азбука на надеждата“ (2003), „Градът на жените баданте“ (2009), „Русенска кървава сватба“ (2009), „От признателните потомци“ (2016), „Един ненужен герой“ (2019) и др. се отличават с дълбоко и пространно познаване на темите, които третират, и с топлота и симпатия към техните герои. Задълбочено наблюдение, автентичност и правдивост са характерни и за игралните му филми: „Пансион за кучета“ (2000), „Светът е голям и спасение дебне отвсякъде“ (2008), „Съдилището“ (2014), „Посоки“ (2017), „В кръг“ (2019). Различни филми, с изострен фокус към съвременното, внушаващи тревожност за днешния ден и отличаващи се с почти документален кинематографизъм, завладяващи и комуникативни. Забележителното в стила на Командарев е, че документалните му филми се гледат и възприемат като игрално кино, а игралните звучат като хроника на събитията. Силно емоционални творби, с категорично заявена гражданска и социална позиция.

Още с дебютния ти филм „Пансион за кучета“, разбрах че се е появил режисьор, който има какво да каже в киното ни. И ето вече двацет години и с документалните си, и с игралните си филми, си един от водещите български режисьори. Те се радват на зрителски успех, ценени са от критиката и имат множество национални и международни награди. Не може да не си се замислял на какво се дължи успеха на филмите ти?

Успехът е нещо относително и преходно, опитвам се в моята работа да не започна прекалено да си вярвам и да се взимам много на сериозно. За мен е важно да подхождам към всеки нов филм с напрежението и амбицията като към първи филм. Да не разчитам на рутина и че нещата някак си ще се случат. Може би нещата се случват, ако си свършиш работата по максимално отговорен начин. По принцип за мен разделението на филмите – само зрителски или филми, които специално гонят фестивали, не е естествено. Мога половин ден да изброявам качествени филми, които имат успех по фестивали, високо са оценявани от критиката и едновременно с това са зрителски филми. Изживявам особен период със сина ми, който е на тринацет години, дъщеря ми вече порасна. Направил съм списък да гледа големи, важни филми от историята на киното. Да си призная, често и аз се присламчвам, въпреки че някои съм ги гледал по двацет пъти. Преди два дни гледахме „Форест Гъмп“ – зрителски филм, обаче е кино, та дрънка. И аз се опитвам по някакъв начин да следвам тази посока. Българската публика е категорично най-важната за мен, но също е важен успехът по фестивали, защото той води до разпространението по кината в света, което е не по-малко признание от фестивали и награди. Нещата са свързани. Пътят към комерсиалната дистрибуция на филмите по света, естествено, минава през фестивалите, защото там са пазарите. Открай време се опитвам да правя нещата в тази посока. Ще дам за пример един от любимите ми режисьори Жако ван Дормел. Кой от неговите филми не е зрителски?

Завършил си медицина, работил си като лекар. Какво те мотивира, какво те провокира да смениш радикално попрището?

Разказвал съм го много пъти. Не е имало момент да мисля и да взимам някакви важни решения да променям живота си. Просто така се случи. Още като ученик във Френската гимназия не само минавах

покрай кино „Дружба“ (Одеон), а посещавах всички филми и лектории – легендарните на Тони Андрейков. Това продължи и като студент. Гледах страшно много филми, обичах киното, но нищо повече. След това започнах да работя в клиника по детска психиатрия и нещата някак се случиха. През далечната 1994 г. получихме дарение по едни интеруниверситетски програми „Темпус“ – две камери S-VHS, един малък монтажен пулт и един видеомагнетофон. Целта беше да се снимат психотерапевтични сесии със семейства, като се пази идентичността на хората. Тези материали да се монтират и да се използват за обучение на студентите. Колкото и да обясняваш на един студент за динамиката в семейството, за системния подход в психотерапията, той ако не го чуе, ако не го види, нищо няма да разбере. Помня, че като дойдоха кашоните с апаратурата, шефката на клиниката ни събра и каза, че някой трябва да се занимава с това. Падна се на мен като най-млад лекар. Започнах да разучавам, да снимам с камерата през почивните дни разни неща с приятели, след това да стоя до късно да монтирам, стана ми интересно, започна да ми се услажда и реших да се пробвам. Но на двайсет и осем години реших, че вече съм възрастен да преминавам през всичките кръгове за кандидатстване във ВИТИЗ (НАТФИЗ). Разбрах за Нов български университет и поех по този път. Важните неща в живота просто се случват.

Всъщност нещата са предопределени и се случват както е писано. А медицинското образование помага ли в работата ти като режисьор?

По-скоро ми помага опитът, който придобих, защото все пак съм изкарал десет-единайсет години в медицината. Като студент през цялото време работих като санитар в клиниката на четвърти километър в мъжко психиатрично отделение, за да мога да връзвам двата края. След това като лекар работих още пет-шест години. Завърших и допълнителни обучения. Дипломиран съм като групов терапевт. За да се случи това, бях две години в група за собствен опит за бъдещи терапевти. Идеята на една подобна група е, че в рамките на две години, пет пъти седмично, се събираме едни и същи хора в кръг и говорим за нас и за нашите проблеми и взаимоотношения. Под ръководството на опитен психотерапевт, невероятния професор Тома Томов. Така за тези две години си подреждаш, доколкото е възможно, своята къщичка в главата, за да можеш след това да тръгнеш да

подреждаш къщите на другите хора. Може би неслучайно стана така, че след като завърших тази двегодишна програма, която чисто житейски ми беше изключително полезна, тогава се случиха нещата със снимачната техника и тръгнах в посока на киното. Всичко това ми е помогнало да намеря своя път. Житейският опит е по-важен. Не сядам да мисля за филмите си от гледна точка на психоаналитичната парадигма или системната парадигма и т.н.



СЪДИЛИЩЕТО (2014)

Твоите филми обединяват арт и зрителско кино и ми се иска да поговорим за това какъв тип кино държавата трябва да подкрепя. Много се спори дали това да са само арт творби. Но ако зад фасадата „арт“ се крие объркан, безпомощен филм, който изобщо не достига до зрители? Според мен държавата трябва да подкрепя, грубо казано, един културен продукт – качествени, художествени филми, които да стигат и до зрителите.

Мисля, че и двете крайности са порочни. В Европа киното има статут на културен продукт, част от културния идентитет на държавите членки на Европейския съюз. Това го пише във всички документи. Затова филм, който няма никакви характеристики на културен продукт, а е изцяло комерсиален и по никакъв начин не създава нищо стойностно, според мен трябва да се оправя сам по себе си. Има зрители за такива филми и не бива да се отива в посока държавата да ги подкрепя. Друга проблемна крайност са филми, които почти нямат зрители, не са излезли от България, не са отишли и на един сериозен фестивал, нямат награди и разпространение по света. Изключително много добри български филми от последните години имат и зрителски успех. Тук е важно да отчитаме не само зрителския успех в България. Ако погледнем например бокс офисите на филмите на Кристина

Грозева и Петър Вълчанов в Европа и по света, реално има много малко български филми, които да ги бият. Дори най-касовите и комерсиални за България продукции имат по-малко платени зрители, отколкото техните филми. Ние сме част от Европейския съюз и трябва да мислим за себе си като за граждани на Европейския съюз и когато филмът ти излезе, да речем, в петдесет и пет кина във Франция и хората плащат по десет евро за билет, за да го гледат, това е също толкова важно, колкото и това, че в България хората отиват и плащат по десет лева, за да гледат филма. Но така или иначе нито едната, нито другата крайност са адекватни. Трябва да има подкрепа по отношение на доброто кино. И на проекти на млади автори, защото те са бъдещето на киното ни.

Не мислиш ли, че след толкова време работа по Закона, по Правилника, а те се появиха такива, каквито са, нашето разединение отново създаде повече проблеми и несъвършенства, отколкото креативност и ползотворност?

Със сигурност разединението свърши много лоша работа. За съжаление, то е част от реалността. Нещата със Закона и с Правилника според мен определено стигнаха до ситуацията „дайте поне да спасим, каквото можем“. Ясно е на всички, че този Закон има всякакви трески за дялане, със сигурност не е Законът, за който сме мечтали. Както и че в него има и добри неща, които евентуално могат да се подобрят в Правилника. Но ние отново изпадаме в ситуацията на крайните мнения и липсата на това, което пише на фасадата на Парламента: „Съединението прави силата“ – само тогава хората са силни. В интерес на истината тези, които воюваха за субсидиране на сериалите, както и за стимулите, много повече използваха тактиката на „съединението прави силата“. Докато при нас между различни групи отново имаше разделение...

Да се върнем към филмите ти. „Светът е голям и спасение дебне отвсякъде“ стигна до малкия списък на Оскарите 2008, а през 2017 „Посоки“ бе показан в изключително престижната програма „Особен поглед“ на фестивала в Кан. Ти определено си радетел на социалното, на ангажираното кино или както в Полша преди години му казваха „киното на моралното безпокойство“.

Този термин го използва Андрей Звягинцев, според него доброто кино трябва да създава морално безпокойство. Това го казва в книгата си

„Как беше направен „Елена“. Скъпоценна книга за снимките, за ситуациите, за хората от екипа.

Още едно доказателство, че няма нищо ново под слънцето. Енергиите, идеите се движат във времето и в пространството. В един от следващите си броеве списание КИНО ще публикува увода на Звягинцев към друга книга: „Сценариите на филмите на Андрей Звягинцев“.

Еднакво си отдаден и на документалното, и на игралното кино. Но ми се струва, че макар и условно, филмите ти се делят на два периода. Например документалните „Азбука на надеждата“, „Хляб над оградата“, както и игралният „Светът е голям...“ са някак топли, просветлени, позитивни и, може да се каже, оптимистични. Но с времето творбите ти стават по-мрачни, по-песимистични, независимо от изблиците на хумор, особено характерно за „В кръг“.

Опитахме се и в „Посоки“ да вплетем хумористична нишка.

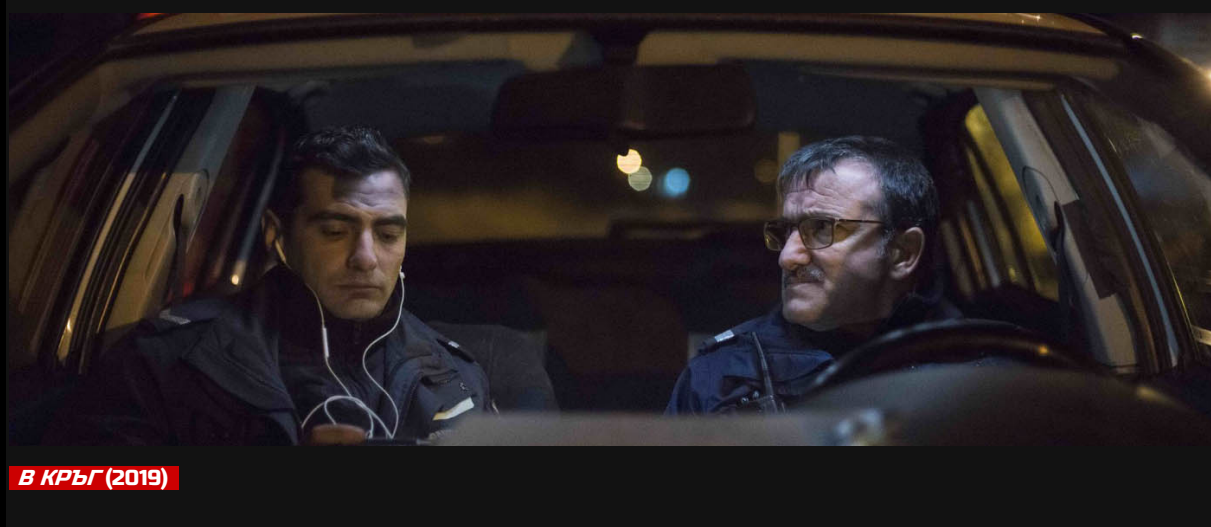


ПОСОКИ (2017)

Във „В кръг“ сте се справили по-успешно.

Първите три филма, които спомена, са от период, в който бях много по-голям оптимист за ситуацията в България. Уви, оттогава нещата вървят все по-на зле, и по-на зле. С доста елементи и в „Посоки“, и „В кръг“, се опитвам по някакъв начин да алармирам за явления, неща, които впоследствие се случиха. Например в „Посоки“ героят на Юлиан Вергов, лекар, казва: „Днес е последното ми дежурство. От вторник започвам работа в Хамбург“. Тогавя дори ме упрекваха, че много мрачно гледам на нещата, но миналата година по време на есенната

вълна на Ковид БНТ излъчи репортаж с един млад лекар от Бърза помощ, който каза, че това е последното му дежурство и че от вторник започва работа в Мюнхен. Единственото, което не нацелихме, беше градът. Тоест търсили сме да има пряка връзка с реалния живот, който ни заобикаля, без да спестяваме нищо. Миналата година по Великден Нова излъчи „В кръг“. Същият ден убиха, Бог да го прости, Милен Цветков, прекрасен човек и журналист. Надрусан шофьор го блъсна. Някакъв варненец беше изрязал епизода с Николай Урумов от филма – героят му беше яко надрусан и пиян зад волана на джипа и го беше постнал във Фейсбук с думите „Тези убиха Милен Цветков“, което предизвика буря от седемстотин хиляди споделяния. Самият Николай Урумов ми звъня притеснен, че хората не правят разлика, че това е епизод от филм, а мислят, че е реална ситуация и направо го е страх, че могат да го линчуват. Тоест хората виждат какво се случва, има все още нетърпимост, за жалост, тя често е само на ниво социални мрежи. Въпреки че протестите от миналата година са повод за оптимизъм. Силно се надявам нещата, които се случват във филмите ми, да са пресилени, но на фона на това, което днес виждаме в реалността, има опасност даже да изглеждат оптимистични. Направих завой към социално кино и заради това, че станах през 2003-та баща и въпросите: Какво се случва в нашето общество? Къде и как ще живеят децата ни, постоянно ме тревожат. Това, което мога да направя, е с филмите си да бия аларма: Хора, вижте накъде отиваме! Живеейки в абсурдна страна като България, сюжети колкото щеш...



В КРЪГ (2019)

„В кръг“ е жесток, много силен филм, особено епизодът в Дома за възрастни хора – безнадеждно покъртителен. Това, как ги държат вързани без всякаква грижа, е нечовешко.

Уви, виждал съм го с очите си в частни домове.

В трагичния епизод със стария учител (Павел Поппандов) има и нещо много хуманно. Такъв баланс трудно се постига – да не изглежда прекалено мелодраматично, да не звучи като сурова трагика, а някак да има пречупване и да остава внушение за човечност. Това безспорно се дължи и на актьорите. Работиш с почти постоянен актьорски екип и бих казала, че сте съмишленици.

Наистина с повечето от тези актьори ние сме и съмишленици. Като се започне с това, че месеци наред репетираме на маса. Пренаписваме диалози, добавяме сюжетни линии и те самите стават съавтори на филма. Има актьори, на които много държа и винаги ще им намеря място в проекта. Но във всеки филм представяме и нови лица, включително и в този, чиито снимки ще започнем наесен. Там също ще има нови лица, които горе-долу вече избистряме.

От филмите ти става ясно, че изключително много държиш и на драматургията. Работиш с Юрий Дачев – утвърден драматург.

Прекрасен човек! Автор и приятел.

В постоянно сътрудничество сте със Симеон Венциславов. Той е име, което се утвърди с множество добри филми. Важно е, че дори като съавтор държиш на професионализма на сценаристите. Има режисьори, които предпочитат сами да си пишат сценариите – някои наистина го могат, но понякога, да не кажа често, резултатите не са добри.

С Мони Венциславов работим много добре. Той е съмишленик и основният човек при писане на сценариите. С Мони се познаваме от ходенето на различни кинодраматургични семинари, които, поне за мен, са изключително полезни. Навремето, когато учех в продуцентската програма EAVE ни казваха, че според европейската практика един сценарий узрява за екран между дванайстия и шестнайстия вариант. Звучеше ми странно, въпреки че „Светът е голям...“ има седемнайсет варианта. Всеки сценарий има нужда от

работа, от време, от узряване, от страничен поглед. В това е смисълът на семинарите, където реално работиш с още хора, с консултанти и получаваш обратна връзка. Не ти спестяват критиката, а това е най-важно. Освен това в работната група сте хора от пет-шест държави плюс основния екип. Това са погледи от друга култура, което също е важно. Разбира се, никой нищо не ти налага. Сам взимаш финалните решения, но определено тези срещи са полезни.

Много е полезно да търсиш и чужди копродуценти за филмите си.

Ние го правим, защото обикновено няма друг начин филмът да се случи.

Финансовата страна е много важна, но има значение и това, че колаборацията отваря хоризонти към нови творчески фигури, а и е възможност филмът да бъде разпространен и в страните на копродуцентите.

Копродуцентите са длъжни да го правят. Ако копродукцията е от три държави, това означава, че филмът ще излезе най-малко по екраните на тези страни. Също е много важно да работиш с нови хора. Примерно като отидеш в Германия, за да правиш звука на филма, разбираш, че човекът, който прави финалния мишунг, е правил звука на филми с чуждоезични Оскари, с награди в Кан и т.н. Не че у нас нямаме страхотни хора, които биха могли да го направят, но малко или много е интересно и полезно, да срещнеш друг тип мислене, друг стил на професионализъм и да избереш кое е най-доброто за твоя филм.

Имаш специфичен метод на работа. Има нещо уникално в подготовката за снимки. Сподели опита си.

Със сигурност не е уникално. Всичко съм научил с много четене и с много гледане на филми за правенето на филми. Много режисьори, от които съм се учил, работят така. Месеци наред репетираме около тази маса (разговаряме в офиса на Стефан Командарев – Арго филм). Избистряме всичко, защото може един диалог да е написан страхотно, но като го сложиш в устата на актьорите да звучи фалшиво. След това отиваме на самите локации. Първо само с оператора с малка камерка и заснемаме всичко като репетиция. За новия филм заминаваме сега двамата с Веско Христов (оператора на филма) за десет дни в Шумен и ще проиграем всеки кадър, който сме описали в работната книга. Ще го заснемем с видеокамера точно като репетиция.

След това ще заведем и актьорите по тези места, ще им покажем всеки кадър, ще го заснемем, ще го проиграем и пак ще се върнем на масата, за да доуточним нещата, защото е съвсем различно, когато са видели и почувствали реалните локации. Когато правихме репетициите за „Съдилището“ и отидохме с актьорите по местата за снимки, Асен (Блатечки) като си видя къщата, къщата на героя, в която вече работеха художниците, въпреки че имаше стая в хотела, каза: „Аз ще си спя в моята къща. Искам да си я усетя“.

Работейки по този начин, се подготвяме в максимална степен. Това изключително помага по време на снимки, защото всички са си свършили предварително работата. Има добра атмосфера, добри отношения, работи се леко и възникват много повече възможности за полезни за филма импровизации. Когато човек не е стресиран, не е напрегнат, а е спокоен, мозъкът му ражда нови идеи.

Да поговорим и за новите ти проекти. Завършваш документален филм за донорството. Какво да очакваме?

Филмът е монтиран. Избрахме подход, при който да няма доктори, професори, които да седят пред камерата и да говорят колко е важно донорството. Следваме героите и ги следваме в ситуациите и перипетиите в реалния им живот. Хора, които чакат с изкуствени сърца, хора на диализа. Следваме и един уникален човек – единствения българин с два присадени органа – сърце и бъбрек. По-енергичен човек от него аз не познавам – журналист, общински съветник. Снимахме го как качва връх Мусала и то така, че ние изплезихме езици след него. Той казва от върха: „Вижте ме къде съм. Да не чуя лоша дума за българските лекари, защото аз съм сглобен от трима човека и ето в момента съм на Мусала“. Имаме и един великолепен лекар – един от най-добрите координатори по донорство в България, професор Платиканов от Варна. Той е шеф на отделението по реанимация и анестезиология на „Света Марина“, но е и музикант, китарист – има единайсет китари, издаден диск с музика. Съвсем естествено решихме неговата китара да звучи във филма. Според мен се получава въздействащ и емоционален филм. Стремим се към това, хората да се замислят. Да приемат, че донорството е нормално, благородно, етично. Не дай си Боже да почине близък, скръбта и трагедията са огромни, в тях не можеш да намериш логика, но можеш да вложиш зрънце смисъл, ако се съгласиш органите на

починалия ти близък да върнат примерно пет човека към нормален живот. Истината е, че в България положението е страшно. Причините са много. Има масови откази за даряване, недоверие и всякакви конспиративни теории. Има и чисто организационни причини. По принцип трансплантацията е върха на една здравна система. Когато здравната система е тотално разсипана от превръщането на болниците в търговски дружества, когато всичко се определя от клинични пътеки, нещата с трансплантациите не се случват, финансово не могат да се случат, защото болниците нямат изгода от трансплантациите. Опираме отново и до това, че кадърни млади лекари заминаха и заминават за чужбина. В нашия филм има една невероятна лекарка, д-р Чилингинова, която реално носи на гърба си всички хора, които чакат сърдечна трансплантация или вече са трансплантирани. На последно място сме по трансплантации в цяла Европа. И сме на последно място по брой донори на милион население. Има над хиляда човека в листата на чакащи и всяка година влизат нови, а и много си отиват. За съжаление на година у нас се трансплантират само няколко човека. Опитваме се с филма да променим това. И не спестяваме нищо. Но пак повтарям, че това не е медицински, а емоционален, човешки филм.

А игралният филм „Ало“, последния от трилогията след „Посоки“ и „В кръг“?

Живот и здраве, октомври-ноември ще започнем снимки. Дано дотогава всички драми и неразбории около правилници, финансови комисии и други, да са минали. Засега сме копродукция отново с Германия. Ще видим дали ще се включи трета страна. Изцяло ще снимаме в Шумен и съвсем малко в Русе. Разказът е за възрастна жена, пенсионерка, жертва на телефонна измама. Решихме като намигване към „В кръг“ двамата разследващи полицаи да бъдат Иван Бърнев и Асен Блатечки. Алоизмамата е само външния сюжет, който движи действието. По-скоро филмът ще бъде вглеждане в главната героиня. Връщаме след почти 30 години пауза голямата Ели Скорчева в българското кино. Първият филм беше за таксиджии, вторият за полицаи, третият решихме да е за пенсионерите. Ако правим опит за анализ какво се случи през тези 30 години в България, на какво дередже сме, трябва да признаем, че няма други по-потърпевши от така наречения преход от пенсионерите. Нашите майки и бащи. Работили са цял живот, но към тях няма достойно отношение. Не

могат да получат нормална храна, нормална медицинска грижа. Дори не могат да си позволят топло къщи. Такъв живот не е достоен. Ключовата дума е достойнство.

Явно е важно и ти е еднакво интересно да работиш и в двата вида кино.

Нещата се преплитат и идват някак естествено. За филм за трансплантациите интересът дойде от игралното кино. Когато подготвахме „Посоки“, там я имаше тази линия с трансплантациите и ние със Симеон, за да напишем нещата правдиво и истински, проведохме сума ти разговори. Така се запознахме с Георги Пеев – човекът с трансплантирани сърце и бъбрек. Тогава през 2019 г. възникна идеята за филма, защото проблемът с трансплантациите и преди е бил голям, но сега практически трансплантации почти няма. Идеята дойде от игралното кино и стана сюжет за документален филм. От друга страна, провокации от документалното кино, например това с паметниците и изтръгнатите букви във филма „От признателните потомци“ влезе в сюжета на „В кръг“. Хубавото на документалното кино е, че ти отваря хоризонта. Пътуваш много из България, срещаш хора, които иначе няма как да видиш. Научаваш невероятни истории, теми, които могат да се използват и в игралното кино. Двата вида кино се преливат по естествен начин. Постоянен процес на преплитане на едното с другото.





КИНО, ФИЛОСОФИЯ И ЕРЕС У ЖАН-МАРИ СТРОБ И ДАНИЕЛ ЮИЙЕ

БОЯН МАНЧЕВ

Жан-Мари Строб:

– *Нашият лукс се състои в това, че нямаме какво да губим. Аз не правя кариера, затова си позволявам лукса да правя неща, които никога друг не би правил.*

Даниел Юийе:

– *Свободата е лукс, нали така?*

(разговор с Жан-Мари Строб и Даниел Юийе във филма на Педро Коста „Шест багатели“)

Думата ерес произлиза от гръцката дума *hairesis*, *αἵρεσις*, която означава избор, решение. Етимологически еретикът е този, който прави избор, този, който решава сам за себе си. Бихме могли да добавим: еретикът е този, който е готов да *устоява* в решението си. А понякога, знаем го най-малко от примерите на Хипатия и Бруно, този избор е най-прекият път към кладата. Жан-Мари Строб и Даниел Юийе, превърнали се в последния половин век в нарицателни имена на еретици в практиката на киното, са еретици и в този по-силен, етимологически смисъл на думата.



© DIGNE MELLER MARCOVICZ

Едва ли в историята на киното и по-общо на съвременното изкуство има множество подобни примери – не само за крайно решение, но и за решителност да се устои в избора на безкомпромисна, независима от доминиращите конвенции на деня, осъзната, осмислена в залозите си и последователно разгърната кинематографска поетика. Но не само кинематографска поетика, а и кинематографска концепция, дори – кинематографска програма: идея за кино, идея за кинообраз, за киноматерия и за кинодействие. Идея за мисията на киното.

*

Това кратко есе отговаря на покана или по-скоро на повик за щастлива среща – срещата на киното и философията. Но тази възможна и желана, а вероятно и необходима среща, поставя и задължаващо изискване: киното да бъде мислено от философията, но и киното самò да мисли философията. В това вероятно се крие важен залог, ако не и същността на залога на самата среща. Тук в няколко страници ще се опитам да скицирам някои от измеренията на този

залог, като същевременно предлага и образцов пример за него, а именно кинотворчеството на Жан-Мари Строб и Даниел Юйе. Опитът може би няма да остане без последствия – а и без продължение.

*

Ето няколко фундаментални въпроса, които сближават кино и философия; казано най-общо, това са въпросите на динамичната онтология, въпросите за промяната и събитието, за появата на новото и за възможността за смисъл:^[1] Какво е време? Защо времето протича? Как и защо събитията се свързват във времето и по каква причина последователността на събитията във времето се свързва с производството на смисъл? Как се произвежда смисъл? Различава ли се производството на смисъла във времето от неговото „симултанно“ порождаване пред една „статична“ творба на изкуството? Какво означава промяна? Как се извършва промяната? Каква е връзката между събитие и промяна? Какво представлява движението? Каква е връзката между движение, промяна и време? Каква е материята на събитието?

Какво представлява образът? Какво е образ на мисълта? Образът образ на мисълта ли е или напротив, той сам я изгражда? Какво е образ на мисълта? Какво е мислещ образ? Какво е кинообраз? Каква е материята на образа? Образите двойници ли са? Какво означава двойник? Двойник на какво? Има ли двойници на времето?

Как реалността става видима? Реалността съзнание ли е? Какво е реалността? Как нещата са такива каквито са и нещо различно от това, което са? Какво представлява различието? Какво е Другото? Какво е радикално Друго?

Какво е чудовището – невъобразимото?

Какво е желание, какво е възможност и какво – необходимост?

Какво наричаме живот и как той се изразява? Изразът на живота надскача ли живота? Е ли това името на художествената техника? Каква форма на самоизстъпване на живота представлява кинотехниката? Къде изстъпването се преобръща в престъпване, изстъплението – в престъпление? Кога техниката (кинотехниката) става престъпление (срещу живота)?

Това са въпроси, които стоят пред всяка човешка дейност като нейно условие. Но философията, изобретена именно като поле за експериментиране с тези въпроси, предлага своеобразното им разгръщане, преобразуване в други въпроси, други склонения на опита, чрез които съществуването се връща към самото себе си, за да се възпроизведе като нещо повече от себе си или като *нещо друго*. Тези същностни въпроси на философията представляват и начално условие и тласък за кинематографското действие, доколкото то се основава на технология, която по думите на Валтер Бенямин създава условие за проникване в *оптическото несъзнавано на действителността*, с други думи предоставя неподозирана до появата си възможност за експериментиране с формите на самата метаморфоза, тоест за ориентиране на смислопораждащия вектор на желанието, и формирането на неговите образи – индивидуални и колективни, интимни и политически. Ето защо предположението, че възходът на киното става възможен чрез изобретяването на нови форми на действителността, изобретяване, в което участват радикални философски понятийни интервенции, едва ли е изцяло фантастично.

*

В дългия век след изобретяването му като легитимна форма на художествено творчество, а след това и на хегемонна форма на културно-икономически продукт, киното се е озовавало в позицията на обект на философията – понякога незавидна, понякога привилегирована позиция, независимо че високите и силните примери за това, като изключим модните тенденции в полето на културните изследвания през последните десетилетия, се броят на пръсти. Кино творчеството на Жан-Мари Строб и Даниел Юйе е образцов пример за употреба на киното като философски обект, и то от някои от най-значимите фигури на нашата епоха: да отбележим мимоходом вероятно най-значимият философ на втората половина на миналия век Жил Делюз, както и наскоро получилият Нобелова награда, изненадващо от гледна точка на собствената му еретична позиция, писател, но и сценарист и кинорежисьор Петер Хандке. Но радикалната операция, която Строб и Юйе осъществяват в полето на киното, е от друго естество. Преди киното да е „подложено“ като обект на философията, да е захвърлено на нейния концептуален произвол, Строб и Юйе в своето кинематографско дело разкриват възможността

за общо действие на кино и философия; възможност за превръщането на кино-медията в медия и дори в субект на философска рефлексия. Строб и Юйе разкриват възможността за едновременно комплексно артикулиране на философската и кинематографичната материя като еретична кинофилософия. С това те заемат неповторимо място както в историята на киното, така и в историята на философията. Но ако някои от най-сериозните историци на киното са си дали сметка за залога на кинематографичното дело на Строб и Юйе, то историята на съвременната философия, с едно щастливо изключение – това на Жил Делюз, остава безразлична към него (или в просто, но и непростимо неведение).

*

Но нека не си позволяваме да оставяме на свой ред високомерно българските читатели и ценители на киното в неведение. Защото, струва ми се, творчеството на Строб и Юйе, средищно за няколко от най-значимите направления на ХХ век, остава (почти) непознато на българската публика.



© FAUX CIPA

Кои са Жан-Мари Строб и Даниел Юийе?

Вместо фактологичен отговор, нека приведа пространен цитат от увода на първата посветена им монография „Към нас, разсеяно отчаяните“ на Луи Сеген от 1991 г. (чието второ допълнено издание излиза в Малката библиотека на Кайе дьо Синема през 2007 г., година след смъртта на Даниел Юийе): „Жан-Мари Строб и Даниел Юийе никога не са се разкайвали. Те принадлежат на отхвърлящия всяка йерархия и граница клан на бунтовниците, на безродните и асоциалните, и това неотменимо постоянство отговаря на предизвикателството на тяхното кино. Колкото повече луксозното и модно кино на 80-те години (...) усъвършенства своите реклами и клипове, толкова по-краен е разрывът и отстоянието на Даниел Юийе и Жан-Мари Строб (...) Всеки от техните филми е своего рода чудо, безумен залог срещу растящия образ на безразличието. Неколцина все още поемат рискове, но те, Строб и Юийе, достигат много по-далече. Всеки техен филм е, открай докрай, от замисъла до осъществяването, бунтовно главозамайване. Бодлер пише за късния Дьолакроа, обяснявайки, че неговата работа не е „просто страст, а също и изстъпление“. Същото се отнася за киното на Жан-Мари Строб и Даниел Юийе; всъщност то се свежда единствено до това лудо упорство, вдъхновено от ексцеса на настояването си.“^[2]

Биографичните данни, тази обедняваща редукция на сингуларната материя на живота, могат да бъдат сведени до няколко изречения: Жан-Мари Строб (р. 1933 в Мец) и Даниел Юийе (1936 – 2006) се запознават като студенти през 1954 г. в Париж, родният град на Юийе (където се сближават и са от най-значимите фигури на френската Nouvelle vague), и оттогава обвързват жизнения си и творческия си път. През същата година представят проекта си за филм „Хрониката на Ана Магдалена Бах“ на Робер Бресон, който на свой ред ги насърчава да го осъществят сами, което те и правят близо петнайсет години по-късно: „Хрониката на Ана Магдалена Бах“ е първият им пълнометражен филм, заснет през 1967 г. и излязъл на екран през 1968 г. От 1962 г., годината на първия им филм „Машорка-Муф“ по Хайнрих Бьол, заради който са свързвани против волята им с *Neuer Deutscher Film*, до смъртта на Юийе през 2006 г. работят като авторска двойка, конвенционално именувана Строб-Юийе; Строб продължава сам делото им в началото на новия век, като остава активен до последните години. През 1958 г. Строб дезертира от армията, за да

избегне изпращането си на фронта по време на мръсната колониална война в Алжир. По тази причина най-значимите филми на двойката са осъществени в Западна Германия и Италия. През целия си творчески път Строб-Юийе устояват не само в радикалната си поетика, но и в радикалната си политическа позиция (в разрез не само с хегемонните дискурси, но и с доминиращите нормативни „партийни линии“), която довежда до ред паметни скандали, включително на фестивалите в Кан и във Венеция през 2006 г., месец преди неочакваната кончина на Юийе, по време на церемонията по връчването на специална награда на Строб-Юийе за „иновация на киноезика“ на 63-то Венецианско биенале.

*

Киното на Строб и Юийе представя няколко ключови залога за съвременното кино и по-общо за съвременното изкуство. Тези залози са свързани на първо място с отношението на киното към театъра, и по-частно – с отношението на киното към трагедията и с отношението на киното към литературата. Не става дума единствено за художественото и теоретичното отношение между различни форми на художествена дейност, а за необходимото за съвременността осмисляне на възможностите на художествения опит да се върне към антропологическите си – или *антропотехническите* – измерения и залози *отвъд* или *отсам* психологизма на последния век – дългият век, който съвпада с историята на киното. Срещу психологизиращата традиция на Станиславски, настанила се устойчиво в кино-театралната практика чрез посредничеството на методите на Михаил Чехов и Лий Страсбург, киното на Строб и Юийе отстоява автономията на киното като изкуство, обвързвайки го не само с една *освободена* визуалност (автономията на движещия се образ, до която се свежда според Роман Якобсон възможността на киното да стане независимо, еманципирано от литературата и театъра, изкуство – това, което прочутият семиотик нарича „метафорично кино“^[31]), а посредством установяването или настояването върху алтернативни възможности за кинодействие благодарение на връзката на кинотворбата с алтернативни автономни театрални парадигми – радикалните преработки на Аристотеловата традиция от страна на Хьолдерлин, Брехт и Арто. Оттам именно и интересът към класическата трагедия, сближаваща търсенията на Строб и Юийе с парадигматични примери като тези на Пазолини („Едип цар“, „Медея“).

Повечето от филмите на Строб и Юийе имат директно отношение към литературни или театрални първоизточници, но за тях литературата и театърът не са материал, сценарий на кинотворбата. Напротив, те са схващани като „сурова“, но интензивна материя, от която (или по-точно в съотношение с която) кинотворбата извлича автентичната си форма. В това отношение Юийе и Строб следват Андре Базен. От първия им филм, „Машорка-Муф“ (1962), основан на творба на Хайнрих Бьол, до „Антигона“ по Софокъл (през интерпретациите на Хьолдерлин и Брехт) и „Смъртта на Емпедокъл“ по Хьолдерлин, филмите на Строб-Юийе са основани на литературен първоизточник^[4]. Но кинотворчеството на Юийе и Строб включва и ред филми, директно третиращи екзистенциални, политически и естетически въпроси, често пъти сякаш приближавайки се до документална поетика – напр. „Всяка революция е хвърляне на зарове“ (*Toute révolution est un coup de dés*, 35 mm, цветен, 10 min, 1977), по *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* на Маларме (1897) и „Твърде рано/твърде късно“ (*Zu Früh/Zu Spät*, 10 min, 1980 – 1981), по писмо на Фридрих Енгелс до Карл Кауцки от 1887 г. и „Класовата борба в Египет от 1945 до 1968 г.“ на Махмуд Хюсеин (16 mm, цветен, четири различни езикови версии, 105 min, 1970); в много от случаите става дума за стратегия за съзнателно „наивно“ инсцениране на ситуации или разговори, псевдоаматьорски театър, сродяваща Строб и Юийе с киното на техния по-възрастен колега Ерик Ромер, но и с някои от най-добрите ранни примери на *Neuer Deutscher Film*; в други случаи пък става дума за директна работа върху философски текстове (например „Един разказ на Мишел дьо Монтен“ на Строб, 2012).

Кинофилософията на Строб и Юийе

Жан-Мари Строб: – Киното не съществува само по себе си, то не е език. То е инструмент за анализ и това е всичко. То не трябва да става цел само по себе си.

В книгата си Луи Сеген набляга върху особеното отношение на киното на Строб и Юийе към „теорията“ – трудно е да бъде подлагана на теоретични манипулации художествена тъкан, която е по-комплексна и рефлексивна от почти всяка възможна теория или интерпретативна система: „Киното на Даниел Юийе и Жан-Мари Строб предизвиква „теорията“.



От семиотиката до наратологията, разнообразните опити да се организира една система на киното, изобретателните правила и интелектуалните закони могат единствено да си счупят зъбите в него, неговата материя се съпротивлява с цялата си плътност. Тя не може да бъде нито разградена, нито разтворена. Тя единствено може да предложи изследователски поход осъществяван стъпка по стъпка, заслепяването от очевидното: тайната и истината.“ (пак там, с. 13).

Ето защо тук, вместо да налагам интерпретативна призма върху творчеството на френските режисьори, ще се опитам да извлека, на основата на поетиката на филмите им и собствената им рефлексия върху тях, някои от теоретичните основания на тяхната кинопрактика – или, в силния смисъл на думата, тяхната *кинофилософия*. Във финала на документалния филм „Настояването на погледа“^[5] Жан-Мари Строб говори за геологическото измерение на скритите под земята *неща*, за един сякаш геологически страт на исторически и културни напластявания, който отговаря на свързаните с биосферата геологически нива. Така става дума както за останките на динозаври под планината Сен-Виктоар, така и за костите на комунарите, заровени в общи ями под хълма на Пер Лашез. „Винаги ходим върху езеро от кръв без да го знаем“ – Строб цитира фраза на Павезе от първата част на „От облака до съпротивата“, и добавя: „не е само

кръвта; винаги ходим върху следи и останки на векове дейност на милиони живи същества, на природно дело и труд, седиментирали под краката ни. Ето това ни интересува в нашата работа“, заключава Строб^[6].

Киното като археология, като *геология* на културата? Думата „геология“ идва от самия Строб. Но не, не става дума толкова за културна археология или геология, колкото за сондиране на скритото, на затрупаното от отломки и утаявания, което се напластява и седиментира в образ. „Връщането към земята“ в киното на Строб и Юйе, отбелязвано от ред критици – към нейните сякаш „първозданни образи“ (Строб и Юйе снимат така сякаш за пръв път увенчават земята с образ, по думите на един вдъхновен коментатор в първата част на същия филм, Доминик Паини) – в никакъв случай не е ново русоистко завръщане към природата. Интересът към рудиментите на „първобитни“ образи, към рудиментарни техники на възприятие, репрезентация и производство на образ – тяхната киноархеология или архео-кинематография – осъществява не толкова отношение с, или тласък по посока на „началата“, колкото към седиментацията, към натрупването, към хетерогенната сплав на произхода, която именно произвежда „формите-начала“ – комплексна смес на перцепции, афекти и идеи, на визуална и когнитивна потенция. Такъв е етосът на киноизследването, на археологията на образа: тяхното изследване се осъществява чрез своеобразни „палео-технологии“, чрез новоизобретени „архаични“ техники, които сами по себе си нямат нищо архаично. Тяхната архаика се свежда единствено до обръщането към началата – тоест не към това, което е изначално, към фикцията на произхода, а към това, което има потенцията да постави начало, да представлява срез на континуума и спонтанно начало на нов вектор на времето, или на нов събитиеен порядък.

Кинообразът на Строб и Юйе не просто създава образ на света или образ на свят; той наблюдава света или един възможен свят. Той наблюдава света бавно, с внимание, потапяйки се в детайла, в почти незабележимото, без обаче да извършва хирургическите намеси в несъзнаваното – тези, които характеризират линията на радикалния трансформационизъм, предлагащ се като абсолютен образ на действителността в линията на Вертовия конструктивизъм, нито пък да се опитва да изявява фантастичните и онирични свръхреални структури в линията на западния авангард, от Дада и сюрреализма,

през Виго и Бунюел до Глаубер Роха, Юрай Херц и Нобухико Обаяши, а изявявайки го чрез неговото несъвпадащо съвпадане, чрез нарочната му архаика, тоест – етимологично, чрез връщането към *началата*, ἀρχαί^[7]. Именно тази преобръщаща операция, тази киноархеология позволява разслояването на утаените слоеве на образа, на натрупванията на смисъл, които без тях биха били изличени и отмити. Строб и Юйе не ползват дигиталните багери на образа, които изличават пластове и следи, за да постигнат по-бърз и масов ефект чрез сензационни разкрития. Ето защо можем да определим тяхното творчество като киноархеология.

Киноархеологията предполага целенасоченото усилие – волята на киномедията – която удържа света: *облакът и съпротивата*. Илюзията за прибягване до „примитивни“ кинотехники у Строб и Юйе (отбелязвано от ред изследователи) не представлява самоцелно редуциране на комплексността на медията, нейно *самоостраняване* или *самоостранносттаване* в смисъла на Брехтовия *Verfremdungseffekt*. Строб и Юйе правят филмите си така (или поне оставят впечатлението, че ги правят така), сякаш току-що са открили самата медия на киното: за това свидетелства и „наивността“ на гледните точки, и дължината на кадрите, и „примитивността“ на монтажа. Поне няколко изследователи сравняват този похват с първите филми на братята Люмиер: желанието да се регистрира действителността такава, „каквата е“. „Сякаш за пръв път се снима светът“, сякаш се открива светът чрез камерата. В действителност описаната операция отправя към прословутото понятие *остранение* (*остранносттаване*), въведено от Виктор Шкловски (който открива в него една от същностните характеристики и антропологически основания на изкуството) и подето от Брехт под формата на програмното методологическо понятие *Verfremdungseffekt*, ефектът на остранносттаване. Не толкова *отчуждаването*, какъвто е установилият се български превод, което би отговаряло на *Entfremdung*, колкото отдалечаването, виждането по друг начин, но също така и създаването на дистанция, която позволява друг вид идентификация чрез разобличаването на фикцията^[8]. Театралният метод на Брехт не просто е цитиран като модел от Строб и Юйе (в което те съвсем не биха заемали уникално място в историята на киното^[9]). Еретичното дуо използва няколко текста на Брехт като „сурова материя“ за филмите си – „Уроци по история“,

„Непомирени. Единствено насилието помага там, където царува насилието“ и т.н. Нещо повече, Брехтовият метод им позволява да осъществят комплексна критическа операция в сърцевината на кинотворбата, а именно да разкрият *неподправения* характер на подправеността, в което е видян *даймонът* на образа – неговият демоничен двойник, тоест това, което е истинско, обратното на манипулативната симулация на действителност, на която Строб и Юийе се противопоставят с гневна и често холерична неотстъпчивост^[10]. Също така в дължината, в неподвижността, в статичността, в изкуствеността, в самата си „подправеност“ тези техники позволяват разкриването на нещо повече, за което говори и Делюз, за онова трето, което е *под* образа. Според Жил Делюз (в чиято прочута лекция, „Какво е творческият акт?“, творчеството на Строб и Юийе предоставя стратегически пример), благодарение на осъществявания от френския режисьорски тандем разрив на език и образ се появява това, което е *под* образа, третото, което – можем да добавим – превръща очевидното в загадка.

Именно в това философското измерение на творчеството им е неотделимо от политическото. Тази е и причината, поради която в интервюто във филма на Педро Коста „Шест багатели“ (кратка версия на документалния филм „Où gît votre sourire enfui?“, посветен на Строб-Юийе) Строб експлицитно противопоставя на ортодоксалната прогресистка комунистическа утопия ретроактивната революционна утопия на Валтер Бенямин, получила знаменателния си израз чрез алегорията на Ангела на историята: „IX. Има една картина на Клее, която се казва „Angelus Novus“. На нея е изобразен ангел, който изглежда така, сякаш всеки момент ще се отдалечи от нещо, в което е вперил втренчен поглед. Очите му са ококорени, устата отворена, а крилата – разперени. Така трябва да изглежда ангелът на историята. Той е обърнал лицето си към миналото. Там, където пред нас се явява низ от събития, той вижда една-единствена катастрофа, която постоянно трупа развалини върху развалини и ги хвърля в краката му. Той иска наистина да спре, да събуди мъртвите и да събере парчетата. Но откъм рая идва буря, която се е заплела в крилете му и е толкова силна, че ангелът вече не може да ги затвори. Тази буря го тласка неудържимо към бъдещето, на което той обръща гръб, докато купчината развалини пред него стига до небето. Онова, което наричаме напредък, е тази буря“^[11].

Така залозите на киното на Строб и Юийе са свързани не само с радикалната автономистка поетика, завръщаща се към антропологическите залози на трагедията – киното като (възможност за) съвременна форма на трагедията, но и с перформативния жест на устояването в една идея за свят, както и в идеята за трансформация на света – не в политизирането на изкуството, а в разкриването на радикално-политическите, трансформативни основания на всяко автентично художествено действие. Защото какво друго е автентичният художествен акт, ако не утопична трансформативна операция, целяща да преобразува материята на света: дори чрез микроскопичен негов детайл, чрез привидно самоцелно съсредоточаване в „незначителното“, да изяви една възможност за свят?

Това са само някои от залозите – кинематографски, философски, политически – на кинотворчеството на Строб и Юийе, които ги правят симптоматични автори днес. Двамата еретични кинотворци представляват парадигматичен образ на *устояването*, и ако това е така, то то е, защото те създават парадигматични *устояващи образи*. Те устояват в идея за свят, в образ за свят – но не тотален, а сингуларен, неповторим свят – чрез забавяне на ритъма, чрез внимателно сондиране и проучване на пластове на паметта и следователно на смисъла, седиментирали като визуална материя.

Може ли изкуството да промени света? Такъв беше крайният въпрос на радикалните художествени течения от миналия век. И въпреки че днес критически хор повсеместно, и често пъти с основания, оплаква края на (политическите, художествени, философски) утопии, напук на тях, въпреки всичко, Строб и Юийе сякаш отговарят: Да, изкуството може да промени света. Да, киното може да промени света. Но това е възможно само ако то само устоява в идеята за друг свят: създавайки неговите невиджани, странно познати ни, все още обитаващи ни образи.

[1] Киното е представлявало образцов пример/обект на анализ в линията Бергсон – Делюз. В съответствие с предложената от мен концепция за динамична или модална онтология, въпросите на Бергсон и Делюз се радикализират онтологически. Относно проекта за динамична или модална онтология, вж. напр. Boyan Manchev, *La métamorphose et l'instant – Désorganisation de la vie* (La Phocide, Paris, 2009), както и последната ми книга „Свобода въпреки всичко.“

Свърхкритика и модална онтология“ (Метеор, София, 2021).

[2] Louis Seguin, *Aux distraitements désespérés que nous sommes. Sur les films de Jean-Marie Straub et Danièle Huillet*. Editions Ombres, Toulouse, 1991; 2ème édition, Cahiers du cinéma, Paris, 2007, с. 8-9.

[3] Вж. Роман Якобсон, „Упадък на киното?“, В: „Из историята на филмовата мисъл. Антология“, т. 1, съст. Ивайло Знеполски, „Наука и изкуство“, София, 1986.

[4] Ето няколко конкретни примера:

„Моисей и Арон“ (*Moses und Aron*, 35 mm, цветен, 105 min, 1974), по операта на Арнолд Шьонберг (1930 – 1932);

„От облаците до съпротивата“ (*Dalla nube alla resistenza*, 35 mm, цветен, 105 min, 1979), по „Диалози с Левк“ (1947) и „Луната и огньовете“ (1949) на Чезаре Павезе; „Америка – Класови отношения“ (*Klassenverhältnisse*, 35 mm, черно-бял, 130 min, 1984), по „Америка“ на Франц Кафка (1927);

„Смъртта на Емпедокъл или Когато зеленината на земята отново заблести за нас“ (*Der Tod des Empedokles oder Wenn dann der Erde Grün von neuem Euch erglänzt*, 35 mm, цветен, 132 min, 1987), по „Смъртта на Емпедокъл“ от Фридрих Хьолдерлин (1798);

„Антигона“ (*Die Antigone des Sophokles nach der Hölderlinschen Übertragung für die Bühne bearbeitet von Brecht*, 35 mm, цветен, 100 min, 1991), по сценичната версия на Бертолт Брехт (1947) на превода на Фридрих Хьолдерлин (1803) на трагедията на Софокъл.

[5] *Die Beharrlichkeit des Blicks/L'insistance du regard* (dir. Manfred Blank, 1993).

[6] *La pensée est soumise au travail des siècles. (Moïse et Aaron de Straub et Huillet, 1975) Je crois que c'est de cela qu'il s'agit dans nos films* (Straub).

[7] За връщането към началата като радикален срез по посока на новото, вж. Боян Манчев „Новият Атанор. Начала на философската фантастика“ (София, 2019).

[8] Във връзка с *Verfremdungseffekt* и неговите залози за съвременните сценични изкуства, вж. еманципирания прочит на Ани Васева в току-що излязлото от печат нейно мащабно изследване „Театър и истина“ (Метеор, София, 2021), по-специално главата „Брехт и ефектът на отчуждаването“ (с. 451).

[9] Вж. напр. скорошната монография Nenad Jovanović, *Brechtian cinemas. Montage and theatricality in Jean-Marie Straub and Danièle Huillet, Peter Watkins and Lars von Trier*, Albany, State university of New York Press, N. Y., 2017.

[10] За отбелязване е, че Ани Васева чете в сходна перспектива самия театрален феномен, неговата същностна двойственост – едновременността на действително и недействително, на автентика и симулация, на истина и фикция.

[11] Валтер Бенямин, „Относно понятието за история“ (1940), превод от немски Светла Маринова, В: „Кайрос“, съст. и послеслов Ралф Конерсман, „Критика и хуманизъм“, София, 2014, с. 422.





КУЛТУРЕН АФИШ: ЮЛИ 2021

АНАСТАС ПУНЕВ

В културния афиш за юли 2021, наред с други културни прояви, едно филмово заглавие привлича вниманието – румънският „Колектив“ на режисьора Александер Нанау, станал носител на наградата LUX на Европейския парламент.

След всички суперлативи за него, включително двете му номинации за Оскар, успехът не е изненадващ. Европейската публика избра най-многоплановия от претендентите – датския „Още по едно“ и твърде полския „Тялото Христово“. Разбира се, някой би казал, че и „Колектив“ е позната балканска история за корупция в особено големи и цинични мащаби. Голямото достойнство на филма обаче е, че тръгва от тази заявка, но постепенно се видоизменя в нещо, което на шега бихме нарекли *character study* на корупцията.

Привидно няма нищо непознато в завръзката, направена по правилата на игралното кино. Нещастен инцидент на концерт – пламва пожар, умират хора, а една от причините за смъртта им става безхаберие то на властите, поради което пожарът се оказва толкова смъртоносен. Документалните кадри с огъня са толкова разтърсващи и сензационни, че изглеждат като възстановка, а не автентичен документ от събитието.

„Колектив“ е документално разследване, но противно на правилата на този жанр, неговият фокус постоянно се сменя. Конкретната история на борбата за истина и справедливост, започната от близките на починалите, се превръща в политически коментар за властта и нейните механизми, особено в здравеопазването, докато накрая не зазвучава като есе от тъга и крехка надежда. Разтърсващо въздействие върху съзнанието на зрителя има епизодът с червеите по отворените рани на пациентите – брутална реплика към червеите от емблематичния „Броненосецът Потьомкин“ на Айзенщайн. Те са пределната точка на възмущение. Този нечовешки епизод говори много повече за безотговорността на институциите от всички статистики. Такъв ефект може да бъде постигнат само в документален филм, докато подобен епизод, пресъздаден в игрален филм, би звучал прекалено пресилено и невярно.



КОЛЕКТИВ (2021, РЕЖИСЬОР АЛЕКСАНДЕР НАНАУ)

За Нанау корупцията не е велика конспирация, а ежедневие, което действа отрезвяващо. По-скоро има примирение, което прави задачата на съпротивителните сили твърде трудна. Всеки може да се убеди в това, като проследи собственото си примирение със случващото се. Само че във филма има и едни спортни (!) журналисти, които не спират да задават въпроси, както и един млад министър, който полека-лека започва да влиза в същността на събитията. Всяко усилие си струва, но съвсем не означава хепиенд. За зрителя остава оптимизъм заради възмездието, но и песимизъм от безпомощност. Филмът се справя много по-добре от американски аналози като „Спотлайт“, уж създадени по действителен случай. Румънската „жилка“ е съвсем

очевидна, ако си спомним тревожно двузначния финал на филми като „Смъртта на г-н Лазареску“.

Парадоксално е, че липсата на директно посочване с пръст във филма го прави дори по-моралистичен.

„Колектив“ сменя дневния ред на борбата с корупцията. Преди героичния бой трябва да има търпение и детайлно познание, а това обяснява защо тази борба нито ще приключи някога, нито има гарантиран изглед за успех.



ФЕСТИВАЛЪТ НА РИФКИН (2021, РЕЖИСЬОР УДИ АЛЪН)

Все пак като е юли, няма по-подходящ „летен“ режисьор от Уди Алън. Едва ли има някой друг, на когото може да се прости появата на два подозрително подобни филми през две години и „Фестивалът на Рифкин“ е още едно потвърждение. Следвайки обичайния стил на Алън и любимите му объркани и морално двусмислени, но все пак добродушни герои, филмът има допълнителна киноманска стойност, тъй като се развива в Сан Себастиан по време на известния филмов фестивал.

Всеки друг режисьор би използвал този контекст като опит за метакоментар, но във филма светът на киното и особено на кинофестивалите е по-скоро иронизиран и включен в по-голямата тема за остаряването. Героят на Уолъс Шон, придружаващ съпругата си (Джина Гершон) на фестивала, е сърдитото старче, алтер его на самия Алън, което бихме очаквали да морализира с носталгия как едно време е било по-добре, без дори да се запита дали това, което му липсва, е неговата собствена младост. И наистина има злочестата

съдба да падне в капана на тази носталгия. Подобно на други герои от неговия калибър да завършва филмовия си път, надигран от живота, той, за разлика от тях, дори не успява да изконсумира своята афера. Тази драматургична изненада потвърждава песимизма на режисьора, че вече нищо не се получава по същия начин – тема, по която той е много чувствителен и със сигурност има какво още да каже.

Отличителен белег на „Фестивалът на Рифкин“ са пастишите върху любимите режисьори на самия Алън – в решаващи за мотивацията на персонажите моменти виждаме кавъри по „Персона“ на Бергман, „До последен дъх на Годар“ и т.н. Освен че са образователни, а и откровено смешни, тези епизоди ни връщат към кинокласиката и в това е част от моралната позиция на Алън – какво е било и какво е сега, а също и внушават успокоение, че любовта към киното, дори когато изглежда анахронизъм, е спасителна. Не само защото е вечна, а защото никога няма да се превърне в брак по сметка, за разлика от драмата на двамата герои.



ЦЕРЕМОНИЯТА (1995, РЕЖИСЬОР КЛОД ШАБРОЛ)

В средата на юли БНТ1 започва кратка панорама на филми с участието на Изабел Юпер и акцентът сред тях е „Церемонията“ на Клод Шаброл от 1995 г. Филм, който предопредели ренесанса на кариерата на Шаброл, но напълно погрешно и до днес се приема за криминален филм.

В същината си „Церемонията“ е филм с непрекъснато напрежение, който въпреки това играе с открити карти и не се стреми да създаде мистерия кой е убиецът – буквално и преносно. Едновременно деликатен в намеците кое не е наред в типичното буржоазно

общество, но и брутален в оценката си, Шаброл противопоставя два паралелни свята. От една страна е британското семейство, живеещо извън града в измамен уют и робуващо на традиционни ритуали като начина, по който седат на дивана и си пускат за пореден път хипнотизирани записа на „Дон Джовани“ на Моцарт.

Един ден обаче те допускат в къщата си прислужница (Сандрин Бонер), която принадлежи на друга вселена. Неграмотна е, не иска да използва миялна машина и си измисля всякакви лъжи – донякъде от страх, донякъде от наивност. И сред този хаос тя открива местната пощенска служителка (Изабел Юпер) – същия аутсайдер със социопатични наклонности и много насъбран гняв. Между тях пламва нещо, което всеки може да разбира по различен начин.

Наричан от самия Шаброл „последният марксистки филм“, „Церемонията“ е социален коментар, но това не пречи да бъде гледан и като умен трилър. За разлика от обичайните трилъри обаче, тук съспенсът се гради върху провокацията към зрителя и неговите очаквания. Привлекателността на Юпер и Бонер и химията между тях съдържат същата способност за манипулация, с която борави и режисьорът. Така и не се разбира кое е истина и кое – не, каква е мотивацията за голяма част от действията им, има ли нужда от символизъм, за да се схване случващото се. Но това ни най-малко не прави крайния ефект половинчат.

„Колектив“ може да бъде гледан по HBO GO.

„Фестивалът на Рифкин“ може да бъде гледан в кино „Одеон“ и в Дом на киното.

„Церемонията“ може да бъде гледан по БНТ1.





FESTIVAL DE CANNES

КАН: НА ХОД Е 74-ТО ИЗДАНИЕ

БОРЯНА МАТЕЕВА

Голямата новина в света на киното е, че Кан се завръща. Това ще бъде първото глобално филмово събитие през 2021 в условията на т.нар. нова реалност. Подразбират се стриктните здравни изисквания – маски на всички прожекции, но при 100 процента запълняемост на залите; на легендарните кански опашки гостите ще трябва да се редят на метър един от друг; фен зоната, където летовници се тълпят, за да мернат звезди, ще бъде (засега) прочистена и т.н. „Предизвикателството е да се намери средно положение между сигурността и комфорта“ – обобщава Франсоа Дерусо, генерален секретар на фестивала. Не е ясно доколко това е постижимо, но организаторите нито за миг не са се отказвали, дори в миналогодишните най-мрачни времена. „Фестивалът не се състоя, но съществува“ – писа тогава „Льо Монд“. „Никога не сме мислили да го анулираме“ – потвърдиха и върховните жреци – артистичният директор Тиери Фремо и президентът Пиер Лескюр. За сведение – досега Кан е отлаган само два пъти: по време на Втората световна война и събитията от Май'68 г. Ковид го отмести за трети път, но не съвсем. В безпрецедентната ситуация той остана изправен и верен на мисията си да промотира филми и автори като мост между салоните и публиката. Локдаунът изискваше нестандартни решения и те се появиха – от 29 май до 7 юни 2020 в Youtube киноманите скочиха в глобалното събитие WE ARE ONE, обединило 21 фестивала, сред

които: Кан, Берлин, Анеси, Торонто, Сънданс, Трайбека, Ротердам, Карлови Вари... Важното беше да се поддържа киноогънят. Селекцията в Кан тъкмо беше приключила, но нямаше фестивал и затова наградите бяха заменени от почетен етикет. Обявиха петдесет и шест филма, които можеха да се гледат (евентуално) в кинозалони по света с лейбъла „Официална селекция Кан 2020“. И България беше там с „Февруари“ на Камен Калев! Но усилията не спряха – през октомври се състоя едно тридневно, по-скоро символично, „специално издание“ с „почти нормално изкачване на стълбите“, с червен килим, вечерни рокли и фотографии, но с маски и на дистанция. Целта беше да се даде глътка въздух на сектора.

И така, на 19 май 2021 във Франция отвориха кината. За 125 години, от времето на братя Люмиер, такова чудо не се беше случвало – салоните да бъдат затворени. Падна вечерният час. Фестивалът се премести в сърцето на лятото от 6 до 17 юли. Ясно е, няма да е традиционният, а постковид фестивал. Но се променят и много други неща – в структурата и философията му. Главното е – 74-то издание се ангажира много категорично с опазване на околната среда и минава на по-висока скорост. „Дошъл е часът да се мисли радикално различно, когато се организира събитие с международен мащаб“ – се казва в специално комюнике. Предвидена е серия от мерки, започва преосмисляне на организацията, но така, че събитието същевременно да остане вярно на историята и традициите, на „канската митология“. Стратегията е фокусирана върху няколко приоритета: да се намалят отпадъците и въглеродните емисии, да се оползотворяват боклуците и да се компенсира въглеродният отпечатък. За целта колите на фестивала ще са 60 процента електрически или хибридни; с 50 процента се намаляват хартиените носители и публикациите преминават в интернет. Официалният каталог ще го има онлайн за акредитираните, а хартиената версия става рядкост и ще се продава срещу 20 евро. Най-любопитно е намаляването с 50 процента на обема на червения килим, който, важно е да се подчертае, е рециклиран и рециклируем... Свой принос за опазване на околната среда ще дадат и гостите с такса от 20 евро за компенсиране на отпечатъка от пътуването и настаняването си.

Това е по линия на организацията. Но тази политика на ангажираност, на „екология на надеждата“ е изведена като кинопослание в Официалната селекция в програмата „Кино за климата“ (един игрален

и шест документални филма). Особен интерес отсега буди „Кръстоносният поход“ (Франция) на Луи Гарел – с него и Летисия Каста в главните роли. Това е трети филм на актьора, като сценарият е в съавторство с Жан-Клод Кариер (великият майстор и приятел на Бунюел си отиде през февруари). Във филма, за да спасят планетата, децата вземат властта. „Спешна, забавна и чаровна“, тази футуристична притча се цели, според организаторите, в обуржоазяването на възрастните. Със сигурност е повлияна и от Грета Тунберг, но ще видим. Документалните филми със сигурност ще са ангажирани: липсата на питейна вода в Африка („Да вървиш по вода“ на Аиса Маига, Нигер/Франция), „екологичният ад“ от замърсяването с фини прахови частици в Ню Делхи („Невидими демони“ на Рахул Джаин, Индия), замърсяването с пластмаса („По-голямо от нас“ на Флор Васьор, Франция), опасностите на атомната енергия от Чернобил до Фукушима („Толкова съжалявам“ на Джао Лианг, Франция/Китай) и др.

Кан 2021 учредява и нова секция „Кан премиери“, в която филмите няма да се състезават. В нея са избрани режисьори, които под някаква форма вече са били в конкурса и фестивалът прави реверанс към новите им творби. Тук заглавията са единайсет, шест от които френски. С интерес се очакват „Джон Ф. Кенеди отново: през огледалото“ на Оливър Стоун и „Еволюция“ на Корнел Мундруцо. Особено интригуващ е и дебютът на Шарлот Генсбур „Джейн на Шарлот“ – по всяка вероятност посветен на майка ѝ Джейн Биркин. В последния момент е включен и филмът „Vortex“ на скандалния аржентинец Гаспар Ное, работещ във Франция, известен с еротичните си експерименти на ръба на порнографията, представяни в Кан предимно в „Полунощни прожекции“.

Това, което до момента се знае твърдо, са: галата на откриването, Почетните „Златни палми“ (две тази година), председателят на журито, журито на „Особен поглед“ и на Кинофондацията за студентски филми. И разбира се, най-после „разбулената“ Официална селекция, в която са се вторачили всички. Защото, отбелязва Фремо, в света на киното „има две обсесии – Оскарите и конкурса в Кан“ и „всеки иска да бъде в конкурса и се чувства провален, ако не е там. Но Кан е селекция от шейсет филма и главното е да се намери най-добрата позиция за всеки един“.



АНЕТ (2021, РЕЖИСЬОР ЛЕО КАРАКС)

Фестивалът ще потегли с „Анет“, френско-американска продукция на естета Лео Каракс. По традиция, филмът се прожектира и във всички салони във Франция, едновременно с церемонията по откриването. Звездите са Марион Котияр и Адам Драйвър, а жанрът е музикална комедия. Музиката е на митичната американска група Sparks, „glam rock“ дует от началото на 70-те, малко известни в България. Интригуващото е, че братята Маел от Sparks са и съсценаристи. Историята е любовна – stand-up комик и певица с международна слава са щастлива светска двойка под лъча на прожекторите. Раждането на първото им дете Анет, странно и изключително момиченце, ще преобърне живота им. Има всички шансове този бляскав локомотив да даде мощна пара на фестивала.

Знае се още, че на галата на откриването американската актриса, режисьор и продуцент Джоуди Фостър ще получи Почетна „Златна палма“. След Жана Моро, Бертолучи, Джейн Фонда, Белмондо, Мануел де Оливейра, Жан-Пиер Лео, Аньес Варда и Ален Делон тя също се нарежда в тази елитна компания. За нея Кан е съдба – на тринайсет изкачва стълбите на фестивала с „Шофьор на такси“ на Скорсезе и филмът си тръгва със „Златната палма“. След четиридесет и пет години тя ще дойде отново, за да приеме почетно отличие за

собствения си път: близо петдесет роли като актриса с два Оскара („Обвиняемите“ и „Мълчанието на агнетата“) и четири режисьорски филма. Творчеството ѝ се движи между авторското кино и холивудската индустрия, а присъствието ѝ е нещо като мост между двете. Пиер Лескюр не пести комплименти: „Тя въплъщава модерността, озарената интелигентност на независимостта и нуждата от свобода“. И още нещо малко известно – тя е страстен киноман, помага за реставрацията на важни филми на забравени жени-режисьорки. Застъпва се и за паритета в киноиндустрията. В последния момент бе обявена още една Почетна „Златна палма“, която ще бъде връчена на церемонията по закриването – една красива симетрия. Нейният притежател ще бъде италианският режисьор и „вечен контестатор“ Марко Белокио. Ето мотивите, артикулирани от президента Лескюр: „Марко винаги е поставял въпроси пред институциите, традициите, интимната и колективната история. Във всяка от своите творби, почти без да иска, или поне по възможно най-естествения начин, той преобръща установения ред“. А Фремо допълва: „ние сме горди да почетем един от най-големите майстори на италианското кино след петдесет и шест години на едно вълнуващо творчество. Режисьор, автор и поет. Да го уважим с Почетна палма звучи очевидно за всички, които се възхищават от работата му“. През 2019 Белокио представи „Предателят“, разтърсващ филм за мафията, а сега в Кан ще бъде премиерата на негов изповедален документален филм за самоубийството на брат му, отишъл си на двайсет и девет години – „Маркс може да почака“.

Друг сигурен стълб на фестивала е председателят на журито Спайк Лий. Той е първият тъмнокож президент в историята му и беше поканен да оглави журито през 2020, но изчака с достойнство своя звезден час през 2021. Афишът на 74-то издание неслучайно носи неговия характерен лик – черно-бялото намеква за пристрастие към авторското кино, големите очила за гледането „под лупа“ на конкурсните филми, с детинско и нестихващо любопитство, вечната му голф шапка е увенчана с палмовата клонка на фестивала...

06 - 17 JUILLET 2021

74^e FESTIVAL INTERNATIONAL DU FILM CANNES



В последния момент дойде и развръзката на интригата кой е в журито на Кан 2021. Около Спайк Лий блестят 5 жени и 3 мъже от 5 континента и 7 националности. Те ще оценяват 24-те филма и ще присъдят най-желаните награди. Кой са избраните?

На първо място – Мати Диоп, френско-сенегалска режисьорка, работеща между Париж и Дакар. Още с първия си филм „Атлантик“ (2019) тя влезе в конкурса на Кан и получи Голямата награда. След това филмът беше избран в краткия списък на Оскарите за най-добър международен филм. Милен Фармър, друга дама, е успешна певица, авторка и режисьорка от Канада с ранг на икона в своята страна. На сцена повече от 35 години, тя има продадени 35 милиона диска, а милиони са присъствали на пицните ѝ шоу програми из Европа и Русия. Клиповете ѝ, реализирани от най-големите майстори в жанра, въздействат като малки филми. Утвърдила се е като „свободна жена и творец извън нормите“. Маги Гиленхал е американска актриса, сценаристка и режисьорка с номинация за „Златен глобус“. Стига до световната слава с „Тъмният рицар“ (2008) на Кристофър Нолън. През 2009 е номинирана за Оскар за „Лудо сърце“. Играе и в театъра на Бродуей. Джесика Хауснер е режисьорка и сценаристка от Австрия, завършила Филмовата академия във Виена. Три пъти е участвала в „Особен поглед“. Филмът ѝ „Малкият Джо“ (2019) беше вече в конкурса на Кан, а Емили Бийчам, главната

изпълнителка в него, спечели Наградата за женска роля. Мелани Лоран – френска актриса, режисьорка и сценаристка с два „Сезара“, е още и активистка на движението за опазване на околната среда. Играла е в над 40 филма. Дебютът ѝ е в „Гадни копилета“ на Тарантино. Работила е с големи имена, сред които Майк Милс, Дени Вилньов, Анджелина Джоли. Нейният филм „Утре“ е най-гледаният френски документален филм за 2015.

Накрая все пак идва ред и на мъжете – Клебер Мендонса Фильо е бразилски режисьор и сценарист, започнал като програматор, критик и режисьор на късометражни филми в родния си град Ресифе. Вторият му филм „Аквариус“, с голямата звезда Соня Брага, е вече в състезанието на Кан през 2016, има и номинация за „Сезар“. Следващият „Бакурау“, който прави с Жулиано Дорнелес, отново беше селектиран в конкурсната програма и му донесе Наградата на журито. И още двама господата – френският актьор Тахар Рахим, изгрял с „Пророкът“ на Одиар, отличен с Голямата награда в Кан, за който Рахим получава 2 „Сезара“ – за изгряваща звезда и най-добър актьор и Европейската награда за най-добър актьор. Помним го от „Миналото“ на Асгар Фархади. Играл е в много известни филми, но от последната година има номинации за „Златен глобус“ и БАФТА за „Мавританецът“ (2021) на Кевин Макдоналд. И накрая едно екзотично присъствие – южнокорейският актьор Сонг Канг-Хо, играл в повече от 40 филма, но получил световна слава с ролята си в „Паразит“. През 2020 „Ню Йорк Таймс“ го слага в списъка на „25-те най-добри актьори на 21 век“.

Но основното е разположението на силите в състезателната програма 2021. Избраните режисьори и филми са 24. Понеже Кан държи на абсолютния първи поглед, за филмите съзнателно не се казва много. Споменава се жанрът, звездите, нещо от историята, местата на снимките – все странични неща. Така че за силата на киновнушението, за майсторството в боравене с кинообразите ще говорим след премиерните прожекции. Сред авторите на първо четене се открояват Нани Морети (носител на „Златна палма“ за „Стаята на сина“) с „Три етажа“ – филм за три семейства, живеещи в една сграда. Тук е и Жак Одиар (друг носител на „Палма“) с „Олимпиадите“ – едно „географско, културно, социално и поколенческо пътуване“ през 13-ти район на Париж, което се очаква да впечатли с флуидността на черно-бялото си изображение. Тук е и екзотичният тайландец Апичатпонг Верасетакул (също притежател на „Палма“). Неговият „Мемория“ е на английски,

сниман е в Колумбия и в него ще видим недостижимата Тилда Суинтън. Ще гледаме и филм, селектиран още миналата година, но изчакал реда си, за да попадне в състезанието на Кан – „The French Dispatch“ (заглавието ще се уточни след първата прожекция, то варира от „Френската депеша“ до „Френският диспечер“) на американеца Уес Андерсън, сниман във Франция, с навалица от звезди: Бенисио дел Торо, Ейдриън Броуди, Тилда Суинтън, Леа Сейду, Франсис Макдормънд, Бил Мъри, Оуън Уилсън и много други и е поклон към френската журналистика от 30-те. Още миналата година Фремо издаде, че е това е „уникален филм, минималистичен и миниатюристичен... Много референциална творба, лична и естетска, отдаване на почит на френската преса от 30-те години... Между комикса, анимацията и натурното кино, голям поклон към журналистиката“. От ветераните в конкурса е представен холандецът Пол Верховен с костюмния „Бенедета“. Това е историята на италианска монахиня от XVII век, която има религиозни и еротични видения. Помага ѝ друга жена и отношенията им преминават в романтична любовна история, разиграваща се на фона на епидемия. В главната роля е Виржини Ефира. Интересно е и завръщането на Шон Пен след провала му с „Последното лице“, буквално смазан от критиката в Кан през 2016. Сега той се представя с „Денят на флага“ – история за двойствения живот на фалшификатор на пари и банков обирджия, който прави всичко възможно, за да издържа дъщеря си. Трябва да отбележим и силното присъствие на руското кино. Големи са очакванията към експерименталния „Грипът на Петрови“ на Кирил Серебренников, който преди няколко години покори Кан с „Лято“ за руския рок на 70-те, но властите не му позволиха да дойде на фестивала. Организаторите не знаят дали и сега ще дойде, и дали после ще може да се върне в Русия, но Фремо увери, че действат по дипломатически път с Министерството на външните работи и с други служби. Политиката на фестивала е да привлича вниманието към режисьори, забранявани в собствените им страни. В конкурса има още филми от Чад, Мароко, Белгия, Норвегия, и разбира се, от Франция. Този път те са рекорден брой – шест, но това е традиция – специално да се уважава националното кино. Тук не се брои „Анет“, който е френско-американски, както и режисьорът му. И нещо за независимото американско кино, което се следи най-внимателно от Кан. Този път то е представено от младия Шон Бейкър с „Червената ракета“. „За нас е

важно да откриваме новите гласове в американското кино“ – посочва специално Фремо. Обещаващ е и „Купе № 6“ на финландеца Юхо Куосманен, с който Фремо намигва на Аки Каурисмаки. Това е историята на млада финландка, бягаща от енигматична любовна история в Москва, която се качва на влак за Мурманск, в Арктическият север и е принудена да сподели дългото пътуване в спално купе с руски миньор... „За мен киното е инструмент да изграждаш живота. То ни помага да намираме смисъл в този хаос, да облекчаваме болката и ни кара да се смеем на страховете си.“ – казва Юхо Куосманен. С интерес се очаква и „Герой“ на иранеца Асгар Фархади. Но откъде ще изскочи „палмата“, никой не знае...

Втората по важност секция, „Особен поглед“, тази година включва деветнайсет заглавия. Новината е, че имаме българско участие „Жените наистина плачат“ на Весела Казакова и Мина Милева, втори удар след „Посоки“ на Стефан Командарев от 2017. Това недвусмислено говори за подем, за „устойчиво развитие“ на съвременното българско кино. За „Жените наистина плачат“ на този етап се знае малко – психологически, драматичен, изповеден, семейна история за фамилия с много жени. Весела и Мина са режисьорки, сценаристки (заедно с Биляна Казакова, сестрата близначка на Весела) и продуцентки. В главните роли са номинираната за Оскар Мария Бакалова, Весела Казакова, Биляна Казакова, тяхната сестра Катя Казакова, Йосиф Сърчаджиев. Оператор е талантливият Димитър Костов от новата вълна български оператори. В „Особен поглед“ са намерили място седем първи филма и с особено внимание се следи работата на жените-режисьорки. Впечатлява и географският обхват – ще има филми от Бангладеш, Хаити, Исландия, Мексико, Турция, Китай...

Трудно е отсега да се определи профила на 74-то издание. Прави впечатление силният акцент върху еко-проблематиката и масираното присъствие на жените. Тази тенденция започна от няколко години и продължава с пълна сила. Дори в администрацията на фестивала участват все повече жени. „Работим с адвокатски групи по темата за джендър-паритет и сме първият фестивал, подписал споразумение за паритет“ – обясни Фремо. Нещата еволюират, що се отнася до тази политиката на равноправие и това ясно се вижда в структурата на „Особен поглед“, където вече има повече жени, отколкото мъже. „След

петнайсет години тези жени ще бъдат в състезанието.“ – прогнозира фестивалният директор.

Релефният бъдещ пейзаж на фестивала се допълва и от живите срещи с майстори, от уъркшоповете, от заглавията „Извън конкурса“ – седем на брой, от „Специалните прожекции“ – девет, от „Полунощните“ – три. „Да направим 2021 една голяма година на киното!“ – формулира целта Тиери Фремо. Като забравим за малко ковида, завладяни от вируса на киното.





КИНОЖИВОТЪТ В СОФИЯ ПРЕДИ 100 ГОДИНИ (I ЧАСТ)

ПЕТЪР КЪРДЖИЛОВ

Годината 1921 е първата „нормална“ в киноживота на София (а и на България) за последните десет лета. През 1912 избухва Балканската война, през 1913 – Междусъюзническата, последвана от Първата световна (1914 – 1918), в края на 1919 и началото на 1920 „всички кинематографи в царството“ прекратяват своята дейност за период от „цели девет месеца“ поради „главоломното увеличение“ на данъка върху техните приходи. Спират да излизат и кинописанията. В крайна сметка държавата преосмисля финансовата си политика спрямо филморазпространението и намалява акциза върху билетите „в разумни размери“ (25% за „кинематографните представления“ в столицата).

Кина

Така че в София кинематографичният процес започва първата година на третото десетилетие на ХХ век с „лятащ старт“. Под ръководството на своя отскорошен директор Вили Шпетер активно функционира „Модерен театър“. Продължава своята просветителска дейност Ученическият кинематограф, устроен в края на предишната година в салона на Първа софийска девическа гимназия. След извършения в него на 3 март 1920 бомбен атентат, на 24 април 1921 бива тържествено осветен и открит наново кинотеатър „Одеон“ –

„ремонтиран, украсен и драпиран“, оборудван с „подподна вентилация“. На Великден (1 май) той разтваря врати и „за публиката“ – с нов мениджър (Спиро Янков) и новосформиран оркестър, дирижиран от Тодор Торчанов.

По същото време в кинематограф бива превърнат и театър „Ренесанс“ (бившият концертен салон „Нова Америка“), след като „Луна“ АД го наема „за през летния сезон“. Зрители посреща и летният кинотеатър „Сплендид парк“, представящ „най-нови и модерни пиеси (филми)“. По подобие на Париж българската столица се сдобива със свое „Фоли Бержер“ – вариете, за чийто „директор“ бива назначен Александър Кребс (Сашо Раковски), редактор-стопанинът на сп. „Кинематографически преглед“ (1920 – 1923). Към края на годината започва прожекции кино „Надежда“, разположено в квартал Ючбунар и „експлоатирано“ от „България филм“ АД.

Филморазпространители

Нарастващият глад за премиерни заглавия очевидно не е могло да бъде утолен само от „Модерен театър“ и „Одеон“, които внасят филми още от деня на съществуването си. Затова в София открива свой клон „всесветската фирма „Атлас филм“, управляван от Кеворк Куюмджиян (1891 – 1950). Представители имат френските компании „Патé фрер“ (Г. Я. Гюламила) и „Гомон“ (Гугучков и Беров), „прочутата американска филмова фабрика „Трансатлантик“, с чиито заглавия „разполагат“ както „Шлагер филм“ (Варна) на Владимир Петков (1875 – 1921), така и „Ал. Гарибов и С-ие (Американ филм К-о)“... „Целулоидни сънища“ доставят и много родни кинофирми: споменатата „Луна“; „крупното“ дружество „България филм“; новата (в началото на ноември) кооперация „Земледелска пробуда“; архитектите Наум Торбов (1880 – 1952) и Богдан Раданов; Димитър Панчев и Тодор Василев; „Братя Елиезер“, откупили големия еврейски пропаганден филм „Теодор Херцел“; през декември в столицата се установява като филмодавец „дългогодишният кинематографист“ Йонко Балкански...

В крайна сметка част от изброените търговци се обединяват в Съюз на българските филмодавци (лица, които дават филми под наем).

Организацията се сдобива и с печатен орган, когато управата ѝ (В. Шпетер, С. Янков, Гюламила, Н. Торбов и Александър Гарибов, „директор при Безим. Акц. Д-во „Луна“) решава на заседание от 27 април „Кинематографически преглед“ да премине „под

непосредствения контрол на споменатия съюз“. Така любителското издание на Кребс се преименува и превръща (от № 22) в професионалното сп. „Кинопреглед“. По същото време журналистът Стефан Денчев основава ежеседмичното илюстрирано сп. „Киносвят“, което, за да доставя „винаги най-бързи и точни информации по кинематографията“, ангажира свои „постоянни кореспонденти“ по целия свят: Рим – Проданов, Париж – Никифоров, Берлин – Тодор Владигеров, Виена – Слави Казанджиев и Генчо Цанков, Америка – Васил Стефанов...

Наши артисти в чуждестранни филми

В някои от чуждестранните филми, прожектирани върху софийските екрани, грейват образите на неколцина български киноактьори, чиито имена родната преса с охота популяризира. „В идущия брой – обещава „Киносвят“ (1/1921) – ще поместим последните фотографии на нашите кино-артисти в странство, а именно: от Италия, на г-ца Мара Чуклева, от Германия, на г-ци Маня и Цвета Цачеви и г-н Борис Михайлов. Освен това, ще бъдат дадени подробни описания за тях, като в какви и в колко филми са играли до сега“. В същия брой изданието огласява, че „българският кино-артист г. Слави Казанджиев, е получил добър ангажимент от „Sacha film“ в Виена“.

През 1921 у нас са показани четири италиански филма с Мара Чуклева: „Фреска от Помпей“, „Момата Елиза“, „В ноктите на собствената си вина“ (по „Бесове“ на Достоевски) и „Библията“. Ето защо интересът към „бившата оперетна актриса от „Свободен театър“ е най-голям – само „Кинопреглед“ помества два нейни портрета на цяла страница (единия върху предната корица), нееднократно публикува биографични данни, рецензира филми с нейно участие, споменава името ѝ над двадесет пъти...

От 1917 до 1926 Маня Цачева (Мария Трифонова Цачева, 1893 – 1966) играе в 35 немски филма – предимно „ориенталски“. През 1920 – 1921 участва главно в постановки на своя съпруг – кинорежисьора Манфред Ноа. Чуждестранната преса я нарежда сред шестте най-ярки звезди на тогавашното германско кино, нарича я „хубавата черноока българка“ и я сравнява с Пола Негри. Родният печат я величае като „единствената българска звезда“ (по повод показа на драмата „Мистър Ву“ в „Одеон“ през 1919), „Киносвят“ (3/1921) помества нейна обширна биография, ликът ѝ грейва върху две корици на „Кинопреглед“ (4/1920 и 23/1921),

27 МАЙ 21

Кино-Тръблице



ХЕННИ ПОРТЕНЪ

От този брой списанието на Александър Кребс става печатен орган на Съюза на българските филмодавци.



Цвета Цачева в кадър от филма „Марица, наречена Мадоната-контрабандист“ на Фридрих Вилхелм Мурнау.

където за нея пишат и Стефан Денчев, и Кребс. По-малката ѝ сестра, Цвета Цачева (1900 – 1975), също се омъжва за германец – актьора Георг Александър, също се снима в киното, но в по-малко на брой роли. Затова пък Цвета има късмета да извае главния женски образ в „Марица, наречена Мадоната-контрабандист“ (1921) на режисьора Фридрих Вилхелм Мурнау (най-значимия европейски постановчик от епохата на нямото кино) и оператора Карл Фройнд (оставил също като Мурнау диря и в немското, и в американското кино). Оцелял като по чудо тринайсетминутен фрагмент от филма се оказва сензацията на Фестивала на нямото кино в град Порденоне (Италия), след като на 6.X.2010 бе показан в програмата на форума.

„Кинопреглед“ (29/1921) споменава, че Райна Манчева участва в „Терпсихора“ (или „Силата на танца“), „Киносвят“ (1/1921) публикува обширен преводен материал, заимстван от берлинския в. „Film-Rundschau“ и посветен на тази „прочута актриса, наша сънародница, която има голям успех в кинематографа на запад“. „Г-ца Р. Манчева понастоящем работи в две големи берлински кино-къщи – уверява текстът – В скоро време тя ще се яви в берлинския кинематограф, в ролите на измамницата от „Демонска любов“ и в тая на Лиза от „Годеницата на разбойника“.

Живеещ в Германия (1912 – 1932) е и актьорът Борис Михайлов (1893 – 1968), който след като се снима в над 30 немски филма и шества по сцените на три театъра – „Дойчес“ на Макс Райнхард, „Фолксбюне“ и „Берлинер“, се завръща завинаги в родината. Охарактеризирайки го като „един от най-напредналите наши кино-артисти в Берлин“, „Кинопреглед“ (10/1921) известява за венчавката му с балерината Миа Рестаг, за излизането му от „Максим филм“ – „поради скарване с някой от режисьорите при „Уфа“ (№ 21), припомня, че в София се очаква филмът му „Затворени вериги“ (№ 29).

„Кинопреглед“ споменава имената и на други български киноартисти, подвизаващи се по това време в Берлин: Елена Македонска; Жана и Васил Гендови, които „понастоящем филмират“ (5/1920); Тодор Радославов, с чийто портрет бива оформена корицата на един от броевете на списанието (11/1921); Никола Димитров, „получил ангажимент за една година при „Юнион-филм“ и при „Уфа“ (19/1921); Велю Велев и Любен Димитров Венков, който „за сега е най-добре възнаграденият от всички поменати по-горе българи“ (5/1920)...

КИНО-СВЪТЪ

Ежеседмично илюстрирано списание.

1095

Абонаментъ въ България:	
ЗА ЕДНА ГОДИНА	150 ЛЕВА
ЗА ШЕСТЬ МЪСЕЦИ	80
ЗА ТРИ МЪСЕЦИ	40
Странство:	
ЗА ЕВРОПА ЗА ГОДИНА	160 ЛЕВА
ЗА АМЕРИКА	3 ДОЛ

Обявления:
 — ПО 1'50 ЛЕВА НА КВ. СМ. —
 Приематъ се направо въ администрацията и въ всички рекламни агенции, а въ провинцията чрезъ настоятелите ни.
 ВСИЧКО СЕ ИЗПРАЩА ДО „КИНО-СВЪТЪ“
 УЛ. ЦАРЬ САМУИЛЪ № 28 — СОФИЯ

Единъ брой 3 лв.

Ржкописи назадъ не се връщатъ.



Сава Огняновъ, артиста отъ българския народенъ театръ, въ ролята на Отецъ Савелий отъ „Революционерътъ Д-ръ Колло“.
 Фотография „Velia-film“.

В Париж обаче броят на изявяващите се в света на киното наши сънародници е повече от оскъден. Макар че „Киносвят“ има свой кореспондент там, списанието немее по темата, която „Кинопреглед“ (1/1920) се опитва да „осветли“, скъпернически отваряйки дума за Мара Джуджакова и Е. А. Гайдаров – „млади, възходящи звезди“, наети от прочутата къща „Пате фрер“ за изпълнението на второстепенни роли...

Епизодично е и участието на „талантливия български киноартист“ Цветко Петров в „Дамата със слънчогледите“, чиято поява у нас през октомври 1921 бива съпроводена от многобройни реклами – навярно защото звездата на филма е унгарката Луци Дорен (Илона Ковач), а негов режисьор – съпругът ѝ Михаел Кертеш, прочул се по-сетне в Холивуд като Майкъл Къртис. „Кинопреглед“ (25/1921) помества обширна рецензия за тази продукция на виенската фирма „Саша филм“, приютила „временно и Мара Чуклева“ (30/1921).

Но голямата бомба хвърля през пролетта на 1921 Сава Огнянов (1876 – 1933) – „първият артист на Народния театър“. „Една сензационна новина – възкликва най-напред „Кинопреглед“ (№ 20) – Пристигна един филм с Сава Огнянов“. „Киносвят“ (№ 1) пръв огласява заглавието – „Отец Савелий“ или „Революционерът д-р Коло“; онагледява го с три фотоса; представя го подробно върху две страници, отделя една и за протагониста му... На 21 май управлението на „Одеон“ открива „предварителна продажба на билети“. Разбира се също, че Сава Огнянов „се е завърнал специално от Италия, за да присъствува при игрането на филма“. Поради неизвестни причини обаче представленията се „отлагат“ – „в съгласие с собственика на филма г-н Сава Огнянов“ (в. „Дневник“, 27 май). За да започнат на 2 юни.

Оригинаалното заглавие на филма се оказва „La badia di Montenero“ („Абатството на Черната планина“) – режисиран от Ренато Булла за „Velia-film“ (Рим). Главният му герой д-р Коло (Сава Огнянов) е водач на група карбонари – членове на революционна организация, бореща се през 30-те години на XIX век за независимостта на Италия. Преследван от австрийската полиция, той се укрива в манастир, където заживява под името отец Савелий. Скоро монахът капуцинер се прочува в областта Калабрия като свят човек и чудотворец... На 30

ноември в „Свободен театър“ тържествено се чества „20-годишната сценична дейност“ на актьора. Филмът не бива показан...

Киношколи

Проследявайки съдбата на „нашите кино-артисти в странство“, българският печат успява да разпали „буен огън“ най-вече на „младите в сърцата“ и редакциите на двете специализирани издания все по-често започват да получават писма, търсещи отговори на въпросите: Как да стана киноартистка? Годно ли е лицето ми за филм? Има ли у нас киношколи? „Мълви се, че в София щяла да се открие една кинематографическа школа – подхваща темата още през април 1921 „Кинопреглед“ (№ 17) – Ние проверихме този слух измежду тукашните компетентни кинематографически среди и се оказа, че той не излиза от тях“.

По същото време обаче „Киносвят“ (№ 1) отпечатва рекламно каре със следното съдържание: „Школа „Диана“ за подготовка на кино-артистки и артисти, продължава записването. Дирекция бул. Фердинанд 195, до III участък“. На 10 май тази „първа по рода си кино-артистична школа“ у нас е открита и занятията започват. „Прима“ на „Диана“ е Евгения Сахновская, а „режисиор“ – Боян Рамов. Административното ръководство бива поверено на К. Иванов, „работил дълги години в Германия“, „при близкото сътрудничество на: г-жи Жчажинска, Соня Ростова, Молли Фосбах, В. Трифкова, г. Степан Гуцки, Л. Лавин, Massani“, Ст. Петков, И. Танев... Тъкмо „управлението на школата“ поканва представител на „Киносвят“ да присъства на „няколко пробни лекции“. Оказва се, че в програмата са застъпени предметите: мимика, пластика, позировка, спорт (Лавин, „инструктор от царския фехтовален курс в Петроград“) – дамски бой „с кастети и те те“, бяг, „скачки от автомобил и файтон“, катерене по стени и въжета, фехтовка, бокс, езда (инструктор-треньор Massani), грим (Гуцки, „лектор от Киевските театрални школи“), салонен етикет, маниер, маникюр, фризура, хигиена, масаж... „Пробните манускрипти [сценарии] са работени от видни наши писатели, поставени и инсценирани в трикове от г-н Боян Рамов“ („Киносвят“, № 2) – „режисьор на школата“, който според Васил Гендов „дълго време е работил в „Итала-филм“ – Торино“, откъдето се завръща у нас, за да стане „ръководител“ на „Диана“, а и „преподавател“ в нея.



VELIA-FILM
ROMA

Сцена, отъ явяването на Д-ръ Қолло, шефъ на революционната политическа секта — карбонеритъ, прѣдъ неаполитанскиятъ Кралъ Фердинандъ, за да иска конституцията на неоправданиятъ италиански народъ.

Кадър от италианския филм „Абатството на Черната планина“

Кино-школа „Диана“.

Въ миналия брой на списанието споменахме, за откритата у насъ първа по рода си кино-артистична школа „Диана“, за подготвене кино-артистични артисти.

Поканени отъ управлението на школата да присъствуваме на нѣколко пробни лекции, останахме твърдѣ доволни отъ начина за прѣдаване на това изкуство, едва зараждаше се сега у насъ и не се съмняваме, че добититѣ резултати, напълно ще оправдаятъ надеждата на обществото, което то възлага на тая школа.

Въ програмата сж застъпени прѣдимно прѣдметитѣ: *мимика, пластика и позировка*, при което ржководство на *примата на школата, г-жа Евгения Сахновская и г-ца Молли Фосбахъ*. Спорта застъпенъ отъ *г. Л. Лавинъ, инструкторъ отъ царския фехтоваленъ курсъ въ Петроградъ и г. Massani, инструкторъ-треньоръ езда*, заема първо мѣсто въ програмата на школата, като обгръща въ себе си отдѣли: дамски спортъ (бой съ кастети и тега) езда, бѣгъ, скачки отъ автомобилъ и фойтонъ, катерене по стени и вжжета, фехтовка, боксъ и пр. Гримъ ще се прѣдава отъ *г. Степанъ Гуцки, лекторъ отъ Киевскитѣ театрални школи*. Въ останалия персоналъ личатъ имената на *г-жи Жжжжиска, Соня Ростова, В. Трифкова, г. г. Ст. Петковъ, П. Таневъ* и др. Програмата обгръща въ себе си салоненъ етикетъ, маниеръ, маникюръ, фризура, хигиена, масажъ и пр.

Пробнитѣ манускрипти сж работени отъ видни наши писатели, поставени и инсценирани въ трикове отъ *г-нъ Боянъ Рамовъ, режисьоръ на школата*. Административната работа е повѣрена въ ржцѣтъ на *К. Ивановъ*, работилъ дълги години въ Германия.

Приети за изучаване филмъ *„Очитъ на българката“*, съ сюжетъ заетъ изъ битовия ни животъ прѣди освобождението, *инсцениранъ и поставенъ въ трикове отъ г-жа М. Бьлзорская и г-нъ Боянъ Рамовъ*, ще бже снетъ веднага слѣдъ свършване на школата съ премиранитѣ курсистки и курсисти.

Българска драматическа школа при „Витофия“. Разгръщаме програмата на тази школа и виждаме застъпени следнитѣ предмети: Сравнителна история на литературата (чете проф. Мих. Арнаудов); Въведение и анализ на драматическото произведение (К. Сагаев); Приложение на живописата въ сценическото изкуство (Д. Гюдженов); История на живописата (развитие стилове с прекиционен апарат); Дикция (Савва Огнянов); Мимика (Роза Полова); Пластика (Пешо Радосъ); Художествена интерпретация на драматическото произведение (К. Сачев); Кинематографическа техника и упражнения, спорт и пр.

Това е програмата на висшите драматически школи в Европа. Уверени сме въ успеха на тази школа, която е от голямо значение особено за подготовката на интелигентни актьори. Само струва на се, че едногодишния курс е много кратък, би требвало да бже поне две годишен. Занятията на школата са започнали отплавна, дори вече са произведени първите изпити.

От Управлениия Сжавет.

Тези дни започва занятията си КИНО-СТУДИЯТА

При фабриката на Акционерно Д-во „Луна“ — София под ржководството на известния кино-режисор Н. Ларин и с участието на видни наши сили. Удобрена от Министерството на Народното Просвещение с заповед № 3710 от 2.1X.921 г. Сжстои се от 4 отдела: кино-артистически, кино-технически, кино-литературен и кино-режисорски—художествен. Техническият отдел ще ржководи специалната кино-оператор и лаборант Инженер Шарл Кенеке. Снимане кино-филми с задължителното участие на всички учащи се. Ще се приемат ограничен брой ученици. Справки и записвания при Акционерно Д-во „Луна“ — София, ул. Солун № 34, от 10—12 ч. р. пл.

Кино-фабриката на Акционерно Д-во „Луна“ започва тези дни постановката на един грандиозен филм. Поради това умоляват се артистите и артистките, които желаятъ да вземат участие в снимките да се явят в канцеларията на Акц. Д-во „Луна“, ул. Солун № 34, от 10—12 часа преди пладне с по една своя фотография.

5788 1

Три реклами в три периодични издания свидетелстват за откриването на три киношколи в София през 1921 г.

На 18 септември в „Мир“ известява: „Записванията при кино-драматическата школа – „Витофилм“ се приключват на 1 октомври т.г. Програма и сведения се получават от секретарията ул. С. Стефано № 9“. Основател и ръководител на школата е Константин Сагаев (Константин Димитров Стаматов, 1889 – 1963) – писател, драматург, директор на Народния театър (1931 – 1933), който същевременно води занятията по „анализ на драматическото произведение“ и „художествена интерпретация на драматическото произведение“. За преподаватели той привлича ярки имена: проф. Михаил Арнаудов (литература), Димитър Гюдженев („приложение на живописата в сценическото изкуство“), Сава Огнянов (дикция), Роза Попова (мимика), Пешо Радоев (пластика), изучават се още предметите: история на живописата, „кинематографическа техника“, спорт...

По същото време отново в „Мир“ информира (на 17.IX.1921) за откриването на трета киношкола: „Тези дни започва занятията си КИНО-СТУДИЯТА при фабриката на Акционерно Д-во „Луна“ – София под ръководството на известния кино-режисьор Н. Ларин и с участието на видни наши сили. Удобрена от Министерството на Народното Просвещение с заповед № 3710 от 2.IX.921 г. Състои се от 4 отдела: кино-артистически, кино-технически, кино-литературен и кино-режисьорски – художествен. Техническият отдел ще ръководи специалистът кино-оператор и лаборант Инженер Шарл Кенеке. Снимане кино-филми с задължителното участие на всички учащи се. Ще се приемат ограничен брой ученици. Справки и записвания при Акционерно Д-во „Луна“ – София, ул. Солун № 34, от 10–12 ч. пр. пл.“. След две седмици в „Зора“ уточнява: „На 1 октомври т.г. събота, се открива Кино-школата под ръководството на режисьора Н. П. Ларин. Всички записани и интересувани се, се умоляват да присъствуват при откриване на школата, което ще стане в 5 ч. сл. пл. в помещението на школата, ул. Белчев № 36, на ъгъла с Солунска“.

Николай Поликарпович Бугаенко – Ларин (21.IX.1888 – 12.XI.1944) е руски киноактьор, сценарист, режисьор. Революцията и гражданската война го прогонват първоначално в Ялта, където се премества голяма част от руската киноиндустрия, а в края на 1919 и от родината му. Той се установява у нас, където неговите идеи за „кинематографическите перспективи“ пред България, тиражирани от столичния печат, очевидно впечатляват ръководителите на „Луна“, които го поканват за

„главен режисьор и ръководител на отдела за производство на кинокартини“ към дружеството.

Дясната ръка на Николай Ларин е Шарл В. Кенеке (Кьонеке, Кенике) – австриец или французин, „оператор на „Пате Фрер“ за Русия“ (Александър Грозев), „най-добрият руски кино-специалист“, лабораторен експерт („инженер“). Ето защо нему бива поверено ръководството на „кино-техническия отдел“ на филмовата школа при „Луна“, чиито практически занятия (според Васил Бакърджиев) се водят от Жан Парнак.

Филмови проекти

Киношкола „Диана“ не разочарова (поне на думи) записалите се в нейния курс за „подготовка на кино-артистки и артисти“. Към края на април (около две седмици преди началото на занятията) „Киносвят“ (№ 2) известява: „Приетия за разучване филм „Очите на българката“, с сюжет зает из битовия ни живот преди освобождението, инсцениран и поставен в трикове от г-жа М. Белозорская и г-н Боян Рамов, ще бъде снет веднага след свършване на школата с премираните курсистки и курсисти“. В същия брой списанието, очевидно ангажирало се по някакъв начин с рекламирането на тази „първа по рода си кино-артистична школа“, поставяйки се „винаги в услугата на читателите си, които запитват за школа „Диана“, информира, че „от идущият брой ще почне да дава фотографиите на учащите се“, допълвайки – „от киношколата „Диана“. Появил се навярно броени дни след 10 май, „идущият брой“ на изданието предлага сензационна новина: „Завчера лекторския персонал при школа „Диана“ възпроизведе първите пробни скачки от автомобил при силен бяг и при строго предадени кино-ефекти. Въпреки лошото време, снимките излязоха сполучливи“. Следва не по-малко любопитна добавка: „Същата школа направи няколко снимки по пробния манускрипт „Царят на нощта“, една от които поместваме в днешния брой, а другите ще поместваме постепенно в следующите броеве на „Кино-свят“. И наистина върху страница втора бива отпечатана фотография, придружена от кратък текст под нея: „Снимка из пробния манускрипт „Царят на нощта“ от г-жа М. Ангелкова, с курсистката г-ца Р. Георгиева и г-н Боян Рамов, режисьор на школата“. Дали в случая става дума за кино, или само за фотоснимки? Каква е съдбата на филмите „Очите на българката“ и „Царят на нощта“? Не се знае. Третият брой на „Киносвят“ се оказва

последен поне за 1921. Най-вероятно киношколата „Диана“ си е останала само с примамливите обещания...

Още по-дързък е проектът на Константин Сагаев, амбицирал се да екранизира романа „Под игото“. Той вече има известен опит в киното, след като превръща поемата си „Лиляна“ в сценарий за едноименния игрален филм, който така и не се появява върху български екран. Обсебен от идеята, Сагаев се среща нееднократно с Иван Вазов, който в крайна сметка му дава „пълна свобода на действие“ и „изключителното право да преработи „Под игото“ във филмов сценарий“ (Васил Гендов). Предполагаемият бюджет на бъдещата продукция е около 5 млн. лева, които тогавашният министър на народното просвещение Стоян Омарчевски категорично отказва да отпусне. Въпреки това снимачният процес ще да е започнал, за което свидетелства на 19.IX.1921 в. „Пряпорец“ в кратко обявление, озаглавено „Под игото“ на филм“: „Софийското дружество „Витофилм“ е започнало инсценирването на известния Вазов роман „Под игото“. Взимат участие почти всички наши видни артисти. Използват се за статисти и учениците от кино-школата при това дружество“. След три дни Иван Вазов умира – това най-вероятно става причината за краха на инициативата. По-сетне печатът не проронва и дума за дружество „Витофилм“, нито пък за амбициозния му проект... Затова пък киношколата оцелява – под ръководството на Сагаев и под наименованието Българска драматическа школа. Не угасва и идеята за екранизирането на „Под игото“. Още през лятото на следващата година сп. „Кинозвезда“ (6/1922) съобщава: „Режисьора на д-во „ЛУНА“ е скицирал романа на Ив. Вазов „Под Игото“ на което наскоро ще почнат снимките“.

Основано през 1919, дружество „Луна“ първоначално се занимава с „филмонаемна търговия“. Впоследствие започва да снима кинохроники, превръщайки се по този начин в „първата и единствена“ у нас продуцентска „кино-къща“, която тъкмо през 1921 активизира и разширява своето филмопроизводство. Във връзка с това „Луна“ планира да построи „киностудия в София“, „голямо кинематографично ателие“, „специално ателие за снимки“ и „лаборатория“; основава своя филмова школа, в която белоимигрантът Николай Ларин, асистиран от свои сънародници, започва да подготвя кадри за „делото“. Предвижда се и „снимане кино-филми с задължителното участие на всички учащи се“ (от школата). Ето защо не е изненадващо, че още в началото на

1921 „Кинопреглед“ (№ 10) огласява: „Акц. Д-во „Луна“ възнамерява да филмира наскоро една кино-комедия, написана от нашия редактор, г-н С. Раковски. За тая цел са ангажирани вече нужните артисти“. На 4 април в „ателието“ на „Саша филм“ във Виена е осъществена пробна кинопрожекция на „Лиляна“, продуциран от „Луна“ и режисиран от художника Димитър Панчев, един от учредителите на фирмата. В средата на септември управителният съвет на „Луна“ известява в „Мир“, че „кино-фабриката“ на дружеството „започва тези дни постановката на един грандиозен филм“. На 8 октомври снимките за него биват подхванати. Освен че го охарактеризира още като „първия сериозен български филм“, „грандиозен филм из наши бит“ и „една пиеса с национален сюжет“, пресата уверява, че с неговата режисура е „ангажиран“ Николай Ларин...

Освен изброените школи, дружества и фабрики във филмопроизводството се пробва и „институцията“ Борю Зевзека (Борис Николов Руменов, 1884 – 1944) – ярък комедиен талант, волнодумец, актьор, журналист, писател хуморист, драматург, главен редактор на сп. „Барабан“ (1908 – 1921) и предводител на „барабанистите“, членовете на оформилия се около изданието интелегентски кръг: Чудомир, Райко Алексиев, Александър Божинов, Димчо Дебелянов, Христо Смирненски... „На веселото барабанско утро, което ще се състои в неделя 10 и половина ч. пр. обед в „Модерния театър“ – информира на 12.IX.1921 в. „Зора“ – ще се изпълнят за пръв път на кинематографното платно скеч-филма на Борю Зевзека“. Съчетаващ киното и театъра, скеч-филмът или киноскечът е модерна (а и практична) за онова време художествена форма, позволяваща едновременно разиграването на сюжета както върху екрана, така и на сцената. Това прави възможно участието на многочислена актьорска труппа във филмовата част и на значително по-малобройна в сценичната. В началото на декември Зевзека организира (този път в „Одеон“) поредното „небивало“ барабанско утро, по време на което представя „Вампирите в София“ – „ужасна“ и (което е по-важно) „кинематографическа пародия“... Но дали тя е била киноскеч?

През 1921 киноживотът в отечеството ни наистина живва. Дотолкова, че повдига равнището на патриотизма у берлинския кореспондент на „Кинопреглед“, който през ноември изпраща до списанието обширната статия „Германския филм“. Поместена в брой № 29, тя бегло

споменава, че в момента дружество „Прана“ подготвя „голям филм под заглавие „Носферату“. За да екранизират правдиво романа „Дракула“ на Брам Стокър, продуцентите възнамеряват да изпроводят на Балканския полуостров „експедиция от видни германски артисти“. „България ще заеме централно място в снимките от Балканите“ – пророкува авторът, скрит зад инициалите К. Н-в...



Снимка изъ пробния манускрипт „ЦАРЬТЪ НА НОЩТА“ от г-жа М. Ангелкова, съ курсистката г-ца Р. Георгиева и г-нъ Боянъ Рамовъ, режисьоръ на школата.

Сп. „Киносвят“ е единственото периодично издание, което отпечатва пробна снимка от инсценирането на „манускрипт“ по време на занятията в киношкола „Диана“.

С разрешението и удобрието на Министерството на Народното Просвещение открита е

ПЪРВА БЪЛГАРСКА

КИНО-ШКОЛА

(КИНО-СТУДИЯ)

При Софийската кино-фабрика на Акционерното Д-во „ЛУНА“

Под ръководството на известния руски кино-режисьор

Н. П. ЛАРИН

ШКОЛАТА ИМА ЧЕТИРИ ОТДЕЛА: 1) Кино-артистически, 2) Кино-технически, 3) Кино-литературен и 4) Кино-режисьорски-художествен.

Програма на занятията:

Ритми и импровизацията му, гимнастика на чувствата (преживявания), мимически задачи, пластика и развитието на телото, театрална гимнастика, грим и маски. Елементите на творчеството на артиста до и в време на снимките, лекции по история на изкуството, кино-театъра, костюма и пр. Снимачен апарат и закони при кино-снимането, осветление, цвет, кино и фото метаморфози. Всекаква вид спорт, необходим за кино-артистите (плаване, езда, фехтовка, борба, управляване автомобил, езда на велосипед и пр.).

Снимане кино-филми с задължително участие на всички учащи се.

Техническият отдел на кино-школата се ръководи от първостепенния кино-оператор и лаборант инженер:

И. В. КОВЧЕВ

Ще се преподава на руски и български езици. Подробни програми и проспекти за занятията в всичките четири отдела на кино-школата може да се получат в същото Д-во.

Занятията стават всеки ден в канцеларията на авт. д-во „Луна“, ул. Солун 34, от 10—12 ч. пр. п.

Това рекламно каре се появява в два поредни броя на сп. „Театрален преглед“ (№ 13 от 17.IX.1921 и № 14 от 24.IX.1921).

През годината се активизира и друга филмова „институция“ – Васил Гендов, който заснема един филм, почва друг. За тях, а и за всички останали (и хроникално-документални, и игрални) ще разкажем във втората част на статията...





ПАВЕЛ ВЕСНАКОВ: ИДЕИ, КАУЗИ, РАКЕТИ

КАТЕРИНА ЛАМБРИНОВА

Павел Веснаков е само на 33, а зад гърба си вече има номинация за ЕФА, награди от престижните международни фестивали в Клермон-Феран, Сараево, Висбаден, София, Кайро и др., няколко реализирани сериала за национални телевизии. Но сякаш най-важното за него тепърва предстои.

Неговото кино е визуално излято – цветовете са наситени; конфликтите са сгъстени, ясно изведени; монтажът е концентриран, динамичен, остър. Всичко излишно е изрязано. На екрана, оголени, неспокойно туптят сърцата на героите от „Парафиненият принц“, „Чест“, „Зевс“ и „Уроци по немски“ – все мъже в активна, зряла възраст между дваисет и петдесет годишни, които обаче са най-често неразумни, инфантилни и неподготвени за живота; едновременно силни и слаби, смели и подплашени, достойни и недостойни, отстояващи себе си и предаващи се.

Тревожността на автора прозира през основната тема, която пронизва филмите му: сблъсъкът между индивид и общество с присъщите му външни катаклизми и вътрешни кризи. Поставя героите си в гранични ситуации, изправя ги пред сложни морално-етични дилеми. Изследва психологическите им механизми за

справяне (или несправяне) с комплексните обстоятелства, в които се намират.

Нещо винаги липсва или недостига на героите му, нещо винаги е непоправимо счупено и объркано. Надвесено на ръба между делничното и екстремното, киното на Павел Веснаков се вглежда в причините за невъзможното щастие.

В момента режисьорът работи паралелно върху два на пръв поглед коренно различни проекта за пълнометражни игрални филми, чието финансиране вече е обезпечено от НФЦ, но сякаш темата за достойнството и себеотстояването е нишката, която ги обединява.

За авторските и гражданските позиции, за идеите и каузите, за надеждите и разочарованията, за мините, но и за ракетите в българското кино, става дума и в следващите редове.

Освен с кино, се занимаваш и с поезия, и фотография. Къде се пресичат тези изкуства?

Не мисля, че поезията, фотографията, киното и другите подобни занимания са истинските и значими форми на изкуството. Хората, които се занимават с тези неща, са или много самотни, или преживели нещо травмиращо в битието си. От тази гледна точка тези дейности ми се струват по-скоро като някакъв вид душевна терапия. По-висша форма на емоционално рестартиране, което ти дава възможност да продължиш да съществуваш, да продължиш да се бориш с ежедневието, което те притиска по един или друг начин. Истинската форма на изкуство откривам в медицината, науката, грижата за околната среда, грижата за ближния.

Какво мислиш за съвременното кино в световен план? Има успешни модели, но какво според теб е необходимо, за да се получи наистина смел, дълбок и важен филм, който носи уникален авторски почерк?

Преди десет години щях да отговоря по много по-емоционален и вдъхновяващ начин, но понеже съм заключен в настоящето – ще бъда честен. Киното като преживяване е мъртво. Деветдесет минути отдавна вече не са достатъчни. Съвременното общество се нуждае от

далеч по-дълги нарративни преживявания, илюзии и форми. И за жалост има безброй начини да си ги набави. Компютърните игри например са много любопитен феномен. В голяма част от тях си поставен в ситуация, в която ти определяш съдбата на даден индивид, в реално време, докато участваш в мащабно повествование. Де факто се превръщаш в автор, без дори да го осъзнаваш. В това е голямата трагедия според мен. Смъртта на трудността да станеш автор и раждането на милиони автори от днес за утре. Днес е много трудно да бъде изграден авторитет, ако нямаш развити Instagram, TikTok и т.н., а тези платформи и дигитални форми на съществуване рядко имат общо с измеренията на таланта. Това, което не им достига е, че те винаги те представят по един и същи начин. А за да бъдеш автор, си длъжен да правиш неща, които те променят и след като си ги създал, никога да не можеш да бъдеш същия. Така бих определил дали един филм е дълбок или важен.

Кое е киното, което те вдъхновява? Кои са големите съвременни автори за теб? Към какъв тип кино се стремиш ти самият?

От няколко дни не мога да спра да мисля за „Вкус на череша“ на Абас Киаростами. При мен нещата работят по такъв начин: гледам много филми, които бързо изтривам от съзнанието си, но от време на време намирам нещо, което ме обсебва, променя и остава в мен завинаги. Същото е с литературата, фотографията и другите терапевтични форми, за които говорихме. Концепцията да затвориш и концентрираш идеята за литературата/киното в лицето само на един автор, за определен период от време, и да живееш само с него, ми се струва много красива.

Каква е оценката ти за съвременното българско кино в естетически план? През последните петнайсет години има солидни натрупвания и надграждащи успехи, но къде се намира то днес, в контекста на Ковид-19 и нарушения ритъм на функциониране на филмовата индустрия навсякъде по света?

Съвременното българско кино е в много добра форма. Докато разполага с автори като Петър Вълчанов, Кристина Грозева, Милко Лазаров, Ралица Петрова, Илиан Метев, Камен Калев, съм сигурен, че го чака интересно бъдеще. Друг е въпросът какво прави държавата за тези автори и дали им помага достатъчно, за да оцелеят в такава безкомпромисна пазарна среда като киното.

Има ли приемственост между различните поколения в българското кино? Чувстваш ли част от група или всеки е сам за себе си?

Аз имам късмета да бъда част от Ракета, малък творчески колектив, който преди години успя да се пребори със статуквото и да извоюва създаването на нискобюджетните филми, като нов модел на финансиране. За жалост, извън тази творческа среда в Ракета, всеки е сам за себе си.

Каква е ситуацията в българското кино отвътре? Усещаш ли промяна в средата? Какви проблеми и системни грешки виждаш, кои от тях са разрешими и какво би отпушило процеса според теб?

Отвътре нещата винаги изглеждат по-лошо, отколкото отстрани. Има моменти, в които ми се иска никога да не бях опознавал тази среда толкова отблизо. Но предполагам, че тези трудни отношения и условности, в които живеем, са характерни за страната ни като цяло, така че не искам да се оплаквам. Никой не ни е виновен, че сме допуснали това. Дали някога ще успеем да го променим? Едва ли.

Участва активно в работната група на СБФД по промените в закона за кино. Имаше сериозен дебат относно някои основни елементи от него, като финансирането на сериали и данъчните стимули за чужди продукции. Каква е твоята оценка за новия закон?

В новия закон има няколко неща, които подкрепям и намирам за изключително важни. Дефинирането на понятието дебют например. Това е проблем, за който старите мастити продуценти години наред си затваряха очите и се възползваха. Моят творчески път ще остане завинаги белязан от него и се радвам, че младите режисьори, които идват след мен, няма да бъдат поставени в ситуация като моята. Добавянето на финансиране за филмови сериали също е нещо неизбежно, което трябваше да се случи.

Беше и в групата, която работи по Правилника на НФЦ. Какви бяха проблемните точки и доколко успяхте да ги обезвредите?

Когато един закон се променя, всяка една от точките е изключително важна. Дали сме се справили и обезвредили проблемните от тях – времето ще покаже.

Председател си на асоциацията на режисьорите. С какви дейности се занимавате, как виждаш развитието и ролята на асоциацията в бъдеще?

Асоциацията е едно от малкото места, където режисьори от различни поколения намират общ език и се обединяват около различни каузи и идеи. Надявам се занапред нуждите от обединение да са само положителни, а не както в последно време, само за да подкрепим или отхвърлим дадено писмо или казус.

Какво е отношението ти към социалната проблематика? Има много филми, които остават на ниво регистрация на социални проблеми, но какво е нужно, за да се стигне до едро художествено обобщение, което борави с екзистенциални и универсални категории?

Сам по себе си всеки филм е малко или много социален, но тези, които наистина имат значение, според мен са филмите, които успяват да променят колективната памет на дадено поколение или дори на цялото общество. За да се случи това обаче, е необходимо да мине много време от създаването на филма, до превръщането му в подобен социален и емоционален фактор. Това е изключително травмиращо за авторите, но е и неизбежно за тези, които наистина имат какво да кажат.

Кое е водещото при теб като творческа провокация – темата, текста, визията, идея за конкретни визуални образи и символи, усещането за ритъма?

Водещото при мен е идеята да се зароди в неформална среда, когато най-малко очаквам да се случи подобно нещо. Само така мога да разпозная дали това, което съм измислил, има някаква стойност или не.

Как протича процесът на писане при теб?

При мен този процес е бавен, тягостен и болезнен. Винаги ми отнема страшно много време да разсъждавам върху идеята, която имам, но когато съм сигурен, актът на написване на даден драматургичен текст

е кратък и се случва бързо. Също така не съм привърженик на безкрайните редакции и пренаписвания на сценария. От тази гледна точка работата със скрипт-доктор ми се струва безсмислена.

В късометражните си филми стъпваш върху радикални елементи в драматургията. Но сякаш съзнателно се отказваш от техния ефект в дебютния си пълнометражен филм. Какъв беше вътрешния ти път, за да стигнеш до това решение?

С годините човек става по-смирен и спокоен. На мен ми отне безумно много време да реализирам този игрален филм и по някакъв начин част от момчето, което е направило късометражните филми, умря някъде по пътя. Вече ми е много по-трудно да чувствам чрез образи, както когато съм бил в началото на пътя. Предполагам, че за повечето хора това е свързано с израстването, за мен е свързано с жертвите, които всеки от нас прави, за да реализира дадена своя идея. Относно въпросът ти, нямам никаква идея как съм достигнал то това решение, единствено усещам, че то е било неизбежно.



УРОЦИ ПО НЕМСКИ (2020)

Проектът „Спасителят в прахта“ имаше трудна съдба и извървя дълъг път, докато се превърне във филма „Уроци по немски“. За съжаление, системните административни неуредици нанасят практически неизмерими щети върху биографиите на засегнатите автори. Чисто продуцентски през какви трудности и предизвикателства минахте?

Трудно ми е да отговоря на този въпрос, без да вдигна кръвно или да се изпълня с агресия. Животът на немалко хора се промени завинаги и чистите намерения, с които подходихме, се разбиха в една номенклатурна и ужасяващо несправедлива стена. Никога няма да забравя разговорите, поведението и погледа на човека, който ни причини всичко това. За мен лично, макар и само творческо – това престъпление е равносилно на убийство... Но няма значение... Благодарен съм на всички, които през годините останаха с мен и ми помогнаха да реализирам този филм. Няма да забравя помощта им никога.

Какви промени настъпиха в сценария за това време? Успя ли да преосмислиш историята от нов ъгъл?

В сценария настъпиха гигантски, фундаментални промени, защото това е жив организъм и няма как да остане непроменен толкова дълго време. В общи линии сценария се промени паралелно и в синхрон с мен. Всичко, което се случи с мен, се случи и с този текст.

„Уроци по немски“ е изключително концептуално изпипан, визуално мощен, излят филм. Как стигнахте до тази концептуалност? Какви бяха референциите – и чисто визуални, и по-обща, свързани с проблематиката, драматургията, подходът?

Концептуално стъпих върху операторската работа на Олег Муту – един от създателите на „Румънската нова вълна“. Изучавал съм работата му години наред. Също така винаги съм се вдъхновявал от минималистичния подход на Кели Рейкхард. Ако трябва да съм честен обаче, тези референции и отправни точки вършат работа, докато търсиш финансиране и се опитваш да обясниш на някой как ще изглежда филмът предварително. Дойде ли моментът за снимки и започне ли това, за което си мечтал, да се случва наистина – оставаш сам със себе си и го реализираш, поставен в ситуация на тотална самота и отчаяние. Единствено помощта на близките ми хора ме съхрани да не полудея и да преживея този процес.

Докато повечето твои колеги предпочитат работа с натуршчици, за да избягат от популярните лица, ти сякаш откри по-голямо предизвикателство в това да работиш с известни актьори, опитвайки да разбиеш щампата, която носят. Как работиш с тях, какъв е подходът ти?

Подходът ми към тях е като към натуршчици и нормални, обикновени хора.

Въпреки проблемите около създаването на дебютния ти филм, за теб това време не беше изгубено. Напротив, натрупа изключително богат опит в режисирането на телевизионните сериали „Откраднат живот“, „Денят на бащата“, „Дяволското гърло“, документалната тв поредица „Отворени досиета“, участва с късометражен филм в омнибуса „Седем“. Помага ли активната работа в телевизията или отдалечава режисьора от рефлекс за създаване на кино?

Според мен всяка една режисьорска работа може да помогне на даден режисьор, но само ако той подхожда с уважение и респект към нея. Винаги съм се опитвал да се ръководя от този принцип в отношенията си с хората, които са ми давали работа. И докато учех в НБУ, и докато правех късометражните си филми, и докато съм снимал всички тези сериали през годините, винаги съм се ръководел от интуицията си и вярата, че с работата, която човек извършва, тя се развива.

Във филмите ти има смелост, но и рационалност – често рискът изглежда добре обмислен. Как изглежда процесът на взимането на решения при теб, моментите на колебания и лутане. Какво ти помага в такива ситуации, на какво се опираш?

Доверявам се единствено на себе си и се вслушвам в моментните интуитивни решения, които ме спхождат. Аз съм човек на крайностите и никога не съм се опитвал да крия тази своя зависимост.

Режисьорите са безкрайно различни като темперамент, методология и търсения. Като какъв режисьор се определяш?

Като бавен физически, но душевно агресивен режисьор.

А сега накъде се отправяш?

От суеверие избягвам да говоря за нещата, които предстоят. Предпочитам да остана вкоренен в настоящето, колкото може по-дълго, защото времето минава много бързо и всички моменти, които сме искали да бъдат по-дълги като преживяване, се изнизват между пръстите ни като пясък.





ТЕНДЕНЦИИ В ОПЕРАТОРСКОТО ИЗКУСТВО

РАЛИ РАЛЧЕВ

Още от зараждането на киното до ден днешен, операторът е основна творческа фигура в кинематографичния процес. Той има решаващо значение за изграждането на визуалната част на филма. Може да се каже, че операторът е най-близкият съмишленик на режисьора и заедно с останалата част на творческия екип създават филмовото произведение. Както знаем, киното е колективно изкуство и е много важно всички участници в процеса да разберат, да усетят идеите и вижданията на режисьора, и всеки със своята дарба и познания да допринесе за раждането на филма.

През последните години се наблюдава бурно навлизане на нови технологии във филмопроизводството. С навлизането на дигитализацията масово започнаха да се използват компютърно генерирани изображения – CGI. Появиха се мнения, че операторът губи своята водеща позиция в създаването на визията на филма и че компютърните специалисти завземат неговите територии. Това донякъде е вярно, ако погледнем голяма част от филмите, правени зад океана. Много от тях са предназначени само за развлечение, така наречената „дъвка за очите“, без високи художествени качества и послания. Но съществува и друг тип филми, където компютърните

ефекти са използвани адекватно и пълноценно за създаването на един въздействащ филмов свят.

Ярък пример за това е филмът „Гравитация“ на режисьора Алфонсо Куарон. Операторът Емануел Любецки е имал изключителна роля в изграждането на визуалната концепция на филма.



ГРАВИТАЦИЯ (2013, РЕЖИСЬОР АЛФОНСО КУАРОН, ОПЕРАТОР ЕМАНУЕЛ ЛЮБЕЦКИ)

Участвал е от най-ранния етап на подготовката на проекта, създаването на сториборда, заснемането и координирането на специалните ефекти, цветните корекции, до мастерирането на дигиталното копие за прожекции. Признание за неговата работа в „Гравитация“ е и Оскарът за операторско майсторство. Надявам се, че независимо от развитието на технологиите, операторът ще запази творческата си роля при сътворяване изображението на филма.

Ще проследя развитието на някои от техническите средства, с които работи операторът, и промените в работата му вследствие на това. Камерата е основен инструмент на оператора и напоследък претърпя фундаментални промени. Допреди десетина години филмите се снимаха на филмова лента, която е изпитан, утвърден от столетие, дълготраен и качествен носител на изображението. В ерата на лентовото кино имаше само няколко фирми, които покриваха световния пазар за камери. Камерите бяха скъпи, високопрецизни механични устройства с множество електронни компоненти. Темпът на появяването на нови модели беше сравнително бавен (пет-шест години). С навлизането на дигиталните камери технологията рязко се

промени и за две-три години те станаха доминиращи. Процесът на развитие и усъвършенстването им неимоверно се ускори и се наблюдава голяма динамика в предлагането на дигитални камери. Появиха се множество нови фирми и почти ежемесечно излизат нови модели. Цените също падат и в днешно време за няколко хиляди евро може да се купи прилична камера. Това доведе и до „демократизиране“ на правенето на филми. Всеки желаещ, който има идея и иска да снима филм, може да го направи с малко средства. Появиха се и фестивали за филми, специално заснети с айфон. Камерите стават все по-малки и леки, което позволява снимането от гимбъли, дроне и други устройства. Тези промени се отразяват и в начина на заснемането на филмите.



ОЩЕ ПО ЕДНО (2020, РЕЖИСЬОР ТОМАС ВИНТЕРБЕРГ, ОПЕРАТОР СТУРЛА ГРЪОВЛЕН)

Свободното движение на камерата динамизира начина на заснемане, а това се отразява и при монтажа. Той стана по-бърз и насечен. Снимането от ръка се наложи като основно изразно средство за множество филми. Превърна се даже в мода, а понякога – в самоцел. Не са малко примерите за чисто формалното му използване, без да е мотивирано от драматургията и воденето на разказа. За щастие тези примери не доминират. В повечето случаи този похват е използван адекватно и допринеся за емоционалното въздействие на филма.

Добър пример за това е новият филм на Томас Винтерберг и оператора Стурла Грьовлен „Още по едно“. В него камерата от ръка е използвана пестеливо, следейки внимателно великолепните актьорски изпълнения. Интересен е и формата на филма 2.0, който преди години беше предложен от Виторио Стораро, но не успя бързо да се наложи. Той е по средата между синемаскоп 2.39 и формата 1.85, като обединява добрите страни и на двата. В момента Нетфликс препоръчва този формат за своите продукции. Мисля, че този формат има бъдеще и ще гледаме все повече филми, заснети на него. Интересен е и фактът, че филмът „Още по едно“ е заснет с винтидж обективи Канон К 35.

С подобряване качеството на дигиталните камери се достигна до едно унифициране на изображението. За постигане на специфична картина операторите все повече залагат на избора на обективи. Наблюдават се две тенденции в използването на обективите. Едната е използването на съвременни обективи с перфектни качества – точно цвето предаване, коригирани към аберации, рязкост, която покрива 8K и нагоре, и втората – използването на винтидж обективи с всичките техни оптически несъвършенства. Търсейки ефекта на филмово изображение, заснето на лента, много от операторите искат да противодействат на клиничната рязка дигитална картина, използвайки стари, донякъде несъвършени в оптическо отношение обективи. Такъв е примерът с датския филм, който споменах.

Други оператори, като Роджър Дийкинс и Емануел Любецки, предпочитат да снимат със съвременни обективи, за да получат перфектна картина, която по-късно в постпродукцията да могат да обработят според своите виждания. Тук няма рецепта. Няколко думи и за анаморфотните обективи, на които съм голям фен. Още с въвеждането им през петдесетте години на миналия век те впечатляват с характерните си оптически характеристики, по-малка дълбочина на рязкост, което спомага за акцентирание върху актьорите спрямо заобикалящата ги среда. Постепенното загубване на рязкост в края на кадъра концентрира вниманието на зрителя върху основните обекти в средата на кадъра, специфичните аберации и флеари. Наблюдава се ренесанс на анаморфотните обективи в новата ера на дигиталния кинематограф. Търсенето на тези обективи се увеличава и наред със старите реномирани фирми, се появиха нови производители, които намалиха цените и ги направиха достъпни и за по-нискобюджетните филми. Съобразявайки се с желанието на операторите за ретро изображение, много от производителите на

обективи пуснаха съвременни серии, но с оптичските качества на старите обективи.

В последните две-три години се въведоха камери с по-голям размер на сензора спрямо класическия Супер 35 формат – така наречените Фул Фрейм (FF) камери. Характерното при тях е, че с увеличаването на площта на сензора се постигат по-високи резолюции 6К-8К. Също така, поради големината на сензора, те имат по-малка дълбочина на рязкост, което дава на оператора още една възможност да структурира по-добре акцентите (обектите, които трябва да бъдат на фокус, респективно – на без фокус) в кадъра. FF камерите поставят пред операторите нови предизвикателства. Това се отнася и за асистент операторите на фокуса, които трябва да работят много по-прецизно. Тенденцията е да се увеличава площта на сензора, за да се постигне по-рязко и качествено изображение със съответните оптически характеристики. В много високобюджетни продукции в чужбина се използва дигиталната камера на АРРИ Алекса 65, която по размери на сензора отговаря на 70 мм филмова лента. Режисьори като Куентин Тарантино и Кристофър Нолан ценят качеството на филмовата лента и продължават да снимат филмите си на нея. Нолан в стремежа си да постигне максимално качество, използва и камерите на системата IMAX.

В българското кино нямаме възможност да използваме тези скъпоструващи технологии, но и у нас има режисьори и оператори, които ценят качеството на филмовата лента. Те преодоляват неимоверни трудности – разрушена инфраструктура за обработка на лентата, затруднена логистика, оскъпяване на продукцията и ред други затруднения, само и само да осъществят мечтата си да снимат на лента. Това са „последните мохикани“ – режисьорите Милко Лазаров („Ага“) и Камен Калев („Февруари“) и техните оператори Калоян Божилов и Иван Чертов, които заслужават адмирации.



ФЕВРУАРИ (2020, РЕЖИСЬОР КАМЕН КАЛЕВ, ОПЕРАТОР ИВАН ЧЕРТОВ)

Дигиталните камери достигнаха невероятна светлочувствителност, която е немислима за филмовата лента. Вече почти няма светлинна ситуация, в която съвременните камери да не могат да снимат. Появи се и ЛЕД осветление, което е по-компактно и позволява бързата смяна на цветната температура и интензитета на светлината. В много отношения това промени работата на операторите с осветлението. Използват се много по-слаби източници на светлина, което води и до ускоряване на снимачния процес. Това в никакъв случай не отменя задължението на оператора да структурира и моделира осветлението, за да постигне емоционалното въздействие на картината. В много случаи, за да се постигне по-голям контраст, се използва техниката на „негативното светене“ (засенчване на светлината). От естетическа гледна точка в съвременните филми боравенето с осветлението е изключително многообразно в зависимост от жанра. Във филма „Земя на номади“ на режисьорката Клои Чжао и оператора Джошуа Джеймс Ричардс осветлението е използвано минималистично за постигане на натуралистично звучене на филма, докато във филма „Блейд Рънър 2049“ на режисьора Дени Вилньов и оператора Роджър Дийкинс наблюдаваме една „вакханалия“ при боравенето с осветление и цветове, което допринася невероятно за създаването на впечатляващ футуристичен свят.

В последните години операторите придобиха още един мощен инструмент за обработка на изображението. Това са дигиталните системи за цветни корекции. В ерата на лентовото кино, за да постигнат специфичен характер на картината, операторите, заедно с технолозите от химическите лаборатории, бяха принудени чрез сложни промени в процесите на обработка на филмовата лента да достигат до желания резултат. Сега само с няколко кликания на мишката могат да се постигнат резултати, които допреди 10-15 години бяха немислими. Технологиата за дигиталните цветни корекции и обработка на изображението се развива много бързо. Това изисква от колористите и операторите да следят за всички нововъведения, за да бъдат на нужната висота. Тяхната съвместна работа е от още по-голямо значение. Колористът става най-близък сътрудник на оператора при финализиране на неговите визуални виждания.

Наблюдавайки развитието на технологиите, подпомагащи операторската работа, може да се каже, че операторите придобиха много нови възможности за изразяване. Но не бива да забравяме, че те трябва да се използват разумно и адекватно, за да се постигне максимално въздействие на филмовото произведение.





ОТ АРХИВА: СПИСАНИЕ „КИНО И ФОТО“

В тази рубрика всеки месец ще представяме конкретен акцент от дигитализирания архив на изданията на СБФД.

Започваме от самото начало – с първи брой на полумесечното списание за филмово изкуство и фотокултура „Кино и Фото“, издаден на 20 февруари 1946 година под редакторството на Асен Бояджиев, който набеязва програмната му политика така: „Изкуството не е самоцел, а средство за познание и строеж на живота... Пред общественото мнение трябва да бъдат изяснени основните философски, научни, художествени и технически въпроси на кинематографията. Също и въпросът за създаване на българска кинематография следва правилно да бъде поставен с оглед художествените, технически и организационни възможности у нас“.

За да прочетете целия брой, кликнете върху корицата. ↓

КИНО и фото



ГОД. I

* СОФИЯ, 20 ФЕВРУАРИ 1946 *

БРОЙ 1

20
ЛЕВА



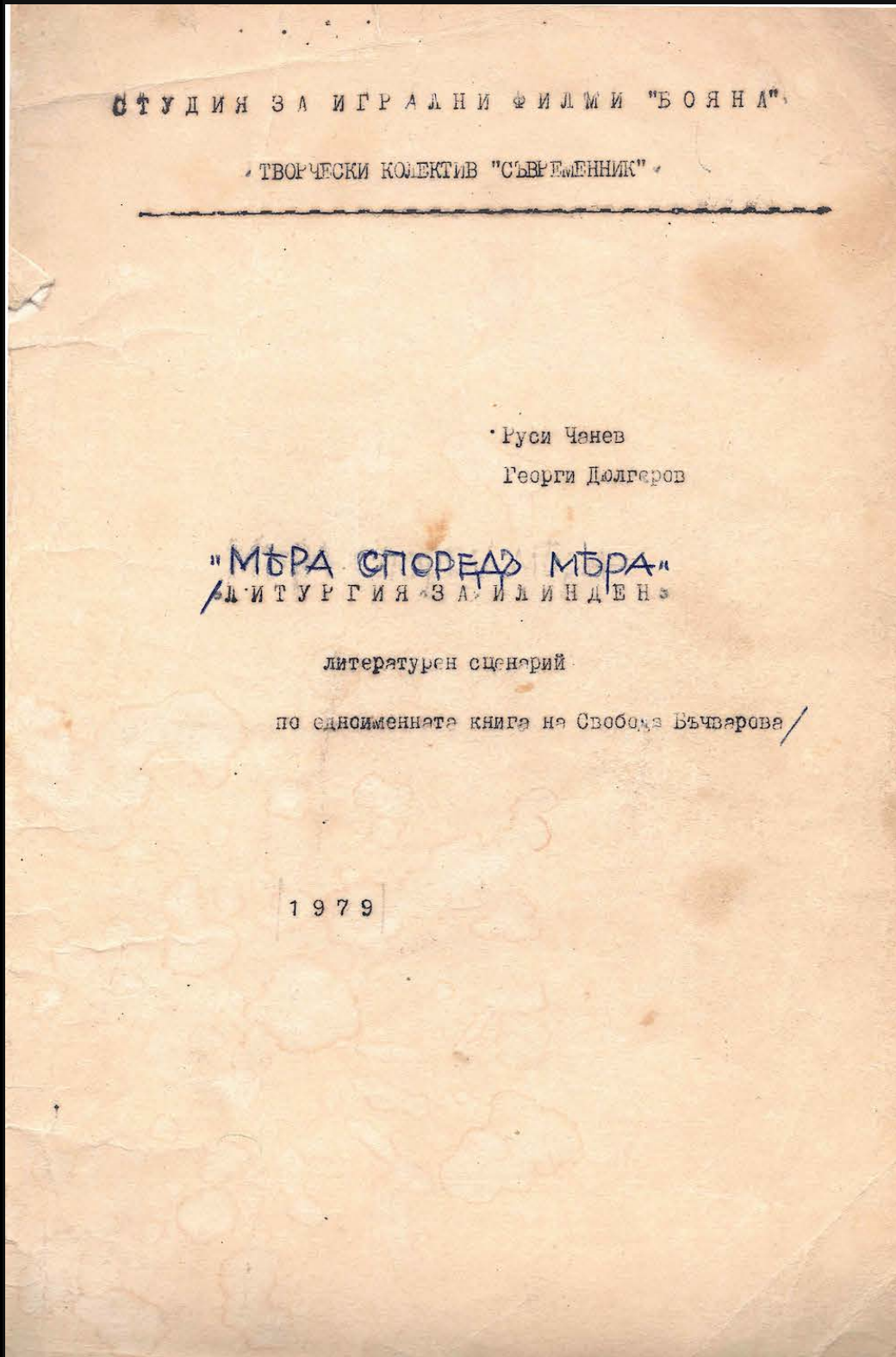
"МЪРА СПОРЕДЪ МЪРА"
ЛИТУРГИЯ ЗА ИЛИНДЕНЪ

литературен сценарий

по едноименната книга на Свобода Бъчварова /

СЦЕНАРНИ ЕСКИЗИ: МЪРА СПОРЕД МЪРА

В рубриката „Сценарни ескизи“ публикуваме сценария на „МЪРА СПОРЕДЪ МЪРА“ на Руси Чанев и Георги Дюлгеров по романа на Свобода Бъчварова „Литургия за Илинден“ и „Биография на МЪРА СПОРЕДЪ МЪРА“, която побира личните спомени на Георги Дюлгеров за раждането на филма и разсъждения за плътността и автентичността на езика, за архетипите, колективната памет и родовата история.

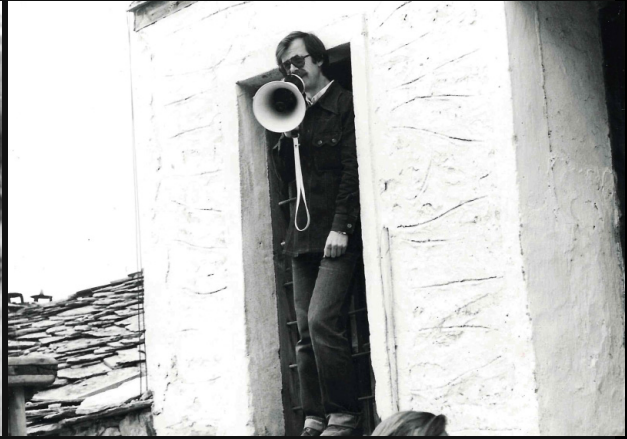
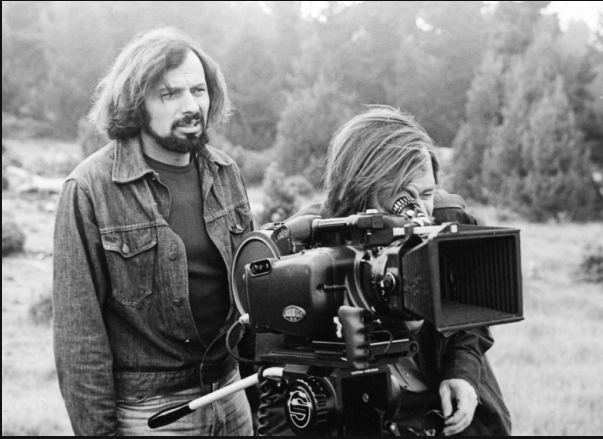


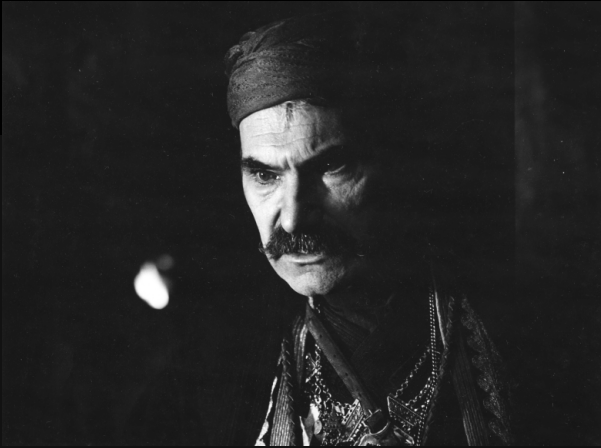
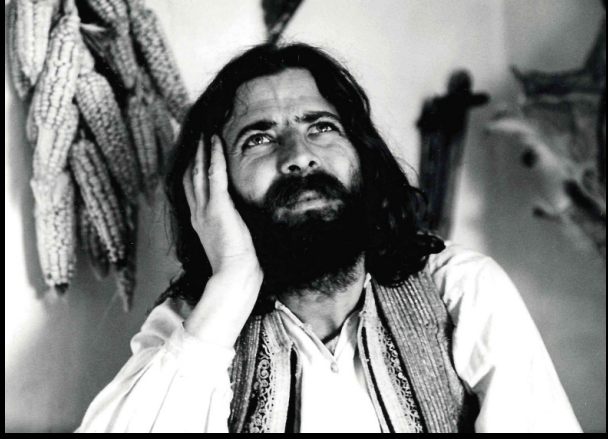


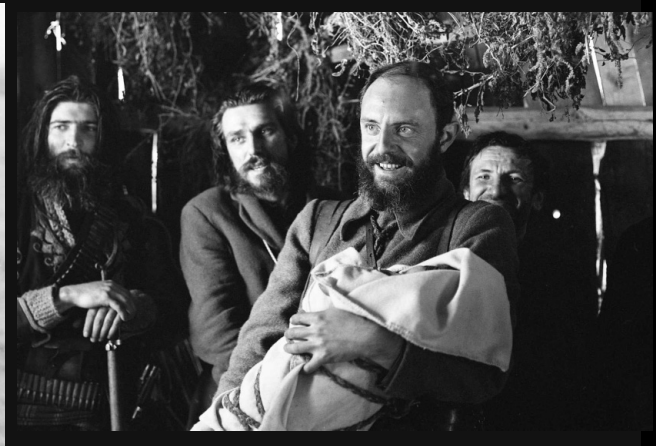
ГАЛЕРИЯ: МЪРА СПОРЕД МЪРА

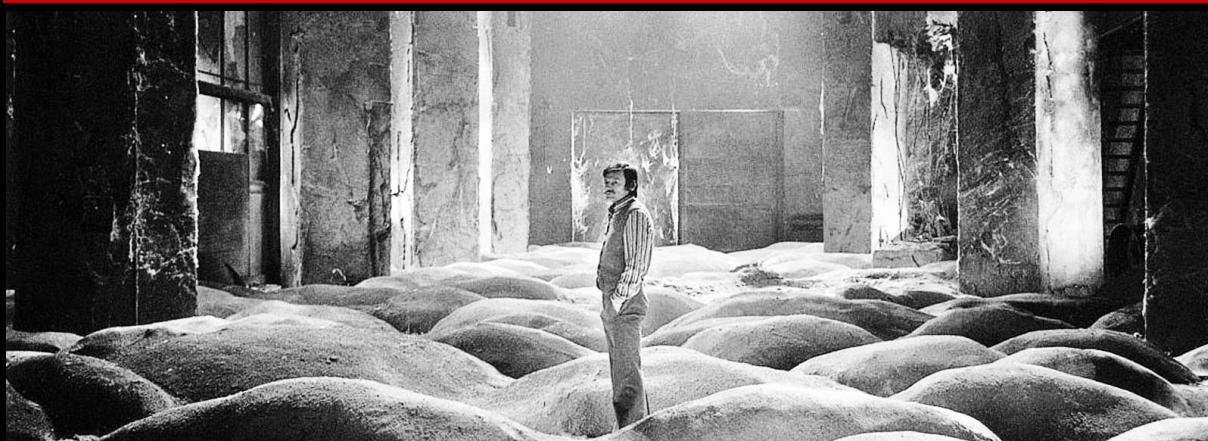
**СНИМКИ ОТ РАБОТНИЯ ПРОЦЕС НА ФИЛМА „МЪРА СПОРЕД МЪРА“,
НАПРАВЕНИ ОТ ФОТОГРАФА ПАРСЕХ ШУБАРАЛЯН.**











ОТ СВЕТА: ТАРКОВСКИ. ХРОНИКИ

ОЛГА СУРКОВА

19 август 1978 г.

Днес заедно с художниците Рашид (Сафиулин – бел. пр.) и Володя (Владимир Фабриков – бел. пр.) дойдох в извънградската къща, наета за Тарковски. Обсъжда се въпросът за боите и покритията в павилиона за снимките в Москва. Андрей (той сега е и художник на филма) започва разговора: „Володя, вие бяхте ли на първата електростанция? Помните ли външната ѝ фактура? Бяло-сива такава, олющена. Имайте предвид, че не бива да се използват водни бои, не задържат цвета и изглеждат развалени. Необходима е бетонна фактура. Освен това, не ми харесва, че плоскостта на колоните ще бъде груба – нужно е само някъде да се очукат. Стъклата трябва да са прашни и изпочупени. Прозорецът в стаята с телефона трябва да е с прашно стъкло, през което да прониква светлината... И да се измисли нещо, за да не блестят краищата на кадифето, с което са покрити приборите. За да има усещането, че някаква сила всичко е разбила, но да не е взрив... Иска ми се подът на павилиона да наподобява вълни, но мащабът им да е адекватен на този на павилиона. Необходимо е колоните да се движат... Тук трябва да има храм, т.е. става дума за това, че колоните, тяхната ширина и дебелина да напомнят за храм. От какво се боим? Колоните могат да бъдат с различна дебелина, за да се създаде ритъм... Освен това ми е нужно, когато Сталкерът хвърля гайката, тя

да се удари сякаш в застинал цимент. Това ще даде усещането за всичко останало. Необходимо е фактурата в павилиона да напомня камък или гипс по камъка. Гипсът някога е замазан, а сега се лющи... Накратко, искам в залата да има много детайли...". Володя: „Андрей, аз съм против това. За да се напълни такава декорация с „детайли“, там трябва да вкараме десет слона!". Андрей: „Но ако в тази декорация няма да има детайли, всичко ще е фалшиво (така и се случи. Според мен това е наистина неудачен павилион – О.С.). На ескиза всичко изглежда прилично, защото е само за себе си. Но дори хората на този фон ще изглеждат неестествено. В този павилион са ни нужни вещи: не за да ги виждаме, а да не се чувства голота. Паяжината може да бъде от преплетен найлон. Цветовете – зелени, бели, охра... А в стаята с телефона в басейна е нужно да се нахвърлят посуда, жици, мебели... Или водата трябва да е под дюшемето – ще бъде прекрасно!“.

20 август

Връщам се в Москва с влак. В купето с мен пътува и администраторът на филма Татьяна Глебовна. През цялото време ми говори как бавно работи Андрей. И дава пример със снимките на кадъра с дървото: „Това дърво един ден го снимахме пет часа, а на следващия – още осем!!! В началото късахме листата. После ги лепяхме. После правихме паяжина. После Андрей дълго си опипваше мустаците и накрая заяви, че кадърът е готов за снимане“. Освен това, тя се жалваше, че Андрей е станал груб на терен, крещи и на работниците, и на актьорите: „Глупаци... магарета“. Е, на актьорите може да крещи... А работниците са способни всичко да зарежат, какво им пука. Освен това, самият Тарковски е главен художник. И кой е виновен, когато крещи, че кадърът не е готов? Тъкмо главният художник трябва да предаде този кадър напълно готов на режисьора, да му го е дал! И Княжински (Александър, операторът на филма – бел. пр.) роптае: „Андрей сам, лично реди кадъра по пет часа – нещо, което оператор-професионалист би могъл да направи за седем минути... Но той иска всичко сам, сам...“.

Мъчно и тревожно ми беше да слушам всичко това. След прекарания инфаркт Андрей живееше до Талин, в извънградска вила близо до морето, не ползваше сол, правеше едночасова дихателна гимнастика

и изобщо беше преизпълнен с благи намерения. А Лара пиеше скришом...

5 декември

Предстои публикация на глава от книгата. Затова Андрей прави поправки към частите, където става дума за „стария“ „Сталкер“.

„Киното и прозата са различни изкуства и е наивно да се говори, че киното има повече възможности от прозата. Сценарият на филма няма нищо общо с повестта. Има само две думи, две понятия, използвани в сценария от повестта – това са „Зоната“ и „сталкерът“...

Във филма Зоната изглежда така, тя е точно територията, останала след „пришълците“. Съществува легенда, че в Зоната има труднодостъпно място, където се сбъдват всички желаниа.

Монтажните връзки трябва да се правят така, че да не пропускат парчетата време, да съединяват реалната продължителност на пребиваването на героите в Зоната. И така – до завръщането в града, когато възниква единственият разрив във времето.

Що се отнася до идеята на „Сталкер“, тя не може да се формулира вербално. Говоря на теб лично – това е трагедията на човек, който иска да вярва, иска да принуди себе си и другите да вярват в нещо. Затова ходи в Зоната. Разбираш ли? В напълно прагматичния свят той иска да принуди някого да повярва в нещо, но не му се получава. Той не е нужен на никого и това място – Зоната – също на никого не е нужно. Тоест филмът е за победата на материализма...

По-рано, в „Соларис“, ми беше важна мисълта, че на човек му трябва само друг човек. В „Сталкер“ тя се преобръща – зависимостта от другите хора, дори любовта към тях, прерастваща в невъзможност за своето отделно съществуване, е недостатък, изразяващ се в неумението да се построи собственият живот независимо от другите. И е истинска трагедия, когато човек не може да даде на друг човек! – тук Андрей хитро и лукаво се усмихна, пляскайки по листа, на който пишех. – Нищо няма да поправяме... Всичко ще си остане така...“.

Във възторг съм от новото му решение, което е така типично за Андрей – да започне с категоричното заявление, че идеята на „Сталкер“ не може да се формулира, а да завърши с точно обратното. Той целият е в него!

„Но филмът стана съвсем друг, съвсем... – продължава Тарковски – Например монологът за музиката, който звучи в него, няма край, но всеки, който „има уши“, ще разбере, че става дума за съществуването на Бог... А Толя (Анатолий Солоницин – бел. пр.) играе най-добре от всички“.

Слава Богу, сега „Толя играе най-добре от всички“, а съвсем неотдавна Андрей го критикуваше. Отново типичен Тарковски!

„Кайдановски (Александър – бел. пр.) по-малко ли ви харесва?“ – питам аз.

„Не, не може да се каже така. Казват, че играта му е незначителна, но всъщност никой нищо не разбира... В изграждането на напрежението при Кайдановски има такива моменти, които Толя никога не би могъл да направи. С ужас мисля как ще ги озвучи, струваше ми се, че това е най-силната роля на Толя, но сега... Не знам. Сталкерът?... Макар че до края не е ясно що за човек е той. Вече почти всичко съм монтирал, само има още много работа с музиката...“.

„А какво решихте с музиката?“ – питам аз, защото си спомням мечтата на Тарковски да направи този филм без музика.

„Не знам, но ще бъде малко...“

Значи, все пак ще има музика.

Недатирана записка

Днес бях в павилиона. Две тръби са издигнати на възвишение, а между тях – резервоар с вода. Тръбите са мръсни, изпръскани със смола. Преди три седмици бях в други два павилиона, създадени по проект на Андрей. Единият беше със застояла вода, в която са разхвърляни потънали реторти, епруветки и други боклуци. Другият е странен пустинен пейзаж... С хълмчета от някакъв бял материал. И навсякъде – занемареност, ерозия, гниене, запуснатост след гибелта на цивилизацията.

11 декември

Последният снимачен ден на многострадалния „Сталкер“. По този повод отидохме в студията заедно с Дима (Дмитрий Шушкалов, съпругът на Олга Суркова – бел. на „Искусство кино“).

Напоследък снимаха постоянно, по смяна и половина, т.е. от 9 сутринта до 11 вечерта. Ние пристигнахме към 19, но се оказа, че сме закъснели и снимките са приключили. Това ни съобщи Света Рикалова, която случайно срещнахме в пустинните коридори на вечерния „Мосфильм“. (Света е дъщеря на братовчедка на Лариса, баща ѝ е заместник-командир на съветските войски в ГДР. По време на „Огледало“ беше приближена на Лариса Павловна, но се сприятелила с Терехова и оттогава е напълно отлъчена.) Тя ни каза, че цялата снимачна група „купонясва“ в кабинета на Тарковски. А тъй като според новите закони пиенето в студията е забранено, съобщението на Рикалова не остави съмнение, че „конспирацията“ е наред...

По случай последния снимачен ден носех подарък на Тарковски – главата за образа, предназначена за публикуване в „Искусство кино“ (също събитие!). Но когато с Дима влязохме в кабинета на Тарковски, заварихме истинско пиршество. Купонясваше цялата снимачна група, работниците, осветителите. На преден план, както обикновено, „купонясваше“ Лариса, която веднага ни съобщи, че „специално за нас“ е оставила „запаси“...

Андрей не пиеше... Но в един момент все пак не издържа и се реши да сръбне. Това бе истинска победа за Лариса: как ненавиждаше и зад гърба на мъжа си гнусливо презираше неговото „вегетарианство“ – още повече, че според нея той е „здрав като бик“ и „бягаше като момче“. Във възбудата си Лариса търчеше да търси водка: „Тарковски реши да пийне, а няма водка – как е възможно!“. Андрей и на нея „разреши“ да пийне чашка. И този проблем се обсъждаше от цялата маса.

В дългата и тясна стая имаше дълга маса, а в двата ѝ края седяха Андрей и Лариса. Тя седеше на изхода, а Андрей беше поставила така, че да се спаси от неговия „антиалкохолен“ и „досаден“ контрол. Не е трудно да се досетите, че в момента, когато Андрей „разреши“ чашка водка на Лариса, тя вече си беше „съвсем готова“... Беше ми мъчно за унижителното положение на Андрей, защото така беше всеки ден – зад гърба му се вихреше пианство и това беше известно на всички, и спектакълът се разиграваше само заради него, който по отредената му роля не биваше нищо да знае и да забелязва. Лариса, губейки всякакво чувство за мяра и вкус, вдигаше разрешената ѝ

чашка и „кокетно“ крещеше на Андрей: „Андрюша, а сега не вдишвайте (т.е. сега от нея естествено и законно ще се носи мирис на алкохол), при което всички работници се кикотеха... Обаче колкото и Лариса да се преструваше, този ден Андрей успя да я заведе в къщи много рано. После изчезнаха монтажистката Люся (Людмила Фейгинова – бел. пр.) и Араик. Люся, разбира се – къщи, а Араик – към Тарковски – ще сложат Андрей „да си почива“, а той ще продължи пира с Лариса...

По това време Толя Солоницин – единственият актьор на тържеството (тъкмо неговите едри планове се доснимаха в последния ден) – вече благополучно спеше в ъгъла на дивана. Той доста бързо се напиваше. Някъде по средата на пианството неочаквано разтърка възпалените си очи и запя своя любим припев „Из полей доносится „налей“, което означаваше, че е готов да пийне още.

Тази вечер Андрей вдигна само един тост: „За враговете!“. Мисля, че ставаше дума най-вече за Рерберг (великият оператор Георгий Рерберг е уволнен скандално от „Сталкер“, след като го е заснел наполовина, с обвинението от страна на Тарковски, че материалът е брак – бел. пр.). Всички шумно се развикаха, че „не трябва да се припомня това“. Но Андрей заяви, че трябва и припомни как миналата година цялата снимачна група заминала от Талин (след брака на лентата на първия „Сталкер“) и те останали съвсем сами: „Лара, Араик и аз седяхме, валеше есенен дъжд и ние пихме, пихме, пихме и се бояхме да спрем – толкова беше страшно! Две хиляди метра бракувана лента!“.

Тарковски отново и отново припомняше как са започнали филма наново от нулата. Говореше за тези, които не са се върнали, и благодари на тези, които, независимо от всичко, са се върнали да работят по филма. И той го е заснел!

Андрей каза, че по времето на работата върху „Сталкер“ окончателно е престанал да вярва в понятието „руска интелигентност“, отново имайки предвид Рерберг, и че всички разговори за единството и разбирането на „едното класово равнище“, са се оказали пустословие. Оплака се, че „този човек окончателно се е пропил“ и каза, че в края на краищата му е жал за тези „предатели“, защото са се погубили, погубили са самите себе си...

След всичко това Маша Чугунова (Мариана Чугунова е асистент-режисьор в „Сталкер“ – бел. пр.) в коридора със сълзи на очи ми каза как Андрей не е прав за Рерберг. Маша продължаваше да дружи с него и ме уверяваше, че Андрей не вярва, че Рерберг „е единственият човек, който искрено го обича и разбира“ и че „дори към Лариса се отнася искрено, разбирайки, че тя е нужна на Андрей като женско начало“... В онзи момент Маша махна с ръка към вратата на стаята, където продължаваше тържеството: „А там всъщност никой не се интересува от тях: всички им се смеят... Що се отнася до Лариса, при нея това си е болест – щом дойде в студията, веднага с Араик се хващат за бутилката и всички виждат това. А Рерберг страда ужасно. Изгуби две години, нищо не снима, защото Андрей е всичко за него. Прииска му се я да му напише писмо, я да му звънне...“.

Рашид е художникът и декораторът, който е бил през цялото време на снимките в декор на „Сталкер“ (и първия, и втория), изработвал е тези декорации със собствените си ръце, запълвал е всяка празнина, рисувал е пукнатини, залепвал е мъх и плесен – сега седи, напълно ошашавен от внезапната си свобода: снимките са минало. „Всичко е минало – говореше той пиано и радостно – Колко беше трудно! Защото Андрей толкова често променяше всичко и не знаеше на какво да се спре. Казва нещо и изисква да бъде изпълнено идеално. А, ако го направиш съвсем малко по-зле, той губи интерес към самата идея, губи интерес, макар че тя може да е прекрасна...“.

Вторият художник се оплакваше колко трудно е било да се построят всичките павилиони: „Екипът замина на снимки и в студията остана само един заместник-директор. На думи всички бяха „за“, а всъщност се оказа, че всички са „против“, оправяхме всякакви препятствия. Даваха такива съвети, че, ако ги бяхме послушали, можеше всичко да отиде по дяволите“.

Към къщи се прибрахме заедно с Толя Солоницин. Той беше пиан и му предложихме, както се е случвало неведнъж, да пренощува у нас. Но той категорично отказа и непрекъснато ломотеше, че ще се прибере при своята „бавачка“ (така наричаше втората си жена Света), че с нея е напълно щастлив, че живеят в абсолютна хармония: „Клетчица към клетчицата, нямате представа какво е!“... А после, преди да се разделим на „Киевска“, се разплака, че дъщеря му от първия брак Лариса го подминала в студия „Молдова-фильм“, без да го забележи...

19 март 1979 г.

За днес беше определено предаването на „Сталкер“ но филмът беше предаден още на 16 март, т.е. „предсрочно“, а това означава, че екипът трябва да получи премия. Тарковски така и каза: „Трябва да предадем на дирекцията за премия“.

Така че днес той още седи в студиото за презапис, както и преди седмица и половина: иска да се добавят бази във финалната фонограма и звукът от движението на чашата по масата да се намали, да не е така ясен. След това успяват да му покажат две части от трейлърите на „Сталкер“ и „Огледало“, подготвени за Совэкспортфильм (държавно обединение за износ и внос на филми, днес се нарича Роскино – бел. пр.). След което Андрей се запътва към монтажната, за да разреже и преправи четири части от готовия филм.

Първа публикация – списание „Искусство кино“, бр. 9-10, 2002

www.kinoart.ru/

От руски език Геновева Димитрова



