

списание **КИНО**

излиза от 1946 г. без прекъсване



Act V, 5

16 Ноември 2017



03/2021

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 / АВГУСТ 2021

СЪДЪРЖАНИЕ:

ЗА ИНТЕЛЕКТУАЛНИТЕ РАЗМИСЛИ НА КРАСИМИР КРУМОВ – ГРЕЦ – ИВАН СТЕФАНОВ / 5 стр.

ЗАЩО ПЛАЧАТ ЖЕНИТЕ – КАТЕРИНА ЛАМБРИНОВА / 18 стр.

ФИЛМОВАТА КРИТИКА! А КАКВО БЕШЕ ТОВА? – БОЖИДАР МАНОВ / 29 стр.

КУЛТУРЕН АФИШ: АВГУСТ 2021 – АНАСТАС ПУНЕВ / 38 стр.

КАН 2021. ЕКСТРЕМЕН ФЕСТИВАЛ – ВЕРА НАЙДЕНОВА И БОРЯНА МАТЕЕВА / 43 стр.

КАК МЕТОДИ АНДОНОВ Е СПЕЧЕЛЕН ЗА КИНОТО – АННА ТОПАЛДЖИКОВА / 60 стр.

ПЕТЪР КРУМОВ: СБЛЪСЪКЪТ СЪС СИЛНО ИЗКУСТВО ВИНАГИ Е ЧЕЛЕН – БОРЯНА МАТЕЕВА / 69 стр.

ОБРАЗНО КАЗАНО – АЛЕКСАНДЪР СТАНИШЕВ / 76 стр.

НЕОБИКНОВЕНАТА ОБИКНОВЕНОСТ НА МАЛКИТЕ ХОРА – СВЕТОСЛАВ ДРАГАНОВ / 86 стр.

КОЗИЯТ РОГ – РЕЖИСЬОРСКИ СКИЦИ, ИДЕИ, БЕЛЕЖКИ / 105 стр.

ГАЛЕРИЯ: КОЗИЯТ РОГ / 106 стр.

ОТ АРХИВА: СПИСАНИЕ „КИНО“ 3 БРОЙ 1951 / 113 стр.



ОТ ГЛАВНИЯ РЕДАКТОР

АВГУСТ/2021

В разгара на лятото, време за слънце, море и ледени коктейли, списание **КИНО** предлага на читателите новия си брой, който ще обогати и разнообрази ваканцията.

Преди шест години пак така в знойното лято ни потресе трагичната вест, че Красимир Крумов – Грец внезапно ни напусна. Режисьор, свързан с „младото българско кино“ от края на 80-те и 90-те години.

Филмите му: „Екзитус“ (1989), „Мълчанието“ (1991), „Забраненият плод“ (1994), „Под едно небе“ (2003), „Нощ и ден“ (2006), „Вътрешен глас“ (2008), „Светото семейство“ (2009) са показателни за талантливо, честно и вълнуващо авторско кино. Но Грец е и поет, писател, мислител – интелектуалец от висша класа. Книгите му „Поетика на киното“, „Поетика на българското кино“, „Новият конформизъм“ ще останат в анализите на високата теория, а професор Иван Стефанов пише: „Никаква сериозна история няма да може да се напише, без познаване анализа на нашето кино, направен от Грец“.

В този брой предлагаме на читателите интервю със сина на Грец – режисьора Петър Крумов и фрагменти от непубликуваната книга на Краси Крумов – Грец „Нищо не изчезва“.

В рубриката „Сценарни ескизи“ акцент са факсимилетата от режисьорската книга на Методи Андонов и галерия с фотоси за емблематичния му филм „Козият рог“ (1972), който и до днес е водещ в класациите на българските филмови критици. А Анна Топалджикова ни запознава с един малко известен и нелицеприятен за актьорското съсловие на Сатиричния театър факт – организираното през 1969 г. задкулисно събрание на творческия колектив на театъра срещу Методи Андонов, след което той е принуден да напусне Сатирата. С неговите постановки: „Кавказкият тебеширен кръг“, „Михал Мишкоед“, „Старчето и стрелата“, „Смъртта на Тарелкин“, „Ревизор“, „Суматоха“ и др., се свързват едни от най-силните години на театъра, когато всяка премиера беше авангардно, паметно и до днес културно събитие. Но най-омерзително е, че в целия този фарс няма политически и идеологически провокации и подбуди, а уви, по-скоро е въпрос на народопсихология.

Интересен и осветляващ миналото и настоящето на българското документално кино е разговорът на Светослав Драганов с режисьора Здравко Драгнев, който е и своеобразен авто/портрет на самия документалист.

За любителите на архивите предлагаме дигитализирания брой 3-ти на списание „Кино“ от 1951 г., свързан с проекта за дигитализация на всички печатни издания на СБФД, а за тези, които се интересуват от тенденциите в съвременното световно кино, е разговорът между Боряна Матеева и Вера Найденова за 74-тото издание на фестивала в Кан.

Списание **КИНО** е в партньорство със Столична община, която в този брой се фокусира върху подкрепата, която Столична програма „Култура“ и „Календар на културните събития на Столична община“ оказват на българското кино и през 2021 г. Над 600 000 лв. от бюджета на София се инвестират през тези два финансови инструмента в проекти, посветени на филмовото изкуство.

Внимание към изобразителното изкуство е отзвукът от състоялата се през юни изложба на Юлиан Табаков „Портрет на умиращ титан“.

Людмила Дякова





ЗА ИНТЕЛЕКТУАЛНИТЕ РАЗМИСЛИ НА КРАСИМИР КРУМОВ – ГРЕЦ

ИВАН СТЕФАНОВ

Под заглавие „Нищо не изчезва“ списание КИНО предлага на читателите фрагменти от лични размишления на кинорежисьора Красимир Крумов – Грец (1955 – 2015). И с основание. Той остави интересни следи в развитието на българското авторско кино. След завършването на кинорежисура в НАТФИЗ през 1985 г., творецът реализира седем игрални филма, (шест от които по негови собствени сценарии!) и почти всичките отбелязани с награди на различни кинофестивали (за сценарий, за актьорско изпълнение, за операторска работа и др.). Трябва да отбележа: Красимир Крумов има богата дарба – започнал с писане на стихове като студент по българска филология във Великотърновския университет, той е режисьор, сценарист, автор е на разкази, на два романа и една пиеса, композирал е песни, освен рецензии за отделни филми, написал е и обемист труд на тема „Поетика на киното“. Малко преди смъртта му рецензирах в списание „Кино“ неговата обемиста книга „Поетика на българското кино“ (2013), в която режисьорът приема един по-свободен и широк културологичен поглед към емпиричните факти от историята на нашето кино; като резултат открива художествени значения не само във всепризнатите филмови заглавия, а още и в редица други, пренебрегнати в историческите анализи на филмовото ни минало. При това, в

литературното изложение няма никаква режисьорска завист, никакво пренебрежение, никакво лично или идеологическо оскверняване на колеги или други автори. Ще повторя и сега заключението си: вече никаква сериозна история няма да може да се напише без познаване анализа на нашето кино, направено от Грец. В една от своите ранни поетични творби той признава: „Аз ще умра, неиздъхнал своя последен огън“. Питам се: дали това няма отношение към факта, че непосредствено след неговата смърт излиза от печат последната му книга с много показателното заглавие „Новият конформизъм“...

По повод на разглежданите фрагменти ми направи силно впечатление следния биографичен факт: след като е направил първите си три филма – „Екзитус“ (1989), „Мълчанието“ (1991), „Забраненият плод“ (1994), в трудните години на прехода Красимир Крумов има съзнателен творчески застой от близо осем години, за който никого не обвинява; следващият му филм „Под едно небе“ е чак през 2003 г. В първите три филма, признава режисьорът, образът на интелектуалеца беше моето скрито, друго аз; но след тези филми трябваше да си изясня какво става с мен и със света около мен, защо има липса на идеи, липса на герои. Така, от една страна, той споделя мисълта на Пазолини, че единственият начин да се доберем до истината е чрез поезията, чрез изкуството. От друга страна – започва да се съмнява, подобно на Франц Кафка, дали пък киното не му пречи да вижда и да разбира света. От разказвач на филмови истории се превръща за известен, достатъчно дълъг, период от време в човек на саморефлексията. Това е типично за интелектуалеца: дали мисли чрез художествени образи или чрез философски понятия, той няма право да се откаже непрекъснато да мисли, да търси опора във възможностите на самата човешка рефлексия. (Да си спомним за Рене Декарт: „Аз мисля, следователно съществувам!“) Според Крумов оттук идва и двойственият живот на съвременния автор, на днешния мислител: той има един публичен, външен и понякога конформистичен образ на създател на духовни дейности; но той има и друг вътрешен, таен апокрифен живот, където може да върши морални покушения, без да се бои от морални санкции. Но тук Крумов достига и до свой съкровен изход от двете опасни крайности: „В извънрелигиозно общество, в каквото живеем, да имаш куража да поднесеш смирено именно своя скрит, таен живот на сърцето, е от изключителна

важност“. Мисля, че това е творческото верую на нашия склонен към вътрешна рефлексия режисьор.

Такава откровена личност е Красимир Крумов: заклет последовател на Андрей Тарковски, той води полуаскетичен живот, проявява смайващо трудолюбие, проповедник е на висока нравственост – за него доброто е не само нравствена, но още и божествена категория. Последният му филм е под библейското заглавие „Светото семейство“ (2010), а според режисьора всяко свято семейство е това, в което има любов и разбирателство. Всъщност това, което интересува Грец през целия му живот, е драмата на човека, разпънат между земното и небесното, между всекидневното и метафизичното. Точно това ще открием и в неговите фрагменти: те имат личен характер, нямат философски претенции, но аз си позволявам философски да ги оценя. Защото, каквато и различна тема да подхване в отделния фрагмент, в последна сметка излиза най-вече неговата основна мисъл: живеем във време, в което е налице огромен конфликт. От една страна, между *културата*, която предполага разкриване и саморазвитие на всяка човешка личност, а от другата, противоположната страна, е съвременната високо продуктивна *цивилизация*, която непрекъснато, непосредствено и непринудено чрез вещите, а много често и чрез филмите, ни тласка към стандартизация, към приравняване и деградация. Затова и Грец ще обобщи: когато човешкото се сведе до социално прагматичното, до задоволяване с наличното, до ползата, тогава се появява вътрешният ужас във всекидневното съществуване. Също така ще направи – разбира се, за себе си! – заключения за безсмъртието на душата, но ще се запита и за това – какво представлява душата на съвременния „либерален човек“; ще се замисли за „метафизическата недостатъчност“ на съвременния ни живот и точно ще констатира, че демокрация и капитализъм не са едно и също нещо. А накрая ще спомене още и това, че страданието е истинският подтик към действия за разбирането на другия, което разбиране все повече ни се изплъзва и затова все повече липсва в делничните дни...

* * *

НИЩО НЕ ИЗЧЕЗВА

СБОРНИК С РАЗКАЗИ, ЕСЕТА, ФРАГМЕНТИ И ЗАРИСОВКИ НА СЦЕНАРИИ

КРАСИМИР КРУМОВ – ГРЕЦ

2020

На улицата срещнах живота. И смъртта ще срещна някой ден наоколо. Срещнах гълъба, срещнах моя ангел пазител и хранител, срещнах жена си. Срещнах неприкосновения вик, високосния звън, срещнах утринен плач. Срещах по пътя и камък, и вятър. Срещнах съдбата, униетието. Безпросветния мрак, прозирния ръб – и тях срещнах. Само едно не ще срещна. Само Едно. Едното Аз, моето Тяло.

ХОРА, СЪБИТИЯ

Каквото дойде, това посрещай, каза баба. Разбрах, че става дума за хората. Откъде идваха техните събития? Разбрах, че хората и техните събития идват без предизвестие. Отиваха си също без предизвестие. Каквото дойде, това посрещай. Разбрах, че става дума за хората. Колко са пътували. Колко ще останат. Неизвестно. Трябва да се посрещнат. Каквото дойде, това. Разбрах, че става дума за нас. Хората и техните събития идеха срещу Лицето ни. Посрещнати, остават в нас. Не се завръщат. Разбрах, че става дума за идване. Няма завръщане. Само идване. Каквото дойде, това остава.

БАБА КАЛЯ

Защо постоянно оплакваме себе си, докато изпитваме скръб по някой починал близък? Защо не оплакваме него, починалия? Аз мога да скърбя, да мисля, да си спомням за моята баба, но дали тя може да си спомня за мен, да мисли и да скърби за мен? Ами ако тя е лишена от това?

Тази мисъл ми се струва недопустима. Тъкмо това не е възможно, поради безкрайната доброта и любов на баба към мен. Ето – открит е пътят на религиозното чувство.

И ако все пак това е възможно – тя да не може да си спомня, да мисли за мен? Тогава – не бих ли го усетил? Няма ли да попадна в голямата празнина? Аз обаче го усещам – тя мисли непрекъснато за мен. Безсмъртие на душата или чудотворната сила на любовта? Може би това е едно и също.

ВЪТРЕШНИЯТ ГЛАС

Заминах за чужбина. Бях спечелил творческа командировка. Престоят ми беше два месеца, имах планове за работа. Условиата бяха добри – реставрирана воденица край река. Всичко ми бе осигурено. Но не написах нищо. Бях изгубил връзка с *вътрешния си глас*.

Връзката ми с родината не беше езикът, спомените или снимките, които носех. Връзката не беше в уменията да съчиняваш или да фантазираш. Връзката беше един вътрешен глас, който отказваше да проговори. Без него бях оглушал и ослепял. Без него нито езикът, нито спомените, нито фантазията можеха да се появят. Без него снимките не можеха да оживеят.

Какъв беше този *вътрешен глас*. Къде се помещаваше. В мен или бе глас свише. Опитвах се да го улова – напразно. Опитвах се да се вслушам и да го чуя – нищо. Без гласът, който диктуваше, не можех да произнеса нищо. Не можех да съчинявам, нито да фантазирам. Пътят назад бе отрязан. Пътят към мен самия бе прекъснат.

Без вътрешния глас нямаше кой да ме пренесе на другия бряг. Без вътрешния глас нямаше кой да ме поведе. Сам, не можех да сторя нищо.

ДВОЙНСТВЕН ЖИВОТ

Съвременният мислител и автор предпочита лицемерното удобство на двойнствения живот – един външен, публичен образ на ерудицията, съчетан комфортно-доходоносно с властта да говориш за духовните стойности и друг, вътрешен, таен, апокрифен живот, където безнаказано можеш да вършиш своите морални покушения и където не се боиш от морална санкция. В извънрелегиозно общество, в каквото живеем, да имаш куража да поднесеш смирено именно своя скрит, таен живот на сърцето, е от изключителна важност.

ВЪЗДЪРЖАНИЕ

Трябва да се откажем от измерване на времето. От разчертаване на квадрати в миговете, във водата. Не са ни нужни вече мерки и теглилки. Мерки и теглилки в квадратите на времето не са ни нужни. Жертвоприношения не са ни нужни също. Саможертви – никак. Кръв в подредбата, прогрес в прогреса – ненужни са. Не са ни нужни и метеорологически прогнози. Овладеяването на пазара рано сутрин – още по-малко. Обладанията – никак. Въздържание е нужно. Въздържание от нас самите.

ИНАЧЕ КАК СИ?

Някога, като студент, когато се прибирах на село, връстниците ми, с които дълго не бяхме се виждали, близките ми и познатите ми започваха да ме разпитват как съм, що съм. Като им споделях накратко как съм, що съм, като им споменавах за трудностите и ангажиментите, които имах, или след като просто казвах „добре съм“, те обикновено питаха:

- А иначе как си?

- Иначе съм добре! – отвърщах.

Какво беше това „иначе как си?“ тогава не се замислях, въпросът ми се струваше ясен и аз отговарях, че „иначе“ съм добре.

- Как си, какво правиш, отдавна не си идвал? – питаха ме.

- Много работа! – отвърщах.

- Е, как върви работата?

- Трудно!

- Колко ще останеш в село?

- Утре си тръгвам.

- Много за малко!

- Работа, много работа, проблеми... Нали знаеш, все няма време.

- А иначе как си?

- Иначе съм добре!

Полека-лека, с течение на годините, този последен въпрос „иначе как си?“, който прозвучаваше, след като споделях за проблемите и за

ангажиментите си, изчезна. Моите връстници, близките, познатите ми престанаха да ми го задават.

- Как си, какво правиш, отдавна не си идвал? – питаха ме.

- Много работа! – отвърщах.

- Е, как върви?

- Трудно!

- Колко ще останеш в село?

- Утре си тръгвам...

- Много за малко!

- Работа, много работа, проблеми... Нали знаеш, все няма време!

- Така е, така е... – поклащаха глава моите връстници, моите близки или познати и невям отминаваха.

НОВО ЯВЛЕНИЕ

Работех на компютъра. Искях да изпратя съобщение по електронната поща. Написах писмото, след това го адресирах. Взех „мишката“, сложих курсора върху бутона „изпрати“ и натиснах левия бутон, за да изпратя писмото. Едва тогава забелязах грешката, която бях допуснал в писмото.

Държах показалеца си и натисках бутона на „мишката“. Съобщението не потегляше, защото не вдигах показалеца си от бутона, а продължавах да го натискам надолу. Искях да спра изпращането на писмото, но това вече бе невъзможно. Писмото все още не тръгваше, то щеше да тръгне в мига, в който отместех показалеца си от бутона на мишката. Все още не го освобождавах, а продължавах да натискам, докато съобразявах какво мога да направя. Въпреки че писмото още не бе потеглило, не можех да спра процеса на неговото изпращане. Стоях така с напрегнат показалец, в това междинно състояние, когато бе вече късно да върна нещата назад, макар че писмото все още не бе тръгнало.

Помислих си, че това е ново явление.

Като натискам спусъка на пушката например няма такова междинно състояние. Изстрелът се произвежда в мига на дръпването на спусъка,

той представлява единичен акт. Има съвпадение на времето на дръпването на спусъка и произвеждането на изстрела.

Появяването на *междинното състояние*, когато вече си натиснал бутона на мишката, но още не си го освободил – е ново явление. И аз стоях така, натисках бутона, писмото бе готово да замине, но не тръгваше, чакаше да освободя бутона. Стоях в тази пауза, когато нещата бяха предрешени, но аз ги задържах. Нещата, които трябваше да се случат, вече бяха неизбежни, макар още да не се бяха случили.

В мига на тази пауза аз знаех какво ще се случи, когато вдигна показалеца си и освободя бутона на „мишката“. Но не го правех и така задържах събитието. Контролирах събитието, но само в рамките на една несигурна пауза. Беше ли се случило събитието в тази пауза или още не се бе случило – това мислех, докато стоях с напрегнат показалец върху левия бутон. Къде беше събитието по време на паузата? Ако тази пауза можеше да продължи безкрайно, какво щеше да стане с това събитие? Все трябваше да дойде момента, когато щях да вдигна показалеца си и да отрицая пътя на събитието. Но зависеше ли то от мен?

Природата на вечността беше заключена в този момент, който можеше да продължи безкрайно. Времето съществуваше, но и не съществуваше. Тук, в тази пауза, в тази липса на време, беше заключена същността на вечността – лишеност от време, изчезване на времето. За първи път аз можех да наблюдавам практически вечността, за първи път се докосвах до нея.

ЕДНИ И СЪЩИ ВРЕМЕНА

Под носа ни се смени цяла епоха. Колкото по-грандиозни са събитията, толкова по-малко вътрешно време обемат. Губиш представа за тяхното вътрешно време. Но онези, които запомних като духовни несретници, си останаха такива, въпреки че смениха прическата. Онези, които бяха натикани в ъгъла, сега пак са натикани, но в срещуположния ъгъл. Онези, които живуркаха без дъх, отново живеят без дъх. Онези, които бяха посредствени, си останаха посредствени, въпреки че се събудиха като шефове на ограбените от тях фирми. Убиецът на време почна да цени времето, но остана убиец. Крадецът на чужди надежди сам започна да раздава надежди, но си остана крадец.

Времената са едни и същи. Хората са еднакви, въпреки прическите. Изпод лицата лъха същия дъх на полумъртва, недородена плът.

ГЛОБАЛИЗАЦИЯТА

За да спаси себе си, западната либерална демокрация разчита на глобализацията (мондиализма). Единственият начин за спасение днес е обединението, разширяването. Така болестта временно бива туширана. Но тя всъщност се разпространява, превръщайки се в епидемия.

МОНОТОННОСТ

Виртуалният свят е логическият край от едно дълго отказване от ближния, от едно дълго виране в Егото. Новите измерения, които предлага виртуалният свят, ще изместят старата физическо-метафизична реалност. Дошло е това време. Основна характеристика на виртуалния свят е монотонността. Въпреки сгъстеното време и обилието отменящи се образи, този свят е загубил тишината, загубил е паузите, които дава небитието и е обсебен изцяло от звучаща монотонност.

ДЕМОКРАЦИЯ И ИРАЦИОНАЛНОСТ

Проблемите на съвременното демократично общество са не само в допотопната му прогнила политическа система. Демокрацията не тръгва срещу самата себе си. Тя тръгва срещу ирационалното. В съвременното пазарно ориентирано общество почти цялата съвкупност на живота и на битийстващото се свежда до социалната, икономическата и политическата сфера. Демокрацията е отсякла достъпа на човека до метафизичните небета, до ирационалните начала, до етическото, разбирано като отказ от егото и Посвещаването. В същото време ние като човешки същества чувстваме дори с последните фибри на нашата все още човешка норма и мяра, че собствената ни първозданност е изтъкана и от ирационалност, и от идеал, и от трансценденталност. Угасването, потъпкването на тези нагони се оказва главният недостатък на съвременната либерално-демократична цивилизация.

Тя настоява на „правата“ на човека и в същото време потиска неговите изконни пра-стихии, лишава го от собственото му нагонно лице. Освен това човешкото същество има необходимост от „задължения“, „забрани“

и „жертви“, породени тъкмо от трансценденталната сфера. То има нужда както от „права“ в социално-икономическата и политическата област, така и от „права“ в трансценденталната област (където тези „права“ съществуват под преобърнатата форма на „отказ от права“, т.е. на жертвоготовност, от себеограничаване и себеотрицание, на инициации и любов, на метафизичен унес, транс и забрава).

Наистина ние в много по-голяма степен копнеем да бъдем *призовани* за определени „неземни дела“ (*не от мира сега*), отколкото да призоваваме към охрана на собствените ни „земни дела“. Ние в много по-голяма степен очакваме да се *иска* от нас, за да *даваме*, отколкото да *искаме* за нас, за да *вземем* за нас. Ние в еднаква степен желаем (тайно) да бъдем „незащитени“ в метафизичното, както желаем (открито) да бъдем „защитени“ в социалното.

Така могат да се обяснят всевъзможните болестни синдроми, избуяващи в съвременната душа на „либералния“ човек. Така се обясняват например култът към музиката, към транс и наркотиците при младите, депресията, непълноценността и объркаността от битието в средна възраст, туристическото мнимо подвизаване, нелепото желание за удължаване на живота, следвано от истинското отчаяние и сенилност в заника на биологическия живот. Когато многопримесната и многослойна логосно-плътска, трансцендентално-психологическа, ирационално-разумна и просветено-безумна природа на човешкото се сведе единствено до плоскостта на социално-прагматичното начало, започват пред очите ни да се въртят сенките на необяснимия вътрешен ужас, на монотонната постна бедност на житието-битие, на скучната потискаща трезвост на наличното, превръщащо се в непоносимо насилие.

РАЗБИРАНЕ

Не можеш да се „опитваш да разбереш другия“. Човек или разбира *по начало* себеподобния си, или не. Опитите „да разбереш“ другия човек могат да означават само две неща – или неяснота вътре в себе си, или обладаване-похищение на другия. Този тип „разбиране“, към което обикновено призовават философи и богослови, е просто маскиран опит, съзнателно или не, за властване, за обсебване и в крайна сметка отново е израз на вездесъщия егоизъм и херметизъм.

Защото да разбираш другия човек не е усилие, не изисква никакъв напредък, не означава да извървяваш път. Същинското *разбиране* е съчувствие в същия миг на срещата, любов от пръв поглед.

Същинското разбиране не се нуждае от време, от разум, от аргументи. То е проява на вече съединената с другите хора душа, то е полъхът на предварителното наше сродство.

Онези малцина, които съм видял истински да *разбират* другите хора, не проявяваха никаква загриженост за себе си, те сякаш бяха вътре в другия човек отначало, априорно, преди всичко друго, дори преди *различието*.

ПРОБУДЕНИ

Буда, Лао Дзъ и Питагор са били съвременници. И тримата са били приближени до Господаря. Питагор получил препоръчително писмо от местния тиран; Лао Дзъ завеждал архивния отдел при самия императорски двор; Сидхардха Гаутама пък бил дори принц. И тримата напускат отвесното гнездо на властта, оттеглят се. Лао Дзъ като видял смутите в държавата и угнетението срещу хората, напуснал поста си и „отишъл на запад“ – повече никой не го видял. Питагор, притиснат от злоупотребата на местния тиран, основал школа-секта за нравствено усъвършенстване край далечно градче. Гаутама напуснал два пъти разкошния си дворец, първият път случайно, вторият път завинаги.

И тримата видели, сблъскали се и не приели социалната неправда, броженията, смутите, от които страдали хората. И тримата се отделили от смутите, вгълбили се и се „пробудили“, но не като се опитали да променят света, а като се оставили да бъдат проникнати от висшите духовни истини и като се стремели към тях. Достигнали до Единното и го нарекли с различни имена, като казали, че имената не могат да зоват това Единно. Дали това било Число, дали това бил Дао или Не-битие, дали била безличната Пустота или Покоят – всички тези дръзновения не само били *помислени*, а били достигнати от цялото им духовно-и-телесно същество.

Тримата „пробудени“ са живели в трите различни краища на света по едно и също време. Независимо до какви истини достигнали, в началото на техния дълъг път стоял винаги един и същи мотив – страданието на хората. От него се зародила и жаждата за проникване

в Същината. *Социално-етическият подтик* стои в началото на всяко велико деяние – така било по-късно и при всички следващи „пробудени“, и при Иисус, и при Мохамед, и при Рамакришна.

При днешните Учители обаче това не се забелязва.

МИГ И ВЕЧНОСТ

От работата ми в киното разбрах, че мигът съдържа вечността, но вечността не съдържа мига. Като заснемеш едно събитие в неговата съвършена неповторимост, случайност, уникалност – тогава то става (тъкмо заради своята конкретност) *категориално* (вечност). Обратно, ако заснетото събитие е очистено от уникалната си форма, то престава да е категориално и по този начин се саморазрушава. Вечността не съществува освен в мига, в неговата неподатливост; мигът е уникален, защото всеки път избликва из небитийните бездни – нов и неподозиран.

ИГРАТА

Канонът е условие за творчество, а не негово ограничение. Канон е например, че топът в шахмата се движи по права линия, а офицерът – по диагонал. Без този Канон няма Игра.

НЕВЪЗМОЖНОСТ

Слънцето и неговата светлина са тъй силни, че за да ги заснемеш, трябва да затвориш блендата, но при това действие небето става черно и слънцето изгубва светлината си.

ИСТИНАТА

Истината винаги оставя незаличими следи. Както и да е преправяна историята, както и да са потъпквани или забравяни фактите, истината прозира. Тя е най-търпеливото явление на света. Би дочакала дори Второто пришествие.

ПОСЛЕДЕН АРГУМЕНТ

Кой има нужда от свобода, освен онзи, който не знае нищо за себе си? За да бъдеш честен, не ти е необходима свобода. За да бъдеш справедлив и да прощаваш – също. Силният или познаващият себе си съвсем нямат нужда от нея. Свободният не тъгува за свободата.

Но обществото на хората е лицемерно. То разпръсква свободата като висша своя ценност, за да плени неукротимата човешка екзистенция. Свободата е договорът на хората срещу съдбата. Тя е заветът на самоунижението. Така свободата се превръща за нас в първо основание на същността ни и служи като последен аргумент в защитата на нашето съществуване. Свободата става условие на живота, препарирайки самия живот. Тя е алфа и омега на комичния ужас. Какъв паритет на безсилието, какво съзаклятие на нищетата!

* * *

Веселието намалява в нашия живот. Някога хората са се веселили, играли, пели. Това не е някакъв маловажен факт, достоен за присмеха на постмодернистите. Това е конститутивен за човешките начала акт, ръкуване с извънземните сили, противодействие на ентропията. Днес веселието се е изродило в забавление.

* * *

Човекът днес все повече се отдалечава от природата, от материята, от тялото си. Всички съвременни информационни и дигитални технологии говорят за това, че човекът вече е готов да напусне емпирията и да се устреми, да се превърне в чиста мисъл, в съзнание.

ЧОВЕШКИЯТ РУДНИК

Кое то е натрупано в душата и помислите – това излиза навън. Поведение, жестове, ритъм и строй на речта – това са видимите прояви на човешкия рудник. Но навън нещата излизат видоизменени – под влияние на пряката слънчева светлина и под влияние на контрола. И все пак – първичните форми и енергията на скритото са адекватни на видимата им проява. И с това човекът е открит, донякъде достъпен, просветлен.

ТЯЛО

Тялото на всички хора, мъртви и живи, родени и неродени, е Едно. Няма значение в коя епоха си живял, няма значение върху кое място си действал. Тъкмо това Тяло ще възкръсне. За да се прочетат значенията.





ЗАЩО ПЛАЧАТ ЖЕНИТЕ

КАТЕРИНА ЛАМБРИНОВА

Смелото режисьорско дуо Весела Казакова и Мина Милева стъпва здраво на международната филмова сцена. Вторият им пълнометражен игрален филм „Жените наистина плачат“ бе селектиран в официалната конкурсна програма „Особен поглед“ на тазгодишното издание на фестивала в Кан, а Screen го определи като един от шестте най-значими филма от този конкурс. Следващите спирки за „Жените наистина плачат“ са в състезателната програма на фестивала в Сараево и в септемврийското издание на София Филм Фест. Междувременно дебютният им игрален филм „Котка в стената“ излиза по екраните в Испания, а Мина и Весела ще оглавят журито на програмата „Венециански дни“ на фестивала във Венеция. Артистичният директор на програмата Гая Фурер обобщава техния авторски почерк и подход с думите: „В техните творби ние откриваме жизненост, дръзка комбинация между обществени и лични теми, между индивидуални и колективни права, между форма и съдържание. Киното на Мина и Весела е умно, изпълнено със съчувствие, провокативно, яростно, иронично, живо и изключително честно. Днес повече от всякога ни е нужно съчетание от киномайсторство и активна позиция. Нужни са ни хора, които могат да рушат границите чрез киното, да проправят нови пътища“.



За какво плачат жените? А на какво се смеят? Какво са способни да издържат?

И двете сме израсли с много силни майки, а и двете сме били много ревливи като деца. Не знаем дали нашите майки са плакали толкова. Посветихме този филм на нашите майки. И въобще на жената, на майката.

Дълго ли работихте по сценария? Променяха ли се героините, променяха ли се конфликтите? Коя беше водещата тема/идея, която остана до готовия филм и как ви хрумна това прекрасно заглавие?

Всичко започна от Биляна Казакова, която написа чудесен сценарий, центриран върху нейните преживявания като майка и родилка. Водещата идея или по-скоро усещане бе да изразим това безумно състояние, в което се намира жената, грижеща се за толкова много неща, което често бива пренебрегвано, negliжирано. Нейните проблеми даже нямат разбираем източник или причинно-следствена връзка. В очите на повечето мъже, както и за обществото като цяло, тези проблеми и кризи често са нелогични и поради това неприемливи.

Искахме да изразим ранимостта на жената, която е толкова свързана с децата, животните, с мистичното.

Със заглавието беше като игра: ако Boys don't cry, то Women do cry. Звучи малко като афиш, а се оказа, че грабва вниманието, както на английски, така и на български. Седяхме с едни приятели, българи, и като чуа заглавието, жената каза – аз толкова много плаках, като се роди вторият ни син. А мъжът каза – виждах я, че плаче, но не ми беше много ясно за какво и помислих, че е щастлива, че имаме дете.



Какви са тези пет жени – по какво си приличат, по какво се различават? Какво ги обединява, какво ги разделя?

Това е един ансамблов женски образ, съставен от пет героини, част от едно семейство, но много различни една от друга – с недоизказани неща между тях. Имат експлозивни взаимоотношения, които на пръв поглед стряскат, но зад това прозира дълбоката любов между тях. Сестри, майки и дъщери от едно семейство, които отдавна не са се събирали и не са били заедно. Така се е случило, след като майка им/баба им е напуснала този свят. Като една невидима нишка майката присъства през историята и напомня за себе си.

С какво провокира този филм, с какво е несъгласен?

За нас не провокира, но така мислехме и за „Чичо Тони, Тримата Глупаци и ДС“, докато не се оказа съвсем друга работата по нашите географски ширини. Новият ни филм разглежда съвсем нормални и ежедневни ситуации, като акцентира на абсурда в тях, филмът е много смешен и това са неща, с които сякаш сме свикнали. Ако една майка е затворена между четири стени с бебето си – това е напълно наред. Ако момиче е заразено с HIV – тя вероятно е курва. Ако жена бива тормозена вкъщи – това „си е техен проблем и ще го оправят под завивките“, както се изказа наш парламентарист. В това време в страната ни текат протести за защита на нормалното българско семейство от посегателствата на гейска Европа. Това може би провокира, съгласни сме.

Имате афинитет към интересна и многопластова драматургия. Сякаш и с този филм претворявате фикцията в документално звучене, отскачате от личния разказ, за да отправите важни социално-политически послания, примесвате трагикомични елементи в драматичен разказ. Как се споява такава сложна художествена форма? Към какъв филмов разказ се стремяхте?

Една родилка не може да се справи с гледането на бебето си сама, една майка – щъркел бива застреляна от комина, на който гледа малките си, едно момиче е заразено с HIV от съмнителния си приятел...

За тези действия има виновник, но ние избрахме да не се занимаваме с него. Избрахме чисто женската гледна точка и това се оказа много атрактивно и за зрителите мъже. Предполагаме, че са толкова запалени, защото ние не обвиняваме никого, най-малкото мъжете. Дълбоко в смисъла на филма е позивът срещу насилието по принцип.

Ансамбловата форма е от най-трудните – всички го знаят и нашите агенти от мк2 предупреждаваха, че ще е трудно още на сценарно ниво. Имаше толкова възможности и разклонения, както и твърде много материал, понеже давахме много свобода на израз и импровизации по време на снимките.

Дадохме пълна свобода и отделяне от сценария и на себе си, и на актьорите, и на екипа си, за да не се сковаваме. Въпреки целия вихър от идеи и цялата помощ, както от актьорите, от семейството на Весела, така и от нашата любима монтажистка Донка Иванова, накрая

отново останахме сами да решаваме ребуса. Донка се присъедини към нас в Париж, където завършвахме филма и вече с отпочинали очи, около Великден, успяхме да вземем решения, донякъде повлияни и от съветите на френските ни колеги. Оказа се, че финалният монтаж е доста близо до сценария и това показва, че не сме изпускали целта от очи.

Какво от режисьорския си опит от „Котка в стената“ използвахте и тук, и какво ново открихте и опитахте?

Тъй като е история за женската лудост и екстремност, открихме, че българските актьори могат да стигнат далеч, дори там, където ние не сме подозирали. Както Мария, така и Биляна, и Ралица дадоха воля на възможностите си и дори прекриваха възможните граници. Катя идва от физическия театър, а там актьорите са много подготвени.

Подлагахме ги и на психически стрес, поради решението ни да не гледаме сценария и да експериментираме много на снимачната площадка. Давахме си основни точки, понякога изпращахме текст предишната вечер, за да имат някаква представа какво ще правим на следващия ден. Тези момичета прегърнаха процеса. Без такова доверие и ентузиазъм нямаше как да стане. Като се връщаме назад и си припомняме, ни хваща страх, че всичко можеше да се сгромоляса. Крепеше ни обща вяра.

Това важи и за малките роли, където имаме букет от прекрасни актриси, изявяващи се в театъра и телевизионните сериали. Росица Гевренова, Диана Спасова и Добриела Попова също повярваха в смисъла на този филм и направиха взривни и запомнящи се персонажи.

Разбира се, в „Котка в стената“ също експериментирахме много и по някакъв начин това се оформя като наш стил. Но снимането в Англия не може да се сравни с това в България, там има много рестрикции и ограничения, у нас е значително по-лесно.

Като автори обръщате огромно внимание на всеки елемент във вашите филми и това се усеща на екрана. Но кое все пак доминира в началния творчески импулс, откъде тръгвате: от емоцията, идеята, темата, настроението или посланието; от грижливото измисляне на драматургията; от представата за образите и

актьорите, които ще влязат в тях; или пък от концепцията за визията, ритъма и общия стил на филма?

Аз, Мина, като художник много обичам да започвам от образа, от нещо неясно, подсъзнателно дори. Виждам котка и то оранжева (оказа се много трудна задача в Англия), искам щъркел или балони, които летят по една ливада. Весела така ми угажда, че примерно хуква да намери 200 гигантски балона, но през това време пита – това като Метерлинк или като Пинтър го правим, понеже майка им ги е влачила по сцени, откакто се помнят и Весела много се е занимавала с пиеси.

А мен ме тренираха малко по социалистически реализъм в Художествената академия. После в Англия разбрах, че първо идва съдържанието. Тамошните колежи по изкуствата напълно пренебрегват формата, за тях концепцията е в основата на всичко. В анимацията, където работех двайсет години, научих много неща и тази особеност на техните кинаджии и аниматори много ме палеше. Беше ми омръзнало да рисувам къщите във Велико Търново или гол модел. А съдържанието обикновено е провокирано от темата. Съзнаваме, че игралното кино по принцип страда от липса на теми.

В един период ли заснехте филма? Доколкото знам, снимките съвпадат с дебатите около приемането на Истанбулската конвенция – как този контекст се усеща във филма?

Бегло е засегнато като фон на историята, но и се усеща осезателно и това ни беше целта. Дебатът се проведе публично, както знаете, а това не се е случило в други европейски държави. Този публичен дебат излезе извън релси до степен, в която се твърдеше, че има трети пол и ни управлява гей мафията на Европа. Тези неоснователни твърдения подсилиха фашистки и хомофобски тенденции, каквито у нас нямат почва в исторически план.

Сами ли сте си изпълнителни продуценти? Доколко е важно за вас да имате пълен творчески и продуцентски контрол на филмите си и как се справяте с обема от работа?

Творческият и продуцентски контрол не ни е толкова важен на този етап. В началото, може би, да! Искахме да имаме пълна свобода и ако се провалим, да е само наш проблем. Рискът е огромен във филмовата индустрия, особено за продуцента. Няма много ясни рецепти за продуцентския успех. А един филм на непознат автор е

успешен най-вече заради продуцента. Сега с изградената си биография, много бихме се радвали някой да ни продуцира. Но и продуцентският ни опит е доста ценен – оказа се, че можем и се справяме.

Французите се учудиха от нашата гъвкавост в приемането на предложения и дебатите около темата и съдържанието на филма. Същевременно добре отстоявахме своите първоначални намерения, но винаги бяхме съгласни да експериментираме. Казаха, че не много автори/продуценти са готови да променят плана си в последната минута като нас. Осъзнахме, че много добре функционираме в големи екипи и комуникацията ни с важни организации и хора е на ниво. Трябва да признаем, че тяхната култура и уважение към нас и работата ни, ни смая.

Кои са копродуцентите на филма? Как ги намерихте, каква подкрепа получихте от тях?

С Кристоф Брунше имаме много приятна комуникация, можем да пием до късно през нощта и след това да отидем на караоке. Той е изненадващ купонджия, но същевременно много деликатен човек, познанията му за пазара и киноиндустрията са много задълбочени.

В Триест, когато проектът ни спечели основната награда за най-добър проект и имаше силен отзив за темата му, Кристоф ни даде свободата да потърсим други копродуценти, не само френски. Стреляхме се към немски копродуцент, но се оказа, че младите немски продуценти се опасяват да поемат рискове и предпочитат сигурност, която нашият извънредно нискобюджетен филм не можеше да им предложи. През това време Кристоф бе подготвил кандидатстване в АРТЕ и беше привлякъл интереса на голям агент по продажби мк2. Тези преговори отнемат много време, енергия и далновидност. Когато отидохме на среща-разговор в АРТЕ, той ни каза само да бъдем себе си и да не се подготвяме. Имахме малък шанс да спечелим, но се оказва, че дългогодишният директор на Кан – Жил Жакоб, е бил много запален по сценария и може би това е повлияло на останалите членове на комисията, тъй като той е институция във Франция. Спечелихме също Ил де Франс, доста труден Парижки фонд, и Евроимаж като български проект.



Сякаш актрисите Биляна и Катя Казакови, Ралица Стоянова и Мария Бакалова са сърцето на филма?

Тъй като това е една семейно иницирана история, съвсем естествен бе избора на сестри Казакови и дъщерята на Катя Казакова – Ралица Стоянова, а те са изненадващи актриси, дълбоки, но смешни и драматични. Ралица Стоянова, която нямаше главна роля досега, показва изумителни актьорски качества и желязна психологическа подготовка. Още от кастинга, на който се явиха повече от сто талантиливи млади момичета, след предварителния подбор тя игра с всяка една от тях и с всяка беше различна – партнираше с обич към другата, с бистър и бърз ум в импровизациите – достойно за възхищение. Трябваше да обърнем внимание на химията между двете сестри. С Мария Бакалова спойката беше мигновена. Мария притежава енергийна мощ и задълбочени търсения в импровизациите. Зачудихме се, тъй като бе от най-младите. Нейната дълбочина е продукт на емоционална зрялост и много култура. Поощрявахме Мария в минаването на граници, самата тя се развихря без никакви колебания, истинско удоволствие е да следиш какво още ще ѝ хрумне – не спирахме дълго камерата. Искахме нейната героиня да е най-крайна от всички. Това беше отбелязано от критиците – колко рядко женски образ в киното е толкова луд. Най-сетне нещо свежо и по детски необичайно. Соня, нейната героиня, е фитилът, който запалва историята.

Трябва да отбележим проникновената игра на Биляна Казакова, която прави нещата просълзващи. Тя носи рядка осанка и интелигентност, в съчетание с дълбока емоционалност. Нейната героиня Вероника е като магнит. Не можеш да спреш да я гледаш и въздействието е силно. Повечето жени в индустрията се съизмерваха с нея. Тя ги провокираше да говорят за себе си, за перипетиите и състоянията, през които са минавали като майки.

Катя пък носи една почти детска чистота и липса на суета, която прави героинята ѝ много необичайна. Не са много актрисите от тази възрастова група, пък и въобще, които могат да постигнат това.

Каква е ролята на Йосиф Сърчаджиев – единствен мъж в едно голямо и сложно женско семейство?

Той е комичен герой – трябва да се справя с три дъщери и три внучки, едната от които бебе. Затова сигурно има мъжки кучета. Плаща им сметките, оправя им проблемите, осигурил ги е. Става симпатичен с това. Но има и едно тъмно минало, което прозира, което се дължи на работната му среда. Класен актьор, който се забавлява с материала и има огромна страст към работата. Благодарим и на жена му Райна, която изключително помогна на процеса и даде интересни и важни предложения.

Всеки филм има едно предизвикателно място, което се съпротивлява и чак когато авторите успеят да го овладеят, да намерят вярното за него решение, успяват да завършат филма си. Кое беше това място в „Жените наистина плачат“?

За нас това беше как да подредим ансамбъла, без да нарушаваме баланса на всяка от героините и нейната линия. Трудното беше всяка една да въздейства като главна героиня и виждаме, че е постигнато.

От повече от десет години работите заедно в Активист 38. Какво ви водеше, като започвахте да се занимавате с продуциране, писане и режисирание на филми и въобразимо ли беше тогава достигането до програмата „Особен поглед“ на фестивала в Кан? Какъв беше пътят ви до Кан?

Изобщо не сме се надявали на селекция в Кан, особено тази година с огромното количество филми, които чакаха след първите Ковид вълни. Правели сме малки скромни стъпки и сме работели дисциплинирано по

продуцентските пътеки, но си даваме сметка, че помощта, която сме получили както от екипите си, така и от международните си партньори, са изиграли важна роля. Филмът е най-вече екипна работа и сътрудничествата там са особено важни. От първите си форуми като продуценти разбрахме, че влизаме в един много сложен свят и това, което е задължително да правим, е да ни е приятно. Знаете колко е труден първият публичен питч например. Е, тази трудност може да се олекоти с малко радост. Стремили сме се да си приказваме с приятни хора, без да търсим дивиденди или резултат и като цяло това подейства като магнит за хората към нас.

Дързостта и смелостта ли са най-важните качества, за да се движи напред талантливият човек?

Те са важни, да, изключително важни в този свят на каузи, както и способността да се рискува. Но още по-важна е честността във всеки един детайл и съгласието да осветиш тъмни ъгли в душата си. Но е важно и да се забавляваш, защото, в рамките на шегата, филмовото изкуство е в пети дом по астрология – дома на децата, игрите и забавленията.

Какво представлява Кан днес – къде се сливат късметът, успехът, славата, блясъкът и бъдещите възможности?

Кан протече по различен от други години начин, но за нас бе неимоверно приятен и бляскав. Като начало бяха по-малко industry delegates и това намали напрежението в срещите. Хората можеха спокойно да изпият по едно кафе заедно. Заедно с това обаче силно намаля и присъствието на критици и преса, особено англоезичната. Имаше доста филми, които останаха без нищо написано за тях, което е нечувано за други издания на Кан. Други останаха само с френска преса. Напълно възможно е за филм, минал в Кан, нищо повече да не се чуе и това, както разбирате, е край на бъдещите възможности. „Жените наистина плачат“ имаше много добър отзвук в медиите и бе класиран сред шестте водещи филма според Скрийн Дейли. За нас в момента е важно да сме мобилизирани и да опитаме да проведем мисията докрай.

Имате ли вече предложения за откупки и разпространение?

Предвид щетите от пандемията и в очакване на нова вълна, каква е ситуацията с дистрибуцията в момента в Европа?

Агентите ни от мк2 са изключително доволни от преговорите с огромни усмивки и блестящи очи. Още не сме провели среща за детайли, но разбрахме, че има голям интерес. В интерес на истината филмът ни има комерсиален потенциал.

Между другото, срещнахме испанските си дистрибутори, които следващата седмица пускат „Котка в стената“ в четирийсет кина и те ни казаха, че се борят за новия ни филм, но имат сериозната конкуренция от двайсет други испански дистрибутори. Това за нашите географски ширини е нечувано. Много силен английски дистрибутор ни срещна и отново с плам в очите каза: „Взимам го!“ Това, разбира се, са случки от стъргалото.

Разбираме, че ситуацията с дистрибуцията в момента е направо отчайваща и навярно тези успехи, които имаме, са далеч по-малки, отколкото биха могли да бъдат в нормални условия. Важно е, че във Франция ни дистрибутира много отдаден дистрибутор и шефката им Амел Лакомбе има силно лично отношение към филма. А както знаем, ако кината бяха динозаври, Франция щеше да бъде земята, където те ще могат да живеят.

Накъде оттук насетне след Кан?

Като гледаме как върви закона за филмовото производство в България, май ще трябва да помолим Мария Бакалова да ѝ чистим къщата в Лос Анджелис. Там можем да метнем една документалка за чужденците – събирачи на боклук примерно. Шегуваме се, разбира се. Бъдещето на света и на филмопроизводството, и най-вече разпространението, е толкова неясно, че трудно бихме могли да планираме и да предвидим какво ще се случва не само с нас, а и изобщо.





ФИЛМОВАТА КРИТИКА! А КАКВО БЕШЕ ТОВА?

БОЖИДАР МАНОВ

Седя пред празния екран на монитора, отворен в word A4. Изписано е само заглавието (шрифт Times New Roman, 14), но ръката ми отказва да посегне към клавиатурата. Парализира я втората част от заглавието с коварния въпрос, който звучи като автогол в първата минута. Волтер се усмихва с тънки устни от малка керамична статуетка на писалището и мълчаливо ми намига: „Съмнението е привилегия на интелигентните“. Неуместно и нахално (само)ласкателство. Но въпреки това съмнението не ме напуска. Ще трябва да го преодоляя някак в следващите редове, които да заличат „автогола“ и тогава да разсъждаваме за смисъла на филмовата критика.^[1]



Не е необходимо да се връщаме чак при Аристотел в IV век пр. Хр., но всеки, който иска да се занимава с изкуство, като стъпи на неговата тънка „Поетика“ неминуемо става по-висок или поне може да погледне към столетията в бъдещото развитие на „поезията изобщо и нейните видове“, както пише в първото изречение от първа глава на

знаменитото съчинение. Не че филмовата критика е „поезия“, но все пак...

Двайсет столетия по-късно Никола Боало (1636 – 1711) формулира своите естетически принципи за класицизма, които очевидно не са пряко приложими към днешна дата, при това за филмовата критика. Но прочетени проникателно, поне едно изречение е валидно и днес: „Обичай критическите съвети, а не похвалите“.

И Готхолд Ефраим Лесинг (1729 – 1781) не се е занимавал с филмова критика, разбира се. Но докато работи като драматург в Хамбургския национален театър, той активно участва в подготовката на репертоара и редовно пише свои есета върху различни конкретни въпроси от театралната практика, за разнородни аспекти на драматургията и сценичната реализация. А така се натрупват сериозни по обем и задълбочени като анализ критически текстове, които естествено и логично формират неговата забележителна книга „Хамбургска драматургия“ (1767-69). В нея той се обляга на Аристотел, но доразвива идеите му за същността на трагедията, спецификата на актьорското поведение, психологията на емоциите, разсъждава и за социалната роля на театъра. Затова погледнато обективно, с днешна дата „Хамбургска драматургия“ е практически учебник за съвършено критическо умение, което е от такава висока класа, че естествено надскача конкретната рецензентска практика и я насочва към систематизирана теория! Но, разбира се, тя не идва на празно място – Лесинг току-що е завършил и издал капиталния си теоретичен труд „Лаокоон“ (1767), наречен скромно „Есе за границите между изобразителното изкуство и поезията“.

Литературна легенда разказва, че един ден Белински на път за редакцията на списание „Современникъ“ (издавано от Некрасов) случайно намерил загубен ръкопис на неголям роман под заглавие „Бедни хора“ от неизвестен автор Ф. М. Достоевски. Същата вечер го прочел на един дъх и на другия ден написал: „Днес в Русия се роди нов писател!“. Кратка фраза, която информационно звучи сухо и скучно. Но когато е изречена от най-великия руски критик Висарион Григориевич Белински (1811 – 1848), тежи като цял литературен анализ.

Тук е мястото след великите имена от критическата практика в литературата и театъра, да прибавим името на забележителния

френски кинокритик Андре Базен (1918 – 1958), главен редактор на знаменитото списание „Cahiers du Cinéma“. През 50-те години на миналия век той привлича като сътрудници на редакцията млади журналисти и бъдещи кинематографисти, които по-късно излизат „изпод шинела на Базен“ (парафраза на Достоевски за Гогол), за да се подпишат под такива забележителни филми като „400-те удара“ (1959, Трюфо), „Хирошима, моя любов“ (1959, Рене), „До последен дъх“ (1960, Годар)! Неслучайно по-късно той е назован „баща на френската Нова вълна“. А междувременно, също като Лесинг, наред с всекидневната си критическа практика пише фундаменталния си теоретичен труд „Qu'est-ce que le cinéma?“ (4 тома, 1958-1962).

Но май е време от високите класически примери (Аристотел, Боало, Лесинг, Белински, Базен) да слезем на земята към нашата тема и се огледаме в скромната ни критическа практика.

Тя винаги е била (малко или много) условно дефинирана за малцината, отдали се на професионалното ѝ практикуване, а още по-условно за милионите зрители и читатели, които инцидентно или целенасочено сравняват своето лично общуване с екранните изкуства и го съотнасят към някакви критически текстове.

Първото професионално предизвикателство към дефинирането на филмовата критика е да се определи, доколкото е възможно, собственото ѝ приложно поле и къде е „тънката червена линия“ (Терънс Малик), която я разграничава от журналистиката. Стар въпрос, който не е нужно да актуализираме отново, но все пак не е излишно да го маркираме кратко, защото все още се забелязва известно неразбиране на категорията филмова критика, дори от професионални кинематографисти. За някои от тях всичко заснето в кадри е филм, а всичко написано с букви и думи – критика, че дори и теория. А то много често е просто журналистическа информация. Да не говорим за словесния нонсенс „рекламна критика“, който почти жаргонно се употребява от някои самоуверени функционери в масовите медии. А иначе професионалистите го наричат просто ПР (PR).

В световната фестивална практика професионалистите от областта на киното се делят едро на две категории: industry и press. Първите правят (създават, разпространяват, показват) кино, вторите пишат за него. Тъкмо при вторите е необходимо кратко пояснение. Ясно е, че

между журналистика и критика няма Берлинска стена – те са не само съседни територии, но много често с взаимно проникващи „анклави в чуждата зона“. Но все пак в журналистическите текстове доминира информацията (което не изключва възможни коментари). А критиката започва оттук насетне, за да се съсредоточи върху анализ и оценка. Първата изисква динамика и бърза реакция. Втората – специализирана компетентност, широка ерудиция, овладян културен хоризонт и задълбоченост на текста.

Филмовата критика трябва да бъде преди всичко вълнение и грижа за киното! Тя е на първо място добронамерено съпреживяване на филма, за да бъде след това анализът му възможно най-обективен и същевременно субективиран през аргументираната индивидуална оценка на автора. Критическият текст не бива да обслужва никакви предпоставени тези или (още по-недопустимо) никакви извънхудожествени съображения. Критиката е отговорност преди всичко към зрителите и читателите, затова не допуска страх от истината, нейното заобикаляне или конюнктурно съобразяване с текущи обстоятелства. По-сложно е с авторите на филми: и за тях най-важна е критическата истина, но ако е болезнена и неприятна – да е искрена и добронамерена, а не снизходителна или заядлива. Някои жанрови провали допускат и критическа ирония, особено ако успешно „дописват“ филма, но без издевателства. Няма смисъл от критически текстове, които скучно преразказват сиви сюжети или се възхищават от третостепенни периферни подробности. Те не вършат работа, напротив – допълнително огорчават неуспелия автор. Могат да бъдат изречени още много „мъдрости“ от несъществуващия „Наръчник на филмовия критик“. Ала няма такъв „лексикон“, който да върши универсална работа и да замества критическата проницателност и острата аналитичност, рационалната убедителност и емоционалната ангажираност, логичната чистота и словесното умение, точния прицел на думите и верния слух за обратно ехо от читателската отзивчивост.

Но защо ли си позволявам да споделям подобни разсъждения, след като всеки колега има някакъв свой „лексикон“, който спазва и едва ли се интересува от моя. Затова предпочитам най-кратката афористична характеристика за критическата работа, изречена от изключителния полски ироник Станислав Йежи Лец: „Пазете се от критик, който потапя нож в мастилницата“.

След забележителния културен феномен – раждането на кинематографа в края на XIX век, първият същностен преход в неговата технико-естетическа еволюция е появата на звука на екрана (около 1930). Този момент изисква и налага подобна същностна трансформация и в критическата практика, която трябва да се съобразява с принципно новата и различна художествена природа на екранното изкуство. По-късно появата на цвета съществено променя екранния образ, но тя не е чак толкова знакова за адекватно адаптиране на критическата практика към променената екранна реалност – това е все едно известно пренастройване на критическия поглед и инструментариум от анализ на черно-бяла графика към пълноцветна изобразителна живопис.

Ала по-късно, с овладяването на новия дигитален аудиовизуален екранен образ (а чрез него и в много по-голяма степен на илюзорното триизмерно изображение), критическата практика също трябваше да претърпи и дори да си самоналожи съществена художествена и инструментална промяна. За да е по-ясно, но без да звучи неуместно и патетично, новата „технологична поетика“ на екрана изискваше и очакваше адекватна критическа трансформация.

И тъкмо тук, в този възлово важен етап от развитието и обновяването на критическата практика, се случва един от най-важните ѝ еволюционни етапи, дори казано с езика на математиката, своеобразна инфлексна точка на пречупване (промяна). Да назовем за удобство този нов етап, белязан и дефиниран от появата на цифровите комуникации, с условната категория дигитална критика. Разбира се, не съществува подобна официално дефинирана категория, но за удобство можем да наречем така писането на критически текстове в дигитална среда и публикуването им в интернет базирани медии. Или казано с други разбираеми думи, новото медийно битие на критиката се осъществява в прехода ѝ от печатни (хартиени) или аналогови електронни медии (ефирно радио и телевизия) към дигитални медии с всичките им принципно нови и различни технологични особености. И на първо място – свободният, пряк, непосредствен личен авторски достъп до медийна трибуна и нейната огромна, практически неограничена, глобална, планетарна аудитория! Гутенберговата революция с нейния масово тиражиран достъп на

потребителите (читателите) до всевъзможни печатни текстове е невинна детска игра в сравнение с невероятната и необозрима масова комуникация в дигиталното критическо пространство! А тя определя новата същностна природа на критическата трибуна, нейната безпределна потенциална мощ, неограничената ѝ медийна енергия и съответно нарасналата авторска отговорност в критическата практика!

Ала тъкмо това изключително демократизиране на достъпа до публична трибуна и масова аудитория осветява и другата страна на монетата: лесно се появяват и съществуват безброй сайтове, блогове, фейсбук страници, в които всеки може да пише каквото иска и то се публикува мигновено, съпроводено с илюзията (заблудата, измамата), че това е филмова критика. Но в 99% от случаите не е! А е просто море от дигитални думи, които печелят от бързината на публикуването им, но губят дълбочина на смисъла, на разсъжденията и анализа (ако въобще има такъв)! Тези текстове най-често са субективни разсъждения, незащитени с убедителни аргументи или дори безхаберни съчинения с ниска езикова култура. Известният отпреди проблем за „хигиена на критическите текстове“ се актуализира особено рязко именно с появата на „бързата критика“ в дигиталните медии и в социалните мрежи.

Мнозина разбират приложната територия на филмовата критика стеснено и погрешно като постфункция на кинематографичния процес, т.е. анализ и оценка на кинематографичната продукция, на конкретни филми, автори, фестивали, други подобни събития и т.н. Това в най-добрия случай е наивно и късогледо мислене. Защото истинската филмова критика с целия потенциал на своето приложно поле и практикувана от компетентни, добре подготвени и с широк културен хоризонт критици, може и трябва да присъства във всички етапи на националния кинематографичен процес. Не само при неговото стратегическото формулиране и обмисляне като бъдещи етапи на развитие. Но дори и в „предродилните“ фази на всеки отделен филм. Това също е функция на критиката като ранна диагностика на проекта, като превенция от възможни „малформации“ и полезно изпреварващо „лечение“!

Участието на професионално образовани и опитни критици в подготовката и оценяване на филмови проекти, много преди те да бъдат осъществени и да поемат своя път към екраните, е сравнимо с наблюдението и проследяването на ембриона в майчината утроба, много преди да се роди бебето, преди с първата глътка въздух да започне самостоятелния си екранен живот и да се включи в сложното общуване със зрителите.

Но неразбирането на тези очевидни истини, уви, битова в нашата реалност. Нещо повече – то беше нормативно формулирано в един печално увреден Правилник за прилагане на ЗФИ (декември 2018), който изхвърли критиците от участие в националните художествени комисии под натиск и с безполезна енергия от малка група продуцент(к)и плюс мълчаливото съучастие на действащия тогава Директор на НФЦ. На пръв поглед, дребно препъване в целия и бездруго достатъчно мъчителен процес по оценяване и финансиране на филмови проекти. И така повече от две години киното ни не можеше да се отърве от тази очевидна глупост и вредно лекомислие, с което (по днешната публична лексика) филмовите критици бяха „изчегъртани“ от националния кинопроцес! „Глупаво като факт“, както казва Балзак. А тъкмо в неговата родина френският CNC (Centre national du cinéma et de l'image animée, по чийто модел е създаден и функционира нашият НФЦ) винаги включва в своите художествени комисии филмови критици (наричат ги дори *journalistes*), които пълноценно и ползотворно участват в оценяването и селекцията на проекти.

Като първи професионален автор на критически текстове за кино у нас се приема писателят и журналист Панталей Матеев (1898 – 1957), който единайсет години е редактор на сп. „Нашето кино“ (1924 – 1935). Първа самостоятелна книга („Кинокритика“, 1962) издава литературният и филмов критик Яко Молхов (1915 – 2001). Днес всички пишем и издаваме книги. Но първи д.н. Петър Кърджилов (1950) издаде своя авторска книга на английски език в Обединеното кралство: „The Cinematographic Activities of Charles Rider Noble and John Mackenzie in the Balkans“ (2020). Вярно, че тя не е точно критика, а по-скоро историческо изследване, но все пак в територията на кинознанието.

Панталей Матеев обаче едва ли е знаел, че през 1925 г. в Париж група френски и белгийски журналисти (по-точно валонски, т.е. френско-езични), които пишат за кино, създават първата професионална организация в тази област и я назовават *Fédération Internationale de la Presse Cinématographique* с абривиатура FIPRESCI. Нямото кино вече е овладяло основните принципи на екранния разказ, осмислило е своята художествена самостоятелност, осъзнало е своята естетическа природа, отвоювало е мястото си като „седмо изкуство“, по думите на италиано-френския критик Ричиото Канудо (1877 – 1923). А междувреме и паралелно с това филмовата критика е израснала до самостоятелен дял в изкуствознанието. И така ФИПРЕССИ се оказва най-старата професионална организация на филмови критици, жива и здрава до днес, вече на 96 години! Скоро ще навърши първия си век! И ние ще сме свидетели на този респектиращ професионален юбилей!

Как ще го посрещнем? Готови ли сме за него? Има ли с какво да го отбележим достойно?

Тези и много други подобни въпроси стоят пред нашето поколение професионални филмови критици.

Време е да се замислим: накъде е верният път при такава респектираща вековна биография зад гърба? И още по-отговорно – с вековен товар върху плещите!

P.S. Шегата в заглавието е само намигане към онези, които наивно приемат за истина подобни прозрачни закачки и кисело мърморят, че днес нямамо критика. Има, разбира се, но за нея трябва адекватни сетива!

¹¹Publisher: Cambridge Scholars Publishing, Lady Stephenson Library, Newcastle, UK, 2020.





КУЛТУРЕН АФИШ: АВГУСТ 2021

АНАСТАС ПУНЕВ

През август БНТ продължава сериата от филми с участието на Изабел Юпер. На 22 август ще бъде излъчен „Пианистката“ на Михаел Ханеке по романа на Нобеловата лауреатка Елфриде Йелинек. Двайсет години след премиерата си филмът е все така провокативен, но преди всичко неудобен за гледане, което е показателно за вялото ниво на визуалните дразнителни през този период.

Най-точно описание за присъствието на Юпер във филма дават думите на Морис Мерло-Понти – „живея в изражението на чуждото лице, както то живее в моето“. Самата Йелинек отбелязва, че героите превръщат лицата си в сценарий и това възстановява достойнството на нейната Ерика Кохут – нещо, което би прозвучало странно на фона на типичния за Ханеке непрощаващ стил и интерес към най-токсичното и срамно в хората. Само той обаче би режисирал с толкова емпатия история за подобен отвратителен персонаж, защото извратеното в Ерика се оказва твърде човешко и защото дългите и близки кадри разкриват травмата от разрива между въображение и реалност отвъд патологията.



ПИАНИСТКАТА (1995, РЕЖИСЬОР МИХАЕЛ ХАНЕКЕ)

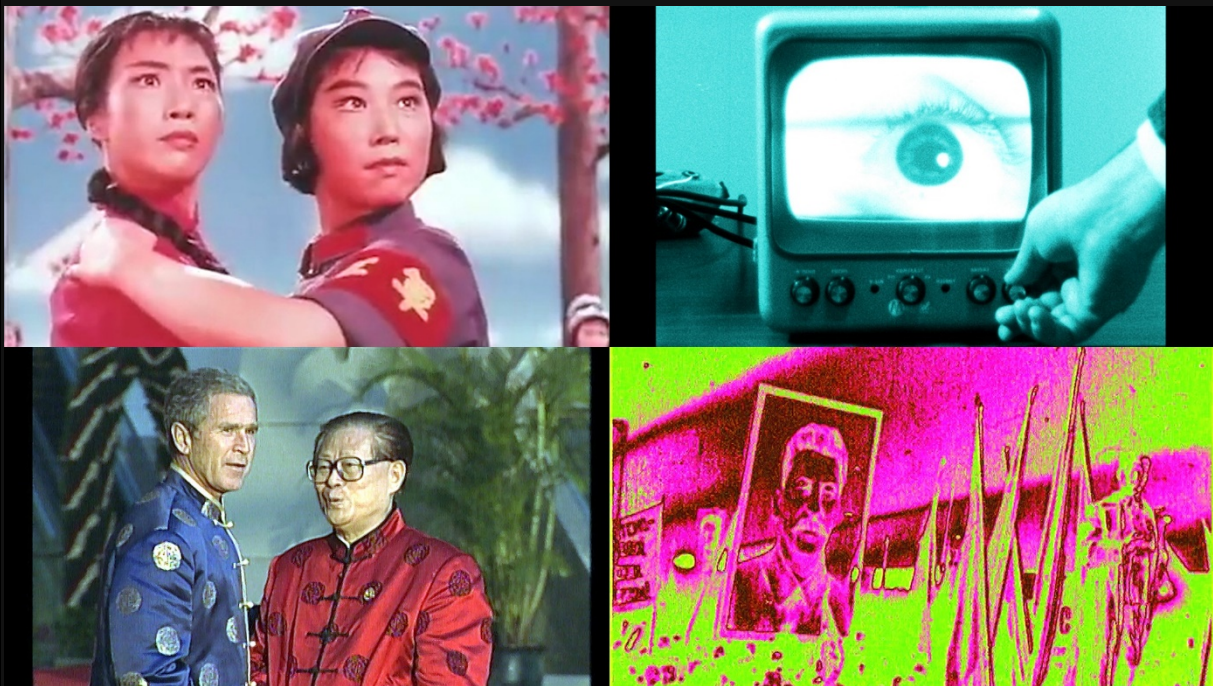
В действителност, ако зрителят не знае за какво става дума във филма, би се изненадал на спокойната му каноничност. Като в римейк на класическа американска мелодрама „Пианистката“ е филм за емоционално крехка героиня с доминираща майка (Ани Жирардо), която един ден се запознава с по-млад мъж на име Валтер (Беноа Мажимел). Пламва любовна афера. Нейните нестандартни сексуални желания придават напрежение и непредвидимост, които се запазват до самия финал и предизвикват вниманието, което филмът заслужава.

Веднъж спечелил това внимание, Ханеке навлиза в далеч по-дълбоки води, едновременно отвъд мелодрамата и скандала. Фантазиите на Ерика, също както и нейните отношения с Валтер, остават неизменно извън екран като нещо трайно потиснато, което нито може да бъде задържано, нито обаче да се осъществи истински. Еротиката е навсякъде, освен в измъчените тела. Затова пък погледът на Ерика, докато наблюдава воайорски други хора, е абсолютно искрен и оправдава всички нейни решения.

Те изглеждат противоречиви и странни, но това не е защото нямат обяснение, а защото обясненията могат да бъдат твърде много. Едно от най-издържаните е, че травмата на Ерика от майка ѝ, с която живее, е породила необходимостта от сходна динамика на силна любов и силна омраза. Именно така стартира токсичната връзка с Валтер, с

когото постоянно променят ролите си, докато накрая фантазията не оживява и не довежда филма до категоричния му, но двусмислен финал.

Отношението към високата култура и в частност класическата музика е друга важна линия. Ерика не просто е пианистка. Във филма неслучайно броди призракът на Шуберт – композитор, който умира млад, след като цял живот е очаквал с нетърпение смъртта. Но по-символично е, че канонът на класическата виенска школа е умело подигран всеки път, когато „божествената“ музика на Шуберт идва от ръцете на Ерика Кохут – жена, чийто шокиращ душевен живот е показан в детайл и без излишен кадър в над два часа филмово време.



CAN'T GET YOU OUT OF MY HEAD (1995, РЕЖИСЬОР АДАМ КЪРТИС)

Докато очакваме есенните премиери по кината, през лятото по-лесно се намират осем свободни часа за преосмисляне на всичко, а няма по-подходящ помощник от новия опус на британския журналист Адам Къртис. „Can't Get You Out of My Head“ (явна препратка към песента на Кайли Миноуг, заради което по-добре да остане без превод) и носи амбициозното подзаглавие „емоционална история на модерния свят“. Ако има автор, който заслужава да използва това определение, това е именно Къртис. Упорито отказващ всякаква идентичност на филмов режисьор, през последните години, и особено след

„Хипернормализация“ (2016), той се изстреля в необичайни висини като за редови служител на БиБиСи.

В ерата на свръхзвезди и скопен активизъм дейността на Къртис изглежда колкото уникална, толкова логична и жизненоважна: той ползва необятния архив на БиБиСи, за да търси привидно далечни, но осезаеми връзки между цялото изобилие от образи и събития на следвоенния свят. А след това ги монтира и дори когато звучат спекулативно, никой не може да отрече хипнотичния ефект от неговия монтаж, както и разумността на изложените тези. В този смисъл „Can't Get You Out of My Head“ не изненадва и това е най-хубавото. След като в „Хипернормализация“ Къртис предложи обяснение как Брекзит и Доналд Тръмп са логичният финал на много по-отколешни процеси, пет години по-късно разширява оптиката в шест отделни епизода, като тръгва от Културната революция в Китай, за да стигне до Баадер-Майнхоф в Германия и от историята на Едуард Лимонов до зората на изкуствения интелект.

Основната идея в тези шест епизода е изгубването на големите разкази и тоталната безцелност, в която обществата живеят градиращо от Втората световна война насам. За Къртис има много ясни виновници за тази ситуация – индивидуализмът и вярата в технократската експертиза, която може да реши всички политически въпроси. Като един Картаген, който трябва да бъде разрушен, той вижда тези пороци в напълно различни истории и хора. И ако не беше сериозният му тон, никой не би се вързал толкова лесно на това, че Тупак довежда до крайност радикалния дневен ред на майка си от 60-те или на историята на Кери Торнли, който създава на шега конспирацията за илюминатите, за да тества обществената податливост на подобни теории, и сам се изненадва от резултата.

Красивото противоречие в стила на Къртис е, че за разлика от агитатори като Майкъл Мур, при него манипулативността е оголена и, образно казано, може да бъде пипната. Монтажът е изцяло умишлен и служи на крайното твърдение, но тъкмо това позволява да се играе с открити карти и да се спори задочно с него. Още повече, че се работи много повече с образи, отколкото с думи, и в мълчанието пред двусмисления сблъсък на минало и настояще (по подобие на някогашната рубрика на Евронюз „no comment“ има някаква мъдрост,

която съвсем спокойно може да е измама като идеята за илюминатите, но въпреки това има терапевтичен ефект).

В типичен за постмодерните времена обрат, работата на Адам Къртис си заслужава и заради реакциите към нея. Популярността му се дължи изцяло на самиздатския дух и „услужливите“ фенове, които качват филмите му за свободно гледане. А освен да го популяризират, като създават култ към него – видим от пародиите на скептичния и дори мизантропски английски глас, който тревожно предупреждава, че „и тогава се случва нещо странно“, преди да мине на следващата глава от историята си. Индивидуализмът е труден за побеждаване.

„Пианистката“ може да бъде гледан на 22 август по БНТ1.

„Can't Get You Out of My Head“ може да бъде гледан на множество места в интернет, включително <https://thoughtmaybe.com>.





КАН 2021. ЕКСТРЕМЕН ФЕСТИВАЛ

Разговор между

ВЕРА НАЙДЕНОВА и **БОРЯНА МАТЕЕВА**

Вера Найденова: Години наред, на страниците на „Кино“, ние с теб водим разговор за Кан. Сега ще направим това при нови условия: след 27 поредни години присъствие аз се отказах от пътуването. Съвременните средства за информация обаче ми дадоха възможност да придобия известна представа за събитието и съответно основание да задам въпроси. В тях се съдържа и отношението ми.

Навярно поради контраста с карантинната аскеза, пищните и ексцентрични вечерни тоалети на дефилиращите по ритуалната „червена стълба“ този път ми изглеждаха карнавално-гротескови. Но светско-артистичният хедонизъм свършваше при входа на голямата зала „Люмиер“, където участниците надяваха маски и – о, чудо! – сядаха не като по време на локдауна през два стола, а един до друг. Като в предишните фестивални времена тъмният киносалон придобиваше първичния си вид на „майчина утроба“ (образът е на Федерико Фелини), в която се ражда магията на киното. Най-пострадалото от COVID-19 изкуство се втурна в големия си празник. Като непосредствен участник в него ти навярно имаш друга характеристика?

Боряна Матеева: Фестивалът в Кан тече в много паралелни реалности, зависи каква е позицията ти – на звезда, на режисьор в

състезанието, на светска персона, дошла да дефилира пред фотографите, на зрител, успял с върховни усилия да се снабди с билет или на журналист. Както знаеш, тези светове рядко се пресичат. Вълненията на червения килим, „носа на кораба“, „най-медийната част на събитието“ (Тиери Фремо) и в тъмния салон са от различен порядък. Ритуалът по изкачването на стълбата, който можеше да се следи от монитори, носеше същия блясък. Усещаше се обаче някакво напрежение и усилието то да не се експонира. И струпването не беше същото – имаше рехавост, някаква непълнота, публиката на Кроазет, дошла да зърне звездите, беше по-малко. На някои от прожекциите се откриваха доста свободни места, а преди салоните се изпълваха до последното кресло 15-20 минути преди началото на сеанса. Повечето щандове на Пазара бяха затворени. В жужащата иначе пресзала, заради санитарните мерки, нямаше компютри. Можеше да седнеш в друго wi-fi пространство, но и там беше рехаво, някак пусто.

В.Н.: Въпреки затрудненията в производството, поради пропуснатото миналогодишно издание този път селекционерите изгледаха повече филми и съставиха по-богата панорама: отдавна филмите в състезанието не са били толкова много – двайсет и четири; създадена бе и нова секция – „Кан премиери“. Споделяш ли впечатлението, изразено предварително от колеги, че „програмата е твърде френска“? Запомнила съм думите на предишния дългогодишен артистичен директор Жил Жакоб, че за международния, а сега вече глобален по дух фестивал, не е добре да е доминиран от националната кинематография. В обяснението за тазгодишното умножено включване на местни продукции имаше и едно, да го наречем, битово оправдание: в случай, че карантината попречи на чуждите делегации да дойдат, „червената стълба“ би опустяла...

Б.М.: Френската продукция беше уважена както винаги по достойнство, може би дори прекалено от гледна точка на външния наблюдател. Но все пак този фестивал се прави от френската държава и се дават огромни средства – от спонсори, но и от данъкоплатците. Щедрите домакини имат моралното право на това, защото така подкрепят и собственото си производство – знаем, че годишната кинопродукция на Франция е около зашеметяващите 200 филма! В конкурса заглавията бяха седем – като започнем с рокоперата на Леос Каракс „Анет“, „кинематографичен фойерверк“, минем през кинаджийския, но твърде битов „Островът на Бергман“ (реж. Миа Хансен-Лъов), през остро

социалния „Фрактурата“ (реж. Катрин Корсини), третиращ бунтовете на Жълтите жилетки и социалните неравенства, през моралния казус за евтаназията в богатите общества „Всичко мина добре“ (реж. Франсоа Озон), през леката сатира на медийния живот „Франция“ (реж. Брюно Дюмон) и черно-бялата сантиментална драма на градските нрави „Олимпиадите“ (реж. Жак Одиар), за да стигнем до „Титан“ (реж. Жюлиа Дюкурно). Впечатляващо жанрово и стилово разнообразие, но и полово равноправие – три жени-режисьорки...



АНЕТ (2021, РЕЖИСЬОР ЛЕОС КАРАКС)

В.Н.: По-важното в случая е, че френската кинематография тази година показва добра форма. Нещо, което рядко се случва напоследък. Трябва да добавим и това, че френското кино участва тук не само в национално качество. Парижките продуценти развиват широка копродукционна дейност, французинът (американец по майка) Леос Каракс е снимал „Анет“ с холивудски пари; завърналият се от Щатите нидерландец Пол Верховен плътно си сътрудничи с французите и т.н.

Б.М.: Така е, почти всички филми от Официалната селекция са мощни копродукции, но организаторите все пак посочват от коя държава се състезава филмът според националността на режисьора.

В.Н.: До неотдавна съществуваше и такъв паритет: каквато е бройката на френските, такава да е и тази на американските заглавия. Как преценяваш тазгодишното присъствие на отвъдокеанското кино? Дали пък за неговото минимализиране една от причините не е тази, че там филмовото производство все повече се поема от стрийминг платформите, към които Кан категорично не проявява гостоприемство (засега).

Б.М.: Американското кино действително не беше на преден план – само три заглавия този път. Нямахме и награди, въпреки американския председател на журито Спайк Лий. „Денят на знамето“ на Шон Пен представи доброто постановъчно холивудско кино, но участието му се разглежда по-скоро като отдаване на почит и приятелски жест от страна на организаторите към кариерата на могъщия актьор с два Оскара. При предишния си режисьорски опит в Кан „Последното лице“ през 2016, той буквално беше смазан от критика и публика (с дюдюкане и освиркване). Да припомним още, че през 2008 той беше и председател на журито. Освен всичко друго, филмът, заснет по истински случай, разказва историята на нестабилен баща, замесен с печатане на фалшиви пари и банков обир, който прави всичко възможно, за да подкрепя дъщеря си, но с филма режисьорът дава мощен тласък на кариерата на истинската си дъщеря Дилън и сина му Хопър, участващи като негово семейство и във филма. „Денят на знамето“, мъчителен Шон“ бяха озаглавили статия в „Либерасион“... Диаметрално противоположен като стил беше „Червената ракета“ на Шон Бейкър – представител на независимото американско кино. Скромнен филм, наблюдение на Америка на лузърите от покрайнините край големите индустриални центрове, на хората без перспектива, затънали в мизерия и наркотици. Рисков, но отплатил се, ход е поканата към порно-звездата Саймън Рекс, който изпълнява ролята на провалил се актьор, завърнал се в родното си градче в Тексас и мечтаещ да се махне отново. Картината на тази „едноетажна Америка“ е подтискаща и отчайваща. На другия полюс с постановъчния си размах е широко рекламираният „Френският диспечер“ на Уес Андерсън, живеещ и работещ между Ню Йорк и Париж. Филмът, заснет във френския град Ангулем, беше готов и

селекциониран през 2020. Той „заслепява, после уморява с гига-манежа от епохи, цитати и картини във висок стил, които обаче са замръзнали“ – споделиха в пресата. А още миналата година Фремо издаде, че 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“. Тази суперпродукция е натоварена с имената на няколко десетки световни звезди: Бенисио дел Торо, Оуен Уилсън, Ейдриън Броуди, Тилда Суинтън, Едуард Нортън, Франсис Макдормънд, Бил Мъри, Леа Сейду, Уилем Дефо и още много други, съгласили се да се появят в съвсем малки роли. Битката за билети за филма в Кан беше ожесточена. Но въпреки предречения успех, филмът така и не получи награда.

В.Н.: Напоследък артистичният директор Тиери Фремо често казва, че без участието на киното от Далечния изток добър фестивал не се получава. В състезанието бяха тайландецът Апичатпонг Веерасетакул (преместил в новия филм „Памет“ погледа си от тайландската към южноамериканската, колумбийска джунгла). И японецът Рюсуке Хамагучи, наричан напоследък „най-добрият майстор на екранния интим“. В една от твоите кореспонденции ти споделяш силното си възмущение от неговия „Карай колата ми“. А в „Кан премиери“ бе един от моите любимци напоследък, южнокореецът Хон Сан-су.



КАРАЙ КОЛАТА МИ (2021, РЕЖИСЬОР РЮСУКЕ ХАМАГУЧИ)

Б.М.: Много точно си усетила източния полъх, който и тази година беше освежаващ и осезаем. За мен „Карай колата ми“ беше най-достойният за „Златна палма“ филм – изтъкан от чувствителност към живота и изкуството, улавящ най-фините трепети на човешкото поведение. Тричасов филм, завладяващо деликатен, който просто не искаш да свършва. Поклон към Чехов, чието слово от „Вуйчо Ваньо“ звучи на всевъзможни азиатски езици, включително и жестомимично, като универсален код за човещина. История за преодоляването на загубата, за прощата и приемането, които се случват с помощта на изкуството и откровеното, до пълно саморазголване, общуване с друг човек. Близък до съвършенството филм за пътуването, който се движи из светлите и мрачни подмоли на душата и в който щастливо се пресичат Чехов и Дао.



ПАМЕТ (2021, РЕЖИСЬОР АПИЧАТПОНГ ВЕЕРАСЕТАКУЛ)

Другият радикално кинаджийски филм „Памет“ на Апичатпонг Веерасетакул (с оригинално заглавие „Memoria“) в буквалния смисъл тества границите на киното и предложи пиршество за върлите киномани – едно духовно скитане из световите на подсъзнанието и колективното несъзнавано, в гънките на паметта, извън време и пространство. Този колумбийски опус на тайландския режисьор и пластичен артист беше най-екзистенциалният филм на фестивала, далеч от всякакви социални, политически или фестивални аргументи. Да припомним, че той е носител на „Златна палма“ от 2010 г. за „Чичо Буунме си спомня своите няколко живота“. Във филма се тръгва от „синдрома на експлодиращата глава“. Героинята – неземната Тилда Суинтън, чува странен и непоносим звук от падане на бетонна топка в метален кладенец, около който има вода. От този синдром е страдал и самият режисьор. Тя търси начини да реши този проблем, като в маршрута ѝ се редуват меланхолия и болка. Отива дълбоко в колумбийската джунгла, в малко село и се среща с привидно обикновен мъж, който обаче владее уменията да влиза из полетата на спомените си в състояние на дълбока медитация. Освен със суровата си красота, нямаща нищо общо със стилизирани красиви пейзажи, филмът зашеметява и със звуковата си картина, разработена наистина виртуозно. Кино в чист вид, авторско кино за малцината, които биха се отдали на очарованието му. Така „визионерът-сомнамбул“ Апичатпонг поднесе най-екстремното преживяване в Кан. „Вибрациите на паметта

ще помогнат да се реализира мечтата за добруване“, каза той на закриването. И макар филмът му да е митологично и философско потапяне в човешката природа, той направи директно политическо обръщение: „Вие, от колумбийското правителство, събудете се и работете за вашия народ. Сега!“. Като говорим за авторско кино, търсецо нестандартни пътища за киноезика и формули за изразяване на вътрешния живот, трябва да споменем и експерименталния, радикален и остро критичен към порядките в Израел „Коляното на Ахед“ на Надав Лapid. На награждаването режисьорът каза нещо запомнящо се: „Истинското кино е ирационално и непредпазливо“.

В.Н.: От трийсет години насам на „Кроазет“ почти няма издание, в което да не присъства, а и да е останал без награда, ирански филм. В една от секциите отново имаше заглавие на намиращия се под домашен арест Панахи, но в центъра на вниманието бе Асгар Фархади – един от най-често и най-високо отличавани в наше време кинорежисьори. Запомних израза на един френски колега за стила му, с който се гради и новият филм „Герой“ – „геометрично строг социален анализ“...



ГЕРОЙ (2021, РЕЖИСЬОР АСГАР ФАРХАДИ)

Б.М: Вера, зная твоето пристрастие към иранското кино – и тази година то беше на най-голяма висота. „Герой“ на Фархади дълго време беше фаворит за „Палмата“ според различни временни класации. Аз се колебаех в моята скромна лична скала между него и „Карай колата

ми“. Това е мащабна фреска из живота на днешните иранци, като политическата ситуация е само загатната, но присъства осезаемо като вездесъщ фон. Накратко, един симпатичен и благ мъж, разведен, излиза в отпуск от затвора, където е задържан заради неизплатен дълг. След редица перипетии, с които се опитва да избегне връщането си в затвора, доброволно влиза пак, като преди това прави красив жест на саможертва. Отношенията в семейството му са заредени с човещина и деликатност, а тайната любов на героя-антигерой (важна сюжетна линия) е решена с недоизказаност и фини нюанси. На прицел е взета и медийната машина, която се крепи на привидна почтеност. „Герой“ е филм за истинските и вечни морални ценности в сблъсък с една строга, замръзнала и безчовечна социална структура. „От трийсет и шест години правя само това – снимам. И въпреки трудностите, натиска, гнета, не ме напуска надеждата, че с филмите си помагам да се подобрят нещата, да се събудят съзнанията“ – каза на закриването маестрото. Задължително трябва да споменем и финландския „Купе № 6“ на Юхо Куосманен. Филм за пътуването, отново (този път до далечния леден Север на Русия, до Мурманск), просмукан с абсурдисткото чувство за хумор на финландците, познато ни от филмите на Аки Каурисмаки. Прелестна любовна история, която се развива като контра на всички клишета, а развързката идва в самия край, красиво и неочаквано.

В.Н.: В цялостната програма осезаемо присъстваше киното на Русия и другите бивши съветски републики – ще споменем само участието в състезанието на утвърдения тук, но пак отсъстващ поради съдебна забрана да напуска страната Кирил Серебренников („Грипът на Петрови“), и ученичката на много пъти отличавания от Кан Александър Сокуров, горноосетинката Кира Коваленко, която сега, за втория си филм „Да разтвориш юмруци“, получи най-високата награда в секцията „Особен поглед“. В друга от секциите беше документалният филм „Бабий яр“ на работещия в Германия украинец Сергей Лозница...

Б.М.: Така и не можах да видя филма на Лозница, не ми стигнаха сили и време.

Но „Грипът на Петрови“ ме зашемети с експресията на абсурда и сюрреалистичните си визиони. Треската, болестта е, разбира се, гигантска метафора. Това всеобщо неразположение в ковид-

ситуацията добива още по-мрачно звучене. Филм-бълнуване, между реалност и халюцинации, настояще и минало, заснет с мощен артистичен замах в дълги план-епизоди (един от тях траещ осемнайсет минути). За руския характер, за руската душа, за водката и поезията, за нелечимите травми от тоталитаризма. Филмът въздейства и с много богатата си, полифонична музикална среда (Серебренников поставя опери). Режисьорът за втори пореден път не беше пуснат да излезе от Русия и да присъства на прожекцията в Кан, след случая с великолепия „Лято“ за руския рок от 80-те. На прескоференцията участваше през zoom. Очаквах да получи Наградата за режисура, но взе само Наградата на Висшата техническа комисия в лицето на оператора Владислав Опелианц. Голям успех за руското кино беше и Наградата на „Особен поглед“ за „Да разтвориш юмруци“ на младата Кира Коваленко. Този филм се родее с иранския „Герой“ – по деликатността в изследването на взаимоотношенията в семейството и по плътност на социалния фон, сурово-враждебен и силно ограничаващ елементарните свободи. Героинята е млада жена в малък град в Северна Осетия, заклещена от семейството, традициите и недоимъка. Живее разкъсвана между любов и омраза към братята и баща си. Но въпреки всичко запазва човешкото у себе си и избира да остане в безперспективното си битие, за да бъде до близките си. Към автентизма на наблюдението се добави и друго силно качество на режисурата – героите говореха на осетински.

В.Н.: С нито една от европейските кинематографии Кан не е така исторически обвързан, както с италианската – още от времето на Висконти и Фелини... Сега тя се представяше от носителя на „Златна палма“ („Стаята на сина“, 2001) Нани Морети и филма му „Три етажа“. Морети е майстор на т.нар. междинно кино – на границата между документализма и фикцията.

Б.М.: Филмът на майстора Нани Морети за съжаление разочарова. Стори ми се банален, клиширан, без въображение. Историите и драмите на обитателите на старинна римска сграда, затънали в нерешими битови и екзистенциални проблеми, не изненадват и не провокират. Една от ролите се изпълнява (както винаги в неговите филми) от самия Морети, като строг и праволинеен съдия, в жесток конфликт с единствения си син нехранимайко. Журналистите от „Фигаро“ му присъдиха Наградата за най-лош актьор, като добавиха, че човек няма никакво желание подобен тип да му бъде съсед... Но

пък фестивалът почете италианското кино, като присъди втора „Почетна Златна палма“ на големия Марко Белокио, връчена му от Пауло Сорентино. „Въображението и смелостта са задължителни за нашата работа – сподели маестрото – Режисьорът трябва да има кураж!“.

В.Н.: Всички знаем твоята професионална привързаност към латиноамериканското кино. Какво беше неговото присъствие сега?

Б.М.: То беше представено на най-високо равнище с член в журито – Клебер Мендонса Фильо, който през 2019 показа в Кан „Бакурау“ (в сърежисура с Жулиано Дорнелес) и беше отличен с Наградата на журито. В конкурса този огромен регион не беше представен. В „Особен поглед“ можеше да се видят „Огнена нощ“ на Татяна Уесо от Мексико, както и „La civil“ на Теодора Ана Михай, румънско-белгийска копродукция, който се занимава с тежкия, засега нерешим, проблем за отвлечени от наркомафията младежи в Мексико.

В.Н.: Дотук се опитахме да очертаем по-едрите геокинематографични полета. Но в картината са фиксирани и единични екземпляри от Чад, Австралия, Норвегия, Унгария и др. Кан не пропуска да забележи ярките новости, където и да ги открие. Да не говорим, че цялата втора конкурсна програма „Особен поглед“ се гради с формулата „таланти на бъдещето“. Успя ли да се запознаеш със заявките на някои от тези бъдещи „кандидати за славата“?

Б.М.: От филмите, които успях да гледам, най-завършен, дълбок, проблемен и кинематографично изпипан, без да е маниерен, ми се стори „Да разтвориш юмруци“. Друг интересен филм беше „Реана Мариам Ноор“ на Абдула Мохамад Саад от Бангладеш – портрет на съвременна млада жена с много роли в живота, лекар, университетски преподавател, самотна майка в едно патриархално общество, която фанатично се бори за истината в своя свят. С постановъчния си мащаб и психологизъм едновременно ме впечатли и военната суперпродукция „Онода“ (Франция/Германия/Белгия/Италия/Япония), траеща 166 мин. Това е филм по истинската история на японски войник, който на един остров във Филипините, с шепа бойци, продължава своята битка в джунглата 10 000 дни сред края на Втората световна война...

В.Н.: Дори от това схематично представяне, надявам се, пак проличава, че тазгодишната панорама на фестивала е богата. А бих казала, и сложна. Известно е, че наградите, които се връчват тук, са малко. Според теб успяват ли откритите от журито, оглавявано от Спайк Лий, филми да проектират в себе си ярките цветове на картината? Те вече са широко известни, и все пак, да ги припомним: „Златна палма“ – „Титан“ (Жюлиа Дюкурно); Голямата награда – „Купе № 6“ (Юхо Куосманен) ех аequo с „Герой“ (Асгар Фархади); Награда на журито – „Памет“ (Апичатпонг Веерасетакул) ех аequo с „Коляното на Ахед“ (Надав Лapid); Най-добра режисура – Леос Каракс („Анет“); Най-добър сценарий – Рюсуке Хамагучи и Такамос Ое („Карай колата ми“); Най-добра мъжка роля – Кейлеб Ландри Джоунс („Нитрам“); Най-добра женска роля – Ренате Рейнсве („Юли (В 12 глави)“). „Златна камера“ за най-добър първи филм – „Мурина“ (Антонета Аламат Кусянович, Хърватия); награда на ФИПРЕССИ – „Карай колата ми“; Почетна „Златна палма“ – Джоуди Фостър и Марко Белокио.

Б.М.: Журито винаги има право. Бих оспорила само йерархичната подредба, но всяка награда, получена в Кан, вече има и с времето добива легендарен статут. Фремо беше казал, че в света на киното има две обсеии – Оскарите и Кан... Този път „Златната палма“ изненадващо за много наблюдатели отиде при „Титан“ на Жюлиа Дюкурно, филм на ужасите, най-яростния филм, „филма-шок“ в състезанието...

В.Н.: Но тъй като мен все пак не ме напуска усещането, че за многото хубави филми наградите са малко (самото награждаване „по равно“ е знак, че матрицата е тясна), ще цитирам и други селекции. Така например, в навечерието на награждаването киножурналистите от в. „Фигаро“ посочиха за своя „Златна палма“ филма „Историята на моята жена“ на унгарката Илдико Еньеди, който по израза на един от тях е осветен от присъствието на френската звезда Леа Сейду. Предпочитаният от мен коментатор на „Льо Монд“ Томас Сотинел подреди избраниците си така: „Златната палма“ за „Карай колата ми“, Голямата награда – за „История на моята жена“, Наградата за режисура – на Махамат-Салех Харун от Чад за „Lingui“. Ще добавя и подредбата, чрез точков израз, на редакторите от московското списание „Искусство кино“ (в низходящ ред): „Анет“, „Бенедета“ на Пол Верховен, „Памет“, „Историята на моята жена“, „Титан“. Такова

разнообразие при избора, всеки от които убедителен, само по себе си говори за изобилие.

Информирани журналисти разказват, че Хамагучи и Веерасетакул са очаквали по-големи награди. Изборът на „Златната палма“ този път е дискуссионен. Още след прожекцията на „Титан“ се чу, че това е един от най-предизвикателните филми, представян някога в Кан. От чутото и четеното донякъде обаче разбирам защо авторката му Жюлиа Дюкурно е втората жена в историята на фестивал, която получава „Златна палма“ (след Джейн Кемпиън за „Пианото“ през 1993 г., но споделена с китаеца Чен Кайге за „Сбогом, спътнице моя“). Имам усещане, че „Титан“ е някъде между степента на насилието и секса от филмите на Дейвид Кроненбърг и притчовите мащаби на Ларс фон Триер. Някой представи „Титан“ като „библейски апокалиптичен мит за съвременния свят“.



ТИТАН (2021, РЕЖИСЬОР ЖЮЛИА ДЮКУРНО)

Б.М.: С поставянето на „Титан“ на върха журито на Спайк Лий ни казва първо, че залага на младостта. Дюкурно, най-младата участничка в състезанието, е само на трийсет и седем години. Залага се и на жанровото кино. На церемонията Дюкурно благодари на журито, „че е пуснало да влязат чудовищата“... Много се изписа за сюжета, но струва ми се важно пак да го огледаме: в детството си героинята Алексия претърпява катастрофа и оживява благодарение на пластина

от титан в главата. Като еротична танцьорка в автомобилен салон, тя развива влечение към коли. Дори забременява от кола... Иначе действа като серийна убийца. Единственият мъж, към когото все пак се привързва, е пожарникар, загубил някога сина си. Той я припознава като него... Режисьорката е фен на филмите на ужасите – дебютният ѝ „Grave“ (2016) разказва за студентка по ветеринарна медицина, която открива, че е канибал. Еротика, чувственост, жестокост и донякъде необичаен хумор се преплитат в тази иначе абсурдна история. Запознати откриват много киновливания – освен с „Crash“ на Кроненбърг, както отбелязваш (на когото Дюкурно споделя, че е почитател), цитират още „Christine“ на Джон Карпентър от 1983 г. по Стивън Кинг, „Терминатор“ на Джеймс Камерън (героинята в „Титан“ е нещо като киборг). Споменават и „Убий Бил 2“ на Тарантино (изстъплението на младоженката там, неистовостта на Алексия тук). Вероятно може да се намерят и други референции. Но внушенията на Ларс фон Триер са нещо много по-сериозно и фундаментално, струва ми се. Вероятно темата за трансхуманизма, ставаща от ден на ден все по-актуална, за хибридизацията между човек и машина, дори настъплението на изкуствения интелект са намерили далечно отражение в този визуално много агресивен филм. Фактът, че „Златната палма“ стана „Титанова“ може да се тълкува и така – блясъкът, благородството и митологията на златото като най-ценният метал в историята на човечеството се заменят от метал, издържащ на високи температури и корозия, с който могат да се правят много твърди сплави. С експонирането на тази героиня, отказваща да се подчинява на нормите, нещо сякаш съществено се променя. Традиционните човешки ценности са подложени на преосмисляне. Започва разграждането, изместването, отместването им. Виждам „Титан“ като предвестник на промени на ценностно ниво. В тази нова парадигма няма Бог, по-висша сила. Но може би е рано за такива обобщения.

В.Н.: Четох, че много зрители напусkali залата по време на прожекцията, та ми идва на ум това, че преждевременното напускане при фестивал като Кан е особен проблем. Тук филмите не се избират, за да паснат на всяка цена на личния ти вкус, а за да покажат наличието на нова тенденция в развитието на киното. Много ми се иска да вярвам, че така е и в случая. И друг път е имало страни

„Златни палми“ – например „Криминале“ на Тарантино. А после той заживя като култов филм.

А сега за друга тема, която за някого може също да е „странна“. Този фестивал отдавна проявява интерес към филмите, разказващи за хомосексуални герои. Помня най-хубавите от тях: „Сбогом, спътнице моя“ на Кайге, „Щастливи заедно“ на Уон Карвай, „Синият е най-топлият цвят“ на Кешиш, „Керъл“ на Хейнс и др. Но и с просто око се виждаше, че тазгодишният фестивал прави по-специален реверанс към обществото на ЛГБТ (общо казано, на сексуално различните). Знак за това беше даден още вечерта на откриването, когато хомосексуалната Джоуди Фостър, придружавана от съпругата си, получи Почетна „Златна палма“ от хомосексуалиста Педро Алмодовар. Впрочем едва ли цивилизована Франция се нуждае от уроци по феминизъм и уважение към човешките права, включително и тези на хомосексуалистите. И все пак не ще е преувеличено да се каже, че сега се усещаше влиянието на отвъдокеанските неолиберални ветрове. Тъй като в един интернет форум прочетох упрек към киножурналистите, че използват понятието неолиберализъм не в смисъла, с който то се е родило във философията на икономиката, тук ще си позволя да поясня, че то отдавна се е преселило и в социологията, за да означава правото на индивида към самоопределение (в това число и като пол) и на обществото към пренареждане (с еднополовите бракове например).

Добре е, разбира се, че ръководството на Кан не се е поддало като някои други свои колеги, да събере наградите за мъжка и женска роля в еднополова, както разбира се, и умножавайки бройката на филмите с джендър-проблематика към отстъпка в качеството. В тази сюжетно-проблемна група се вписа и нашият филм „Жените наистина плачат“ на Мина Милева и Весела Казакова, показан в програмата „Особен поглед“. Познавам сценария от един по-ранен етап и се радвам, че той е стигнал до реализация, благодарение и на именити европейски продуценти. А най-вече, че е попаднал в разпространителските ръце на фирмата мк2, която притежава най-много кинозалони в Париж. Прочетох разнопосочните оценки във фестивалната преса, но ще очаквам филмът да се прояви в нашия културен контекст. Разбирам, че той е твърде критичен към допотопното отношение на нашето общество към джендър правата и това е самата истина. Но ще е добре, ако мярката на критицизма е добре намерена, а то напоследък

нерядко нашите кинематографисти, къде от неумение, къде от желание да угодят на чужди тенденции, са склонни да заменят „черно-бялата“ действителност с чернилка...



ЖЕНИТЕ НАИСТИНА ПЛАЧАТ (2021, РЕЖИСЬОРИ МИНА МИЛЕВА И ВЕСЕЛА КАЗАКОВА)

Б.М.: На излизане от прожекцията на българския филм се заприказвах с едно момиче, което се оказва участник в инициативата на фестивала „3 дни в Кан“, насочена към младежи-синефили от 18 до 28 години. Онези от тях, които искат да се потопят в атмосферата на Кан, кандидатстват със специално мотивационно писмо и биват избирани измежду хиляди желаещи от цял свят. Силвия Алико, студентка в Консерваторията в Бордо, специалност „Келтска арфа“, предложи да систематизира впечатленията си. Мисля, че е много интересно да се прочетат, защото са направени от момиче на възрастта на част от героините, без предубеждение и претенции. Ето: „Жените наистина плачат“ поставя на преден план трудни ситуации, които в по-голямата си част са причинени от мъже. Режисьорките искат да покажат едно българско общество, пропито от патриархат и сексизъм. Редица сцени са много добре замислени (нервната криза на момичето, научило, че има СПИН, сцените с младата майка и бебето ѝ, сцените с майката,

гледаща видеа с астрология, сцените с доктора, отказващ да прегледа момичето със СПИН). Въпреки това, филмът остава на нивото на констатацията, желанието на режисьорките да обединят толкова трудни ситуации не е достатъчно, за да ги разгледат в дълбочина“. Нека изчакаме филмът да се срещне с българската си публика и тогава да го оценяваме. На този етап може да се каже, че присъствието му в „Особен поглед“ е успех. Там се селектират „оригинални творби с естетически качества“. „Жените наистина плачат“ звучи като манифест и със сигурност ще породи реакции с проблематиката си и с директния начин, по който тя е третирана.

В.Н.: Още при зараждането на фестивала един от създателите му, критикът Андре Базен отбелязва, че тук киножурналистите работят най-много, а живеят най-трудно. Но сега, поради екстремните обстоятелства с COVID-а тези трудности май многократно се умножиха.

Б.М.: Беше голямо напрежение – от вируса и строгите санитарни мерки, но и от новите изисквания за дигитално резервиране на билети, за да се избегне струпването на хора. Нещо съществено се променя, нещо вече се промени. И ние трябваше да се променяме, за да бъдем на нивото на технологиите. Смяна на парадигмата. Жените идват – равенство, паритет във всяко отношение. Фестивалът става все по-ангажиран (специалната програма „Кино за климата“). Въпреки всичко и той, и киното оцеляха и ги имаше по красивия класически начин – в тъмния салон, на голям екран, с публика.

В.Н.: И все пак, едва ли е необходимо патетично да се говори колко необходими бяха усилията – и на организаторите, и на участниците – за изваждането на фестивалите от онлайн-практиката, за възраждане на автентичния живот на филмовото творчество. Въпреки реалното и призрачно присъствие на вируса, въпреки гротесково-маскарадния момент, за който говорихме в началото, Кан пак се осъществи като най-големия и най-красив годишен празник на киното.





КАК МЕТОДИ АНДОНОВ БЕШЕ СПЕЧЕЛЕН ЗА КИНОТО

АННА ТОПАЛДЖИКОВА

В историята на нашия театър има две аналогични по своята значимост събития – общото между тях е, че са последствия от „прекъсване“ на тенденция на творчески възход, а основни действащи лица са актьорите.

През 1959 г. в Бургас е организирано обсъждане с цел дискредитиране и прекъсване дейността на Бургаската трупа. В резултат режисьорите Леон Даниел, Вили Цанков и Юлия Огнянова са уволнени (през изтеклия последен сезон Методи Андонов отсъства, тъй като е поканен от учителя си Боян Дановски и назначен в новоосновения Държавен сатиричен театър в София). Цялата актьорска трупа от млади актьори, поканена от режисьорите при създаването на така наречената Бургаска трупа на съмишлениците, подават оставки и напускат, солидарни с колегите си, които са ги вдъхновили за нови търсения.



ВИЛИ ЦАНКОВ, ЛЕОН ДАНИЕЛ, ЮЛИЯ ОГНЯНОВА, МЕТОДИ АНДОНОВ И АСЕН МИТЕВ – БУРГАС, 1957 Г.

През 1969 г. в София задкулисно е организирано събрание на творческия колектив на Държавния сатиричен театър. Ненадейно върху нищо неподозиращия Методи Андонов се изсипват естетически, етически и идеологически обвинения. „На това събрание тогава актьорите скочиха срещу него: ти не си никакъв режисьор, ние ти правехме спектаклите – имаха самочувствието, че те създават, а той пречи. Никакво съзнание за това с какъв режисьор са имали късмета да работят, че всичко дължат на него – пълна неблагодарност. Жестоко го изпратиха от театъра...“.^[1]

От това събрание отсъствали Татяна Лолова, Григор Вачков, Невена Коканова. Единственият, защитил режисьора в акцията на публично охулване, бил Георги Парцалев. Бил удивен как е възможно да се говорят лъжи срещу този, който ги е създал като актьори. Тежко ми е да коментирам това събитие и няма да го правя, само ще добавя, че десетилетието на 60-те години на XX век е най-високият творчески

период на Сатиричния театър, недостигнат по-късно. Но знаем, че в живота обикновено края на нещо е начало на друго, че нещастие за един се оказва щастие за друг, пропуснатият шанс отваря вратата на късмета за другото. И така българският театър загуби един от най-големите си режисьори, но той е спечелен за киното. След това срамно събрание Методи Андонов прави последната си постановка в този театър, „Кавказкият тебеширен кръг“ от Б. Брехт, изцяло със студенти от своя клас във ВИТИЗ. След това напуска и създава шедеврите си в киното „Козият рог“ и „Бялата стая“.

Но когато споменавам „загуба“, нека припомня каква е загубата за театъра. Методи Андонов създава от младата актьорска трупа на комиците екип, владеещ на високо ниво изкуството на клоуната. Той доразвива и задълбочава актьорските умения и средства в посока на драматичното, трагикомичното и гротеската. За него провокираната импровизация е водещ принцип в работата му с актьора. Като съставляваща я практика, импровизацията естествено се свързва с клоуната.

Отворената театрална ситуация, в която съществува представлението при Методи Андонов, е нещо ново за българския театър след 1944 г. Един от примерите за това е многократното включване на хора от публиката в постановката „Свинските опашчици“. Рангел Вълчанов няколко пъти спонтанно излиза на сцената по време на този спектакъл и се включва в действието. Методи Андонов има обратен подход по отношение на хронологията в процеса на репетициите си. Той започва със свободата, с провокираната импровизация и в края налага върху резултата предварително измислената форма. Наслажда живата материя, която се е получила по време на свободния репетиционен процес с концепцията си за спектакъла, която предварително е изградил. На това се дължи особена свежест и заразителност на неговия театър – сетивно въздействащата върху зрителя енергия, игровата стихия.



„Методи беше едновременно деликатен и остър, категоричен. Умееше да предизвиква, да те накара да се амбицираш и да направиш най-високото, на което си способен – това е голямо качество за режисьор. Той умееше да изважда от актьора най-голямото, най-силното, скритото в него. Това ставаше и с всички други хора, с които работеше, така се случи и с мен, умееше да ме изкара от себе си, така да ме ядоса понякога, че накрая получавахме най-доброто решение.“^[2]

Добре владеещ френски език, Методи Андонов черпи голяма част от театралната си култура, четейки френски автори, редовно следи сп. „L'avant scene“ и получава сведения за актуалните посоки, в които се развива съвременният европейски театър. По различни канали българската интелигенция получава информация и за авангардните театрални търсения на Йежи Гротовски, които по това време са силно фокусирани в ритуалните практики^[3]. Методи Андонов говори за „търсене на принцип за театър в първообразите на нашите народни зрелища“, за ритуала „като гледна точка към театъра“^[4] и прилага този свой интерес в постановките си. Тази тенденция е напълно съзвучна с актуалните по това време в света идеи на антропологичния театър. Андонов вижда в уникалния български ритуал онзи първоизточник, който отвежда към нова театрална изразност и го превръща в част от образната система на своя театър.

Интересът към уникалността на българските ритуали се превръща в съществена част от театралното мислене на Методи Андонов и намира своето приложение в „Михал Мишкоед“. Там ритуалът и маската присъстват най-узнаваемо и в условно-стилизираната знакова система на жестовете и на маската, близка до народностните форми на празничното панаирджийско зрелище и кукления театър. По-нататък развитието на тези търсения на режисьора преминават през руската класика, където маската и ритуалното действие гравитират към абстракцията. Методи Андонов се отдалечава от локалната характеристика на конкретния етнос, за да изгради образна система въз основа на представи за архетипно поведение на общността в определен социален и същевременно универсален контекст. Заедно с това той търси и очертава обобщения народопсихологически портрет – една от първите му постановки на „Чичовци“ от Иван Вазов и една от последните – „Старчето и стрелата“ от Никола Русев, са дързък съвременен поглед към поведенческите модели в различни периоди на историческото ни развитие.

В по-късните си постановки Методи Андонов търси маската като крайна точка, в която застива метафоричният театрален език. Подчертан е социалният смисъл, но най-значимо е обобщението, едрият лаконичен образ. Както в античния театър, маската уедриява категориите със своя застинал, отчужден израз и заявява надчовешко присъствие. „Смъртта на Тарелкин“ от Сухово-Кобилин, 1965 г., и „Ревизор“ от Гогол бележат навлизането на Методи Андонов в нов етап на търсене, който го отвежда към сенчестата страна на живота. Хуморът му става по-жесток, на сцената се вселява усещането за скрита задкулисна сила, която манипулира персонажите.

И в двата спектакъла нахлува различно измерение на реалността, което прехвърля трагикомичната гротеска отвъд социалните и политическите аналогии. Той не оставя осъвременяването да звучи буквално, а чрез този свръхреален пласт отвежда обобщението към понятията на философското четене. Зрителят е воден към по-дълбоки вътрешни планове. Гротеската преминава към драматичното, зазвучават трагични нотки.

Може да се каже, че с тези две постановки, както и следващата, „Суматоха“ от Йордан Радичков, Методи Андонов въвежда в българския театър мисленето и образната система на абсурдизма във

време, когато задължително е наложена естетиката на социалистическия реализъм. Една от големите му заслуги за нашия театър е и откриването на Йордан Радичков и провокацията към него, давайки му импулс да създаде първата си пиеса и след това да развие своята уникална драматургия. По това време Методи Андонов преподава на своя първи и, за съжаление, единствен клас във ВИТИЗ. Една от задачите, които дава на студентите, е да изберат прозаичен текст, по който да направят свой сценичен вариант и да поставят откъс със свое актьорско участие. Милен Пенев попада на наскоро излезлия първи сборник разкази на Радичков „Свирепостта“ и прави свой откъс по него. Методи Андонов е впечатлен и кани автора на разговор и му предлага да напише текст за сцената на Сатиричния театър. Така се появява комедията „Суматоха“, която се пише и дописва по време на вече започнат от режисьора процес на репетиции. Уникалното в случая е, че театралната практика след 1944 г. не допуска пиеса да бъде включена в репертоара, преди да премине през одобрението на специализирана цензурираща комисия. Но, верен на своята слабост към импровизацията, Методи Андонов импровизира и в създаването не само на един спектакъл, но и на един от най-талантливите български драматурзи. И още нещо, което се появява за първи път в нашата драматургия – „Суматоха“ има модерна структура (по-скоро бихме я нарекли постмодерна, ако не бе вече до голяма степен справедливо оспорвано това определение), изцяло структурирана от монолози; изградена е театралната форма на наративния принцип; ситуацията е абсурдна. През пролетта на 1969 г. се репетира „Аз бях той“ от Георги Марков – остро сатирична, абсурдистка комедия. За режисьор бил определен Нейчо Попов, който се отказва, и Методи Андонов поставя пиесата. Поставката е спряна след художествен съвет на 15 юни и пиесата е забранена. Георги Марков напуска България, няколко месеца по-късно Методи Андонов напуска театъра след злополучното събрание.

Може да се каже, че творческият път на Методи Андонов в театъра повлиява благотворно върху големия му успех в киното. Неговите филми впечатляват с работата с актьора, с драматизма на ситуациите, със способността му да провежда развитието на действието чрез сугестивно въздействащи образи, които лаконично и с едър експресивен жест внушават вложения смисъл.



„БЯЛАТА СТАЯ“, ПЪРВИЯТ ИГРАЛЕН ФИЛМ НА МЕТОДИ АНДОНОВ, 1968 Г.

Първият му филм „Бялата стая“, 1968 г., създава асоциация с естетиката на Бергман, най-вече с „Поляната с дивите ягоди“ и „Персона“. Преди всичко различим е „потокът на съзнанието“, който определя интровертния поглед към темата. Не става дума само за гласа зад кадър, а за цялостната организация на действието и най-вече на драматизма на съсредоточената в своя вътрешен свят актьорска игра на Апостол Карамитев. Важната за Методи Андонов експресивна изразност на маската, която той развива в своите театрални спектакли, се появява и в този филм. Гледайки цирковото представление, героят на Карамитев спонтанно се смее на сцената между двамата клоуни, докато в един момент тя му прозвучава зловещо. „Лошият“ клоун (Григор Вачков) скрива лицето си зад страшна кукерска маска и се нахвърля върху „добрия“ (Георги Калоянчев), който напомня чаплиновия малък човек и се бори самоотвержено, за да защити от стихията на злото едно цвете и едно дръвче. Темата на маската режисьорът развива в още по-широк и по-сложен план в третия си филм „Козият рог“, 1972 г. Във финала на театралното представление „Суматоха“ кукерското хоро настъпва към авансцената. Скрили лицата си зад страховити маски, мъжете удрят

силно крак в земята и настъпват към зрителя. Така става осезаем образът на Суматохата, за която до този момент само се е споменавало, преминала е през съзнанието на публиката като мистично присъствие. Заедно с него става осезаема и идеята за задкулиското настъпление (в самата съвременна на режисьора действителност) на сила, прикрила истинското си лице, която манипулира волята на всички. Във филма „Козият рог“, по време на ритуалните кукерски празници в селото, козарят и неговата дъщеря, скрили лицата си зад страшни маски, се смесват с тълпата на маскираните, за да извършат първото убийство от серията отмъщения. Темата за взаимната подмяна между лице и маска се появява и в този филм, който е различен като естетика от „Бялата стая“. За разлика от изобилието на диалог в „Бялата стая“, вътрешен и междуличностен, „Козият рог“ е истински кинематографичен в разбирането за киното като силно послание на визуалното и минимализъм по отношение на словото. Именно тук конфликтът между лицето и маската е развит във втория план на действието, където човешката природа е насилена да превърне злото в своя същност. Там страховитата маска на кукера завладява като демон света на бащата – маска и лице се припокриват. Но момичето, отгледано да живее с омраза, умира за обичта. Убеждавам се, че мислейки за Методи Андонов, асоциацията с Бергман не е дошла при мен случайно. В изкуството и на двете личности опитът от театъра преминава в киното и неговата образност като проникновено мислене за сложния, противоречив, трагичен път на човека към другите и към себе си.

Финалът на „Козият рог“ е изключително силен с експресивната мощ на внушението. Камерата постепенно се отдалечава, планинското възвишение, видимо отдалече, заема целия екран. Изправената на самия му връх, човешката фигура хвърля огромни камъни надолу, срещу цялото зло на света... преобърнат Сизифовски жест.

Да, действително оказва се, че краят на един творчески път е начало на друг, че загубата за българския театър се превръща в щастливо събитие за българското кино, че пропуснатият шанс отваря вратата на късмета другаде. Апостол Карамитев получава шанс да изиграе най-силната си филмова роля в „Бялата стая“, Катя Паскалева и Антон Горчев – в „Козият рог“. За щастие, в края на своя кратък живот, Методи Андонов получава творческо вдъхновение в киното, признанието на публиката и международни награди. Но кой всъщност

е изиграл ролята на този обрат на съдбата – ето това е повод за размисъл върху моралната устойчивост на личността не само в театъра, но и в живота.

[1] Стефан Цанев в разговор, проведен за тази книга с нейния автор, 2007 г.

[2] Иван Кирков в разговор, проведен за тази книга с нейния автор, 2008 г.

[3] Беседата на Гротовски „Театър и ритуал“, 1968 г.

[4] Севелина Гьорова. Режисьорите за своята професия. „Наука и изкуство“, София, 1974, с. 220.





ПЕТЪР КРУМОВ: СБЛЪСЪКЪТ СЪС СИЛНО ИЗКУСТВО ВИНАГИ Е ЧЕЛЕН

БОРЯНА МАТЕЕВА

Баща ти е Красимир Крумов – Грец. В киното той постави морални и екзистенциални проблеми във време, когато се искаше съвсем друго. Написа изключителните теоретични книги „Поетика на киното“ и „Поетика на българското кино“, „Новият конформизъм“. Няма как да не те питам за него, за отношенията ви. На него си посветил и първия си късометражен игрален филм „Срам“.

Баща ми беше фанатик, работеше неистово. За него изкуството бе сакрална територия, но той беше и много здраво стъпил на земята. Окоси тревата и ще ти хрумне добра идея, казваше ми той. Често съм го агитирал да се върне към радикалния стил на първите си филми, но той чувстваше, че има дълг да разказва за обикновения човек. Ексцентричното беше престанало да го интересува.

Заради него осъзнах, че това да си автор (прощавайте за тази изтъркана дума) си е шпионско занимание. Винаги е добре да си нащрек. Гледаш, слухтиш, тафиш разни работи от живота.

Не съм виждал при него опити да се приспособи към обстановката, да се нагоди. Той смяташе, че творецът трябва да е винаги в ущърб на времето си. И беше прав. Отношенията ни често бяха обтегнати. Той

си беше труден характер, но не мога да кажа, че като тийнейджър съм бил цвете за мирисане. Ние водехме вечната битка между баща и син. В крайна сметка, той ме изчака да поузрея и си тръгна. Липсва ми адски много, че не мога да поприказвам с него. Той щеше да има какво да каже за фарса, в който живеем. Но ние си общуваме другояче.

Баща ти беше и писател. Ти също пишеш, и то много добре. Влизаш в киното като писател, доколкото знам, ти си първият с такава биография. Дебютният ти роман „Катафалка, два носорога“ от 2017 получи много добра критика. Дни ме държа бозавият свят на неудачника-циник, копнеещ по нещо по-красиво и по-смислено. Особено ме впечатли езикът и кинематографичното виждане. Когато се съчетаят кинописането и киноправенето, се получава нещо мощно. Но кое ще те води в бъдеще?

За мен е удобно да редувам киното и писането. Киното е скъпа и тровава машинария. Там се чака много. Да направиш един филм отнема години, което за мен е лудост. Аз не съм търпелив човек. А писането е безплатно. Мога да опиша сватба, в която накрая всички да се сбият или да полетят, и това няма да струва нищо. В киното не е така и в това се крие величието му, но и неговото проклятие. Мощно е едно нещо, когато създава у зрителя или читателя нарастващо чувство на екстаз (или агония). Изкуството може да бъде много добра дрога. Сблъсъкът със силно изкуство винаги е челен, усещането е за триумф, независимо колко болезнена е темата. Мисля, че това са имали предвид древните гърци под катарзис, а не някакво рационално осъзнаване.

В литературата използвам къси изречения, за да докарам читателя до възбуда. Наричам го литература на спринта. Може да бъде постигнато и обратно с много дълги изречения. Все пак важното е и какво пише в тези изречения. Мисля, че във формално отношение като експеримент с езика нашата литература е доста назад.

Но като говорим за всичко това, да не забравяме, че колкото и да си говорим за изкуство, в светлата част от деня човек е зает с отмятане на дреболии и препитание.

„Срам“ в сгъстено време и документален стил напипва най-болезнени социални и екзистенциални проблеми. Финалът зашеметява със сюрреализма си – изведнъж преобръща и

придава друг смисъл на историята, прави проблема космически. Нещо подобно виждаме и в романа ти с визиона на катафалката, теглена от унили носорози. Ще има ли подобни обрати и във „Ветровитите дни са добри за летене“, пълнометражния ти филм, който е в предподготовка? Как върви тя? Може ли да кажеш нещо за жанра, историята, доколкото е възможно и позволено на този етап?

Филмът за жалост не е в предподготовка, понеже все още не е финансиран от НФЦ. Аз попадам в един особен параграф 22, в който съм дебютант, но не мога да кандидатствам за дебют, заради късометражните ми филми. Какво да ви кажа, когато най-после стане време да го снимам, ще ми се прави друг филм. Снимат ми се филми с по двама актьора и пет човека екип. Това, че киното изисква все по-огромни финанси, отнема от чара му.

Мислиш ли, че абсурдът и сюрреализмът като естетически подходи и нагласи най-добре отговарят на нашето време?

Те отговарят най-добре на всяко време. Абсурдът е строителният материал на живота. Не бих казал итонг, по-скоро пясък, стегнат със свински опашки. Животът винаги се оказва по-находчив и художествен от нашите опити. По-сюр. Като се огледате, кое не е абсурдно – нашата държава ли не е абсурдна, близките ни ли, ние самите ли? В световен мащаб да не говорим. Там лудницата е пълна. Не знам кога ние, хората, сме решили, че въобще нещо е нормално на този свят. Нормалността може да е вярна, но не и истинна, за да перефразирам Хайдегер. Възхищаваме се на големите произведения, понеже те са лупа, която увеличава пред нас именно парадоксите, които чувстваме ежедневно, но сме неспособни да изразим. Авторите в киното и литературата и аз в това число например имат афинитет към описването на бедността и мизерията. Това е много дразнещо, особено ако скритата цел е да минеш по червения килим. Авторът често описва своята изкривена представа за бедност, а тя е, че бедността е злочестие и точка. Вземете Пазолини например. При него бедността е и радост, красота. Неговият герой е гладен и прашен, но окъпан от римското слънце, готов на всичко, младеж. Това е много по-истинно. Пазолини не прави социална критика, неговите филми за бедността са митове, а Акатоне и Язон са едно и също. Абсурдът е нашият *modus vivendi*.



СРАМ (2017, РЕЖИСЬОР ПЕТЪР КРУМОВ)

„Срам“ веднага получи високи награди – номинация за Европейски късометражен филм 2018, препоръчан от фестивала Клермон Феран. Имаше премиера в Сан Себастиан. Ходи ли там? Видя ли с очите си как се случват нещата по големите фестивали? Разкажи за това движение към голямото кино. Как се отнасяш към наградите и фестивалите?

Фестивалите са празник на киното, но и на суетата. Напоследък се опитвам да се отуча от вредния навик да сънувам фестивали, но е трудно. Режисьорите много често се побъркват от мисълта за фестивален успех, а това пречи да се съсредоточиш върху филма. Стигнахме дотам, че правим промени в сценариите си, за да вземем пари отнякъде или да се понравим другаде. Киното стана стратегия. Не можеш да слагаш каруцата пред коня. Режисьорът все повече се отдалечава от ролята си на хулиган.

Спомням си как звездите опустошаваха масата с храна след наградите на ЕФА, в едно много красиво старо казино в Севиля. Когато стигнах, все едно имаше сражение там. Така че киното е интересно, докато не почне да изстива шампанското.

Ето, вие казвате, че „Срам“ веднага е получил награди, но той беше отхвърлен от няколко големи фестивала, преди да пробие. Тогава аз си казвах – моят филм явно не става. После го взеха някакви важни

хора, казаха, че филмът става и аз отново повярвах, че става. Ето за тази податливост на авторите говоря, като казвам, че се отдава прекалено голямо значение на наградите и фестивалите. Всички ги обичаме, но ако не ти пука за тях – тогава си нещо по-специално.

Работил си като режисьор в българския тв сериал „Белези“, като режисьор втори екип в чужди сериали, като асистент-режисьор. Този опит помага или пречи?

Опитът помага, естествено, но човек трябва да се пази от износване. Няма такова нещо като опитен артист. Опитен поет – що за птица е това? Поетът винаги започва от нулата. Даже от подземие. В театъра аз съм любител, това са думи на Иван Станев. Професионализмът и талантът много често се изключват взаимно.

През 2018 късометражният ти проект „Супата“, на който си режисьор и сценарист, спечели субсидия. Какво е развитието му?

Заснет е и сега съм в процес на сънуване на фестивали. Вече се казва „Глад“. Освен че е черно-бял, няма нищо общо със „Срам“. Дистопия, приличаща на Средновековие. Правеше ми се нещо различно. Нещо, с което да се изкефя и което да не е по модерните сега теми.

Какво мислиш за Закона за филмовата индустрия и измененията в него? За правилника, за разделението в нашите среди...

Доколкото знам, има положителни страни в новия закон, има и какво да се желае. Не съм специалист. Интересна е думата *среди*, при положение, че среда няма, а има полярно разделение и лагери. Това е естествено и необходимо. Жалко е, че не стига до физически сблъсъци, това би направило нещата по-вълнуващи. В киното ни има едно статукво и енергия, която се бори срещу него. По принцип колкото по-жестоко се окопава статуквото, толкова по-жестоко се разгаря революционната енергия. Но заради силите, които хвърля, в един хубав ден, когато пребори статуквото, тя е заплашена сама да се превърне в статукво, за да защити извоюваното. Да го защити от следващите, които идват по веригата. В историята този рефрен се върти като развалена плоча.

Как виждаш бъдещето на българското кино? Напоследък имаме доста успехи по световните фестивали и същевременно жестоко закучване в чисто производствен план. Как можем да излезем от това?

Успехът, за да опиша кръг към началото, си е вид конформизъм. Големият въпрос, поне за мен, пред българското кино е не как да получи признание тук и там, а как да се откъсне от ролята си на имитатор на вече успешни стилове и да изобрети нещо изконно свое, нещо безподобно. То така се излиза и от производственото закучване – с радикално нови идеи. Вземете Догма 95 например. Дано да се намери достатъчно кураж и способност у нас, за да спрем с подражанието. А успехът в България (може би не само тук) е гаранция, че ще ти завиждат.

Когато трябваше да се реализира проектът „Житие“ на Красимир Крумов – Грец, много хора очакваха, че ти ще поемеш режисурата му. Според мен Георги Стоянов и Войтех Тодоров успяха да запазят духа на Грец. Ти доволен ли си от резултата?

Това беше голяма сага. Добре, че не поех режисурата му. Нямах представа какво да правя с този материал. Не съм сигурен, че идеята за „запазване на духа“ беше най-вярна. Това не е реставрация на сграда, че да запазваш духа ѝ. Всеки режисьор си има свой дух, как така да влезе в кожата на друг? Според мен възелът остана неразсечен. Но съм безкрайно благодарен на Поли, Ники и Войтех, които достойно и честно носиха кръста докрай.

Радикално авторско кино или филми за широката публика? Пресичат ли се някъде тези линии? Кое е твоето кино?

Ако в България имаше такова нещо като широка публика, можех и да се замисля. Киното е длъжно да бъде радикално и свежо, още повече сега, когато има толкова много кандидати за внимание – сериалите, социалните мрежи – появяват се нови, атрактивни и необясними съдържания, които поглъщат вниманието. Ето TikTok например е абсолютен авангард. На фона на нещата, които се случват там, Марсел Дюшан изглежда като сресано пионерче. Факт е, и че вече всички са автори, и всички имат мнение и смятат за нужно, то да бъде чуто. Всичко това е предизвикателство към изкуството да покаже, че не е стерилно. Но ето, идеята, че всичко може да бъде изкуство и

всеки може да прави изкуство, тръгнала от концептуалистите, най-накрая се разлива в масовата култура. Ако се загледаме в иконите на масовата култура, те често са трансформирани авангардни идеи. Разхождаме се в квартал „Люлин“ и виждаме кичозни черепи по фланелките, но тези черепи ги е измислил Александър Маккуин.

Помня една твоя статия за Бергман в несъществуващия вече вестник „Култура“, за която искрено те поздравявам. Това е повод да те питам кои са твоите учители в киното?

Пиер Паоло Пазолини. Наивен, безпощаден и страстен.





ОБРАЗНО КАЗАНО

АЛЕКСАНДЪР СТАНИШЕВ

Операторите, в повечето случаи, не обичаме думите. Не че не ги обичаме, но не ги владеем. Разказваме си историите в картинки. Но от време на време е необходимо да се излезе извън комфортната зона. Та, затова пиша този текст – да вкарам малко „ред в хаоса“, който цари в главата ми и с надеждата, че противоречията, за които ще стане дума, тормозят не само моята глава. Надявам се, че читателят ще открие в него опит за диалог, а не за дидактика.

При мен винаги има някаква вътрешна борба, често споря сам със себе си. Рационализъм или интуиция? Изкуство или популярност? Последователност или спонтанност? Да пиша ли този текст за списание КИНО, или да заснема клоните през прозореца ми за хиляден път?

Оператор или Фотограф?



В последните години усилено се занимавам и с фотография. Не мога да определя жанра, просто обичам да снимам дали на улицата, дали докато заснемаме реклама или портрети в импровизираното „студио“, в което превърнах хола си. Доста съм мислил и сме спорили с приятели: фотографията помага ли да бъда по-добър оператор или ми пречи? Дали човек може да е едновременно добър оператор и добър фотограф? Това са две привидно много близки професии, но начинът на мислене при тях е коренно различен. При фотографията сам си и режисьор, и сценарист, и монтажист – въобще едноличен автор.

Операторът е част от екип, неговата работа е подчинена на цялостната концепция на филма или рекламата, или музикалния клип – нека го наречем „продукта“. (Знам, че за някои думата „продукт“ звучи обидно, но тук я използвам в широкия смисъл на творение – дори чисто авторският филм е продукт на работата на голям екип от хора.)

Пречи или ми помага да смесвам кино и фотография? В момента си мисля, че да – не може да си хем добър оператор, хем добър фотограф. Обаче пък ми е много приятно! Не веднъж съм виждал как стремежът към перфекционизъм и обезателен успех на три морета спъва талантиливи и можещи хора. И тук имам един съвет, който ужким е към теб, който ме четеш, но всъщност е към мен: важното е да ти е хубаво, каквото и да правиш!

В днешния свят все повече се размиват границите между креативните професии. Художник, фотограф, режисьор, оператор, тиктокър... Всеки вече разбира от всичко, защото инструментите станаха много достъпни. Вече може да си добър оператор или фотограф, без да учиш години физика, химия, оптика, лабораторни процеси, достатъчно е да си въоръжен с малко техника, много креативност и добър вкус. Ако някой ме беше питал преди десет години дали това е за добро, щях да кажа: „Абсурд! Всяка жаба да си знае гола!“. Но живеем в динамични времена, много динамични. Едно нещо обаче остава винаги валидно: каквото и да правиш, трябва отдаденост, фокус и труд. Независимо колко по-лесно и бързо е станало да се снима. Ако мислиш, че нещо се получава наистина бързо и лесно, си в грешка! Това пак на себе си го казвам, защото бях изпаднал в тази заблуда.

Искам да поговоря за заблудите. Често нашата преценка за самите себе си е грешна. Мисля си, че съм гениален, но съм адски посредствен. Или си мисля, че за нищо не ставам, но всъщност въобще не съм лош. Варианти много. В творческите професии няма 2 и 2 прави 4. Няма твърди правила и ненарушими канони. И често забравяме за това, искаме да вкараме всичко в определени стереотипи, за да ни е по-лесно да го приемем. Затова и искаме да определим ролите: оператор, режисьор, фотограф. Аз за себе си знам, че мога да сменям тези роли. Но важното е да не ги сменям в един и същи проект. Когато ме наемат за оператор на реклама например, от мен се изискват строго конкретни неща и аз не мога да си позволя да се впусна в артистични фотографски търсения, когато от мен се очаква да заснема рекламата бързо, рационално и в рамките на определен бюджет.

Реклама, филм, сериал или музикално видео?

Повечето големи оператори по света се отдават на един основен вид снимане. След като достигнат определено високо ниво, започват да снимат или основно филми, или основно реклами и музикални видеа. В България често се случва един и същи оператор да снима и игрален филм, и сериал, и реклама, едно след друго. Това се дължи на факта, че сме малка територия, с не много възможности. Може би се дължи и на факта, че не сме толкова големи оператори, че да си позволим да се развием изключително само в една посока. За себе си знам, че ми е най-интересно да снимам игрално кино. После са сериалите и музикалните клипове.



ВЯРА, ЛЮБОВ И УИСКИ, ОПЕРАТОР АЛЕКСАНДЪР СТАНИШЕВ, РЕЖ. КРИСТИНА НИКОЛОВА, БЪЛГАРИЯ, 2012

Рекламата я слагам на последно място. Обаче какво се случва в действителност: най-много снимам реклами. И рекламите ми носят освен добри доходи, и добро поле за изява и самоусъвършенстване. Защото мога да ползвам и експериментирам с най-новите технически нововъведения, да снимам всеки път в различен стил, с различен режисьор. И докато българските сериали стават все по-нискобюджетни и се свеждат до „двама-трима човека седят и си говорят“, в рекламната креативността и възможностите растат. Сега ще кажете: но нали гледам телевизия и виждам нивото на българската реклама? Ами да, в деветдесет процента „такова е нивото“. Но има едни десет процента, в които има наистина креативност и поле за изява. И мен лично все по-често ме търсят за чужди реклами, за експериментални видеа или експресивни музикални видеа, където мога наистина да си поиграя и да открия нещо ново. Така че, докато чакам големия филм, с който ще превземем Кан, Оскарите и Златна Роза, с удоволствие снимам реклами и музикални видеа.

България или чужбина?





РАБОТЕН МОМЕНТ ОТ ДОКОСНАТИ ОТ ОГЪНЯ , ОПЕРАТОР АЛЕКСАНДЪР СТАНИШЕВ, РЕЖ. ПОЛ ДАЛИО, САЩ, 2015

В последните години все по-често снимам в чужбина и за чужди продукции. Имам един игрален филм, заснет в Ню Йорк и Юта, документален филм във Финландия и Полша, реклами в Италия, Гърция, Беларус, оператор съм на втори екип в Англия, Франция, Турция, музикални клипове в Ню Йорк. Но все се връщам и оставам да живея в България. Защо? Преди да отговоря на този въпрос, искам да кажа за основните разлики, които видях при снимачния процес в Щатите и в България. Те се базират и на основни разлики в миогледите, възпитанието и начина на живот.





ТАЙНИЯТ ЖИВОТ НА ВЕРА, ОПЕРАТОР АЛЕКСАНДЪР СТАНИШЕВ, РЕЖИСЬОР ТОНИСЛАВ ХРИСТОВ, БЪЛГАРИЯ/ФИНЛАНДИЯ, 2019

В Америка всичко е система. Има модел и правилен начин за вършене на всичко. Киното е една добре смазана машина, в която механизмите на работа са измислени отдавна и работят дълги години.

В България живеем в хаос. Не обичаме правилата, даже сме горди, когато ги пренебрегваме. На снимачния терен често е хаос, всички викат, актьорът се гримира, докато над главата му се подрежда осветление, емоциите са на преден план.

В Америка имах следния спор с първия асистент на камерата:

„Дай ми камерата за малко да погледна нещо.“

„Как я искаш, за от ръка, на дали ли ще бъде, или нещо друго?“

„Не знам още, за това я искам, да помисля малко, държейки камера.“

„Не мога да ти я дам просто така, трябва да знам как да я конфигурирам.“

„Трябва да знаеш, ама и аз не знам, просто ми я дай.“

„Не може, не е по правилата!“.

Подобни спорове съм водил и с първия асистент режисьор, който казваше: „Първо определяме кадъра и после започваш да редиш осветление“.

А аз го питам: „Не може ли паралелно да ги правим нещата, за да не губим време, пък и така може от търсенето на кадъра и подреждането на светлината да излезе нещо интересно?“.

„Не, не може. Първо се определя кадърът, после започват осветлението!“

Не казвам, че този начин на работа е грешен. Просто не беше начин, по който аз съм свикнал да работя. Сега вече го мога и този начин. Но си спомням как се прибрах след пет месеца от Ню Йорк и попаднах на терен на български сериал.

Всички крещат, смеят се, подвикват си. Осветителите редят осветление, актриса се преоблича под висящи на кантар лампи, продуцентът се кара с някой шофьор, хората от кетъринга се ядосват, че са ги извикали по-рано... въобще пълен хаос.

И се почувствах супер щастлив! Бях си у дома! В царството на вакханалията, потъпкването на правилата и пълната неяснота. Но видях, и усетих нагледно, как този хаос помага да се раждат наистина добри идеи.



ДЕНЯТ НА БАЩАТА, ОПЕРАТОР АЛЕКСАНДЪР СТАНИШЕВ, РЕЖИСЬОР ПАВЕЛ ВЕСНАКОВ, БНТ, 2018

Сега, след време, виждам плюсовете и минусите и на двата подхода на работа. Истината е, че когато попаднеш на терен, не можеш да промениш хората около себе си. Трябва да се напаснеш. Тази година снимах в Ню Йорк с професионален екип, в Прага с екип от студенти и в България с „нашите“. И на трите места преживяването беше коренно различно, трябваше да се адаптирам към скоростта и начина на правене на нещата. Не мога да очаквам от студентите в Прага да са

бързи и гъвкави, не мога да очаквам от осветителя в Ню Йорк да ми чете мислите като човек, с когото работя от петнайсет години в България. Както и не мога да очаквам от българските екипи подредеността и педантизма на американските им колеги.

И тогава защо съм още в България?

Защото обичам този хаос и тази неяснота. Обичам, че всичко е предпоследно. Не ми харесва как в Америка имат календар дори за срещите с приятели: „След две седмици, в четвъртък между пет и осем, ще пийнем по две маргарити, запазил съм маса“.

Давам си сметка обаче, че ако искам да раста в тази професия, трябва все по-често да снимам там. Просто защото, ако искам повече хора да видят нещата, които снимам, те трябва да излязат извън границите на България. А това всъщност е целта: нещата, които правя, да бъдат гледани! Не разбирам как някои автори твърдят, че за тях няма значение публиката. Ако едно произведение няма публика, колкото и гениално да е то, за мен това е най-тъжната ситуация. Не казвам, че трябва да се угажда на всяка цена на масовия вкус, но е и малко вероятно всеки трети творец да се оказва неразбран гений.

Има толкова много нови филми, сериали, реклами и клипове, които са прекрасни! И има толкова много стари произведения, които сме забравили, или не сме видели! И на фона на всичко това да произведеш филм, който не уважава публиката, за мен е арогантно и безсмислено. Естествено, има филми, които просто не са за всеки, аз не говоря за тях, говоря за поредица български филми от последните години, чрез които авторите им просто крещат: „не ме интересува дали ще ме гледате или разберете“.



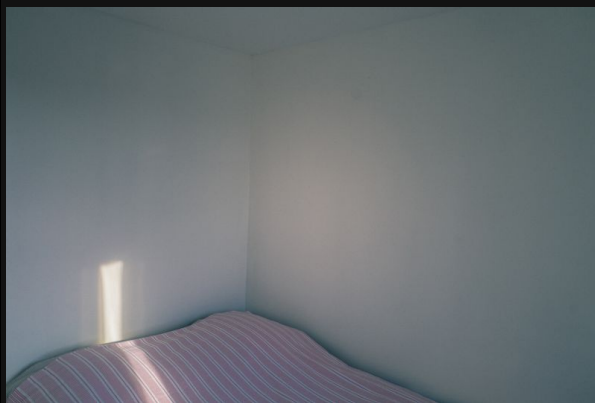


МАЙМУНА, ОПЕРАТОР АЛЕКСАНДЪР СТАНИШЕВ, РЕЖИСЬОР ДИМИТЪР КОЦЕВ - ШОШО, БЪЛГАРИЯ, 2016

Не искам да завършвам този текст песимистично, аз съм доста наивен оптимист вътре в себе си. Все пак си мисля, че все някой ще прочете тези думи, че даже и ще ги намери за достатъчно интересни, за да поспори с мен наум или на живо.

На една прожекция на филма „Маймуна“ в Дом на Киното успяхме да препълним залата. Изправихме се пред седящата и стояща на крака отстрани публика и това, което видяхме в насълзените очи на хората, никога няма да го забравя. Толкова силна емоция – половината зала плачеше и подсмърчаше. И тогава си казах, че това е смисълът да правим кино: емоцията, която предаваме на публиката. Толкова е клиширано, но и толкова истинско!







НЕОБИКНОВЕНАТА ОБИКНОВЕНОСТ НА МАЛКИТЕ ХОРА

СВЕТОСЛАВ ДРАГАНОВ

Ако напишете в google – Здравко Драгнев, ще излезе следното:

Здравко Цветанов Драгнев е български актьор и режисьор. Роден е в град София на 24 септември 1943 г. Завършва през 1968 г. кинорежисура в Прага. От 1973 г. работи като сценарист и режисьор. Автор е на повече от седемдесет документални филма. Сред наградите, които е печелил, са и три „Златни ритона“ за документален филм.

Спомням си, че през 2005 г. на една прожекция на мой филм в Журналистическия факултет режисьорът Стефан Джамбазов каза пред студентите, че филмът ми му напомня филмите на Здравко Драгнев. Тогава не знаех как да реагирам, защото не бях гледал нищо на този режисьор. Моята преподавателка по документално кино Юлия Кънчева ми беше отворила очите за българското документално кино, но поради една или друга причина не бях попадал на филм на Здравко Драгнев. И тогава, и сега, за огромно съжаление филмите му няма къде да се видят.

През 2018 г., по случай неговата 75-годишнина, в кино Одеон се състоя панорама на творчеството му. Не мога да опиша състоянието си след прожекцията на „Реквием“, „Чупетлово“ и „Кратка автобиография“, които бяха прожектирани един след друг в един от дните на панорамата. Чувството беше абсолютен кеф от видяното и страшно раздражение, че този човек и неговите филми са скрити от публиката.

За тези, които не го познават, той минава за особен чешит, който не обича да говори за себе си и творчеството си. Биографията му е много любопитна. Както ни информира google, учил е в Прага, където е завършил Кинофакултета на Академията за изящни изкуства – ФАМУ през 1968 г. Значи е бил пряк свидетел на разцвета на чехословашката Нова вълна, Пражката пролет и смазването ѝ от войските на Варшавския договор през 1968 г.

И така, отправям се към „Люлин 2“, за да разговарям с него и да се опитам да откряна вратата към неговия свят.

Първата година, когато кандидатствах във ФАМУ, не ме приеха.

На колко години беше тогава?

Ами, на 20 ли бях... Те ми казаха: „Малко опит трябва да натрупаш“. Което си беше факт. „Пък и езика трябва да научиш.“

На какъв език беше изпита?

На чешки. И останах там, пиех бира, четях вестници. На място езикът бързо се учи от млад човек.

Къде живееше там?

Бях си наел една слугинска стаичка в центъра на Прага.

Какъв беше изпитът във ФАМУ?

Комисия от петнайсет човека. Преценяват те, първо – тъпанар ли си. Най-общо почват да ти задават някакви въпроси. Кой е представителят на СССР в ООН. Аз, случайно, понеже четях вестници, им го изтрясках. Какво мисля за българското кино. И понеже ги познавах, че си имат едно на ум спрямо Изтока. Казах им, че се правят исторически филми за царе... И те – хе-хе-хе. Защото те не са на тая

вълна – историческо кино. Актьорски етюд трябваше да направя. Показах им как се коли кокошка – с двата крака я настъпваш за крилата. Питат ме: „Какво си мислите за комисията? За всеки кажете по нещо“. Аз бях нахакано копеле и почнах да говоря разни работи. Стигна се до председателя на комисията – пан Земан. Той един достолепен, с бастун. И му говоря нещо, а той – „Говорете по-силно, не ви чувам!“. И все не чува, и не чува, и аз накрая им казах какво мисля за председателя на комисията, че е глух и тия се разкапаха от смях.

Как беше обучението там?

Много качествено. Имаше възможност за практическа работа. Всяка година правиш филм. И ти преподават професионалисти. На мен ми е преподавал Форман. От Барандов ми е преподавал шефът на монтажа там.

Ти си пряк свидетел на чехословашката Нова вълна.

Да, основата на целия този период беше смяната на идеологическия модел на социалистическия реализъм в изкуството. Това бе борбата на Чешката вълна да се смени „съветския човек“. Това е изкуствено, идеологически създаден „човек“. И той се смени с „малкия човек“. Излязоха книгите на Бохумил Храбал и Милан Кундера. Кундера ми е преподавал също. Те пишеха за малките хора. Стояха спрямо „социалистическия човек“ много по-естествено, нормално. С размишления за любовта, аспекти на морала, винаги с хумор. Филмите от Новата вълна бяха главно с натурщици. Актьори имаше по-малко. „Балът на пожарникарите“ на Форман. Те са истински пожарникари, това е наблюдение, извадено майсторски. Та за това бе тая борба.

Спомняш ли си 68-ма година?

Посрещяхме войските. С Рая.

Коя е Рая?

Моята съпруга, майката на Цветан и на Антон. Тя правеше аспирантура в Прага по социология. Ходеше, правеше изследвания по затворите и ѝ беше интересно.

Рая каква е по народност?

Украинка.

И какво, намери любовта и киното в Прага?

Да, и децата. 1970-та се роди Цветан.



1968-ма влизат войските на Варшавския договор, а ти завършваш?

Да. 68-ма, началото на 69-та завърших.

Имаше ли го това чувство в Чехия по времето на Чешката пролет, че хората имат сила?

Как да нямат сила, като народът излезе на улиците. Милите русначета и казахстанчета отнесоха доста обиди. Ние с Рая срещаме едни съветски войничета до нашата къща. Нещо им говорим – „Какво правите тука?“, един от тях зареди калашника и докато минем ъгъла, чаках някой да ни изпуца. Имаше още един случай на моста на Валтава. Говорим си с едни съветски войничета, те надъхани ни питат – „А къде бяхте вие по време на Втората световна война?“. Това е аргумент, който и сега се среща в спора с Чехия за дипломатите (бел. а. Дипломатическият скандал между Чехия и Русия от 2021).

Проблемът какъв е на тия, идеологическите хора? Вие, що не сте наши бе, що сте от другите. А кой си ти, не ги интересува. Ти си чех,

ти си българин. Ти не може да си чех или българин. За тях ти си или американски, или руски поддръжник и точка. Това е мислене, дете малкият човек, така нареченият „чудак“, не може да го разбере. Първо, аз съм Аз. После българин, после чех. Нито съм американски, нито руски.

През 1970 г. се роди Цветан, а мен ме взеха казарма в България. Щото съм завършил висше, служих една година. Мина и това, и после пак се върнах в Чехия, където бяха Рая и Цветан. Имам диплома, обаче работа в Чехия не мога да приема. Всичките ми приятели бяха антисъветски настроени. Естествено, че на тях не им даваха работа. На мен ми предложиха, като на един от новите окупатори, но аз няха право да приема никаква работа.

А в България не ти ли предложиха работа?

Тука ми предложиха директно игрален филм в Киноцентъра, и то без да съм минал през асистент-режисьор. И аз, като прочетох сценария, викам си, Здравко, пази се. Ще хванеш това и край.

Какъв беше сценарият?

Партиен филм. Тъпотия пълна. Те правиха и такива филми. Не ги обвинявам. На мен ще ми предложат по-специално нещо... Младок. Никой не го иска този сценарий, ами дават ти го. Имаше една Майчето ли беше, редакторка. Вика – „Какво ще кажеш?“. Не мога, нямам време. Заминавам за Чехия. И си казах – стоп! Оттук минавам в сферата на свободата, която е документалното кино. Защото разбрах, че горе в Киноцентъра първо трябва да мина по един дълъг път, ако не им правя партийните филми. Трябва да съм асистент-режисьор. Да чакам. Години са чакали хората, докато получат правото да изберат нещо.

И какво, обратно в Чехия?

Общо взето се скитах между България и Чехия. Рая и Цветан живеяха в Прага. Там не можех да взема работа. Идвах тук, правих някакви импресии, нещо да спечеля и да занеса там. Тук направих два-три кратки филма. Без някакви замисли, обичах да си седя в монтажа и да си правя експерименти. Така изкарах доста години, без да правя нищо съществено. Кое е било най-важното за мен тогава?! Има една такава представа. Човек учи, висше образование завършва. Почва да прави кариера, търси връзки, създава филми. Е, добре. Явно това не е било

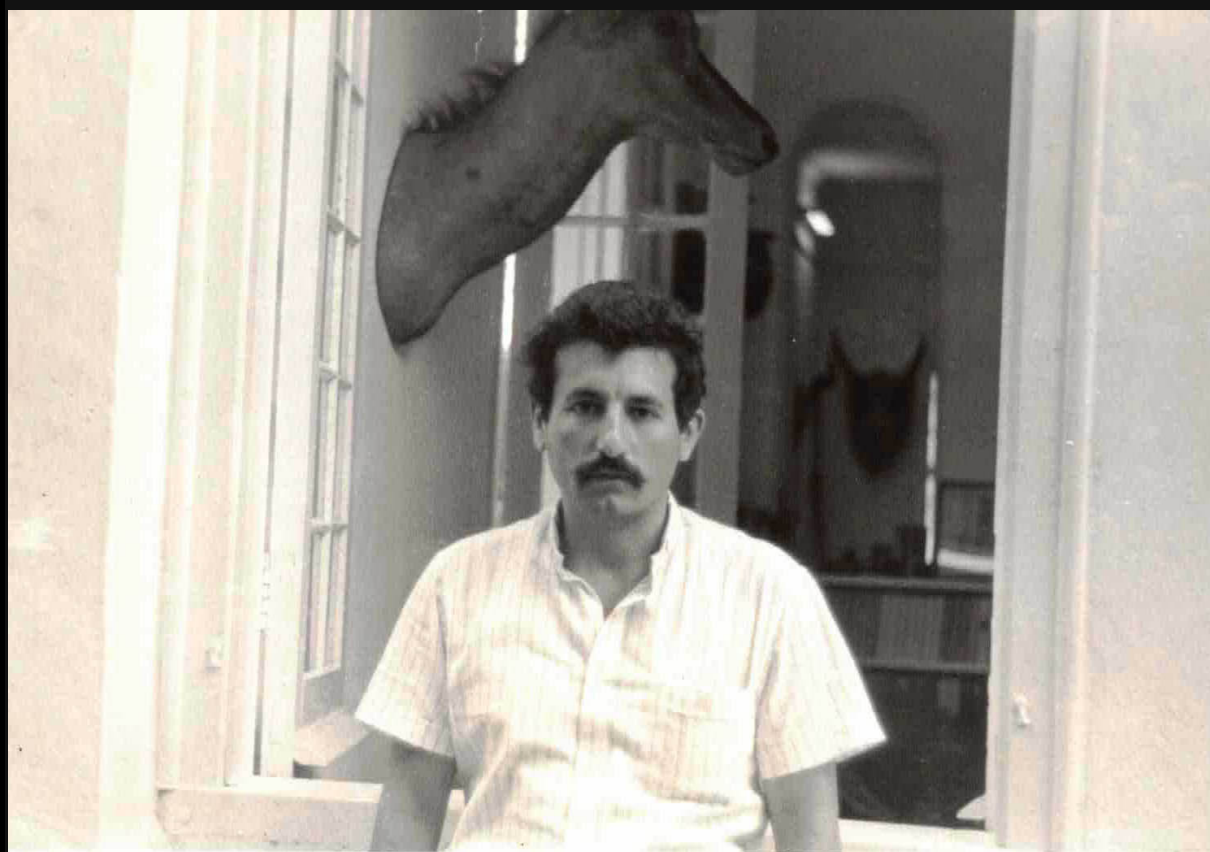
приоритет за мен. Приоритет е бил моментът, в който съм се намирал в Чехия. Няма работа, ми няма. Има хубава бира, имам хубава жена, дете. Животът е много по-важен от филмите. Никога не съм отдавал значение, че най-важното е да се направи хубав филм, да получа признание, да спечеля пари, да стана фактор, да стана академик.

И така през 1976 се ражда Антон.

Да, и тогава родителите ми помогнаха да купя апартамент в Люлин. И докарах Рая и децата в София.

Установи се.

Да. И започнах моята кариера в документалното кино.



Как се приемаха твоите филми?

Народът се смее, харесваха се. Георги Данаилов, който беше в журито, което ми даде Златен Ритон през 1981 г. за „Кратка автобиография“, вътрешно доволен. Иван Славков, който беше по това време директор на Телевизията, вътрешно доволен, защото филмът е произведен в СТФ „Екран“, която беше студията на БНТ. Филмът не е отявлено контра. Той не е за чудаците, а за нормалните хора. И се хилят зрителите. Времето беше такова, нямаше ги вече тия

мракобесните, дето са били преди мен, дето ще те викнат и ще ти кажат – „ти ли бе...“. Настъпиха брежневските времена и социализмът се разплу. В СССР приеха идеята за правата на човека. Той и Путин сега е приел съветските норми за права и свободи – имаш право да си нахранен, имаш право на жилище и сигурност, щото милицията ще те пази. Но ако малко забогатееш, ти ще почувстваш потребност от свобода. Политическа свобода. Искаш да се сдружиш с такива като теб. И става опасно. Средното съсловие става опасно. И ти викат – „подадох ти палеца, а ти сега искаш да ме сваляш от власт“.

„Кратка автобиография“ е един от най-хубавите български документални филми, които съм гледал. Главният герой Кунчо е самоук селски художник. Рисува народни празненства и съселяни. Съществуването му е лишено от суета, домът му е хаос от бои и рисунки. Кунчо е отдаден на едно спокойно творческо съзерцание без амбиции и пресметливост. Ръководителят на местната партийна организация оценява приноса на Кунчо за културата в района. Абсурдът е изведен от решението на Здравко да режисира чиновника. Той се появява по време на речта на своя заместник и уж го изненадва. Заместникът му отстъпва мястото си на бюрото. Партийният функционер има говорен дефект и трудно си довършва изреченията. Той пелтечи и се мъчи да изговори предварително наизустена реч за темите в картините на Кунчо. Но това усещане за абсурд, заложено в началото, достига връхната си точка в средата на филма. Кунчо посещава дома на своя познат Лазар, който колекционира празни бутилки на западни алкохолни питиета. Лазар се препитава с търговия на пазара, но таи амбиции да стане художник. Голямата му болка е, че е пропуснал шанса да стане партизанин преди 9-ти и да си оправи живота. Той изповядва еснафските си житейски възгледи пред Кунчо. Лазар си има своя житейска цел и мироглед – да си построи къща, да постигне материално благополучие, в което няма нищо укоримо.

„Кратка автобиография“ е филм за различните мирогледи. Контрастът между равнодушието на главния герой към материалното благополучие и битовите страсти на Лазар, или епизодът със селския събор, документирал очарованието на празника и хорото под открито небе и строгото пелтечене на функционера в скучния кабинет, надграждат смислово филма.

„Кратка автобиография“ е притча за малкия човек, който е намерил щастие в простотата на живота.



КРАТКА АВТОБИОГРАФИЯ (1981)

В „Кратка автобиография“ първоначално започвате да снимате филм-портрет на Кунчо, нали?

Да, завъртаме се около него. За да правиш филм за някой, твоите представи за него са винаги откъслечни. Някой е казал за него нещо, ти си се запознал. Значи първата работа е да се завъртим около Кунчо и да не пропускаме какво става около него. И тогава се появи, слава на Господ, Лазар, съвсем случайно.

Който идва да види какво снимате?

Да. Вика – „Какво става тука?“. И тук е моментът, да не го пропуснеш, да кажеш – „А бе, снимаме филм за Кунчо, аре бягай оттук...“. Което е възможно. Можех да му кажа – „А бе, не ни пречи, бе!“.

Този Лазар е голяма работа. Неговите размишления са хем смешни, хем имат някаква дълбочина.

Как да няма. Той ти говори за къщата.

Образцовият дом.

„Цял живот съм искал да я направя тая къща“ и това аз не го разглеждам като ирония. Хората искат. Е, как да стане. И той е бил партиен секретар, и е продавал на пазара, и еbral корени, и съжалява, че не е станал партизанин навремето, за да си оправи живота след 9-ти.

Трябва да го видиш това и да не го пропуснеш.

Знаеш ли колко неща има, които Господ ти ги предлага. Това го забелязах сега, при „Пасажери“. Някой път Господ не ти предлага нищо, защото си в някаква схема и ти казва: „Седи си в схемата и да те видим какво ще измислиш!“. И то не става. Ти виждаш, че героят ти не става, ти го мъчиш. И изведнъж Господ ти пуска някакви нови хора и ти, ако не ги приемеш и не видиш как може да ги включиш, тогава пък влакът заминава. Това е жив живот, филмът се прави с художествени средства, но то пак е свързано с малкия човек, ти трябва да го наблюдаваш.

Интересно ми е как е работила системата в документалното кино – как са се пускали, произвеждали и приемали филмите.

Документални филми се произвеждаха в Студията за научно-популярни и документални филми (НПФ), Студията за телевизионни филми „Екран“ в БНТ и в Киноцентъра при Христо Ковачев в студио „Глобус“. Това бяха големи производствено-пропагандни предприятия, в които имаше филмови колективи и редакции.

Имаше ли цензура?

Естествено. Цензурата е в главния редактор, той има голяма власт. Той е връзката с Партията. Той е главният цензор. Неговият подпис седи там. Ама, това беше и възможност, защото хората се сменяха. Един не ти пуска филмите, после идва друг и почва да ги пуска. Имаше жив живот. Специално за „Екран“ в БНТ, където работих основно, Митко Хаджиев пускаше и на Нюма Белогорски филмите за Георги Димитров, но пускаше и всички мои. Едни си правеха партийните филми. Една трета седеше, нищо не правеше и подпираше дувара. Нямаше безработица в България тогава. От време на време директорът се грижи – „Хайде взимай този филм, за какво получаваш заплата...“. И третата група бяхме ние, които правихме филми за малкия човек, художествени, по-остри. Като не ти харесат готовия филм, слагат го на рафтчето и точка. Правихме един филм с Христо

Илиев – Чарли за Капана в Пловдив. Исаха да разрушат Капана и да построят нови блокове и магазини и ние направихме филм за това. Показаха филма на документалния фестивал в Пловдив. Стана дискусия, стана направо политически филм. Скандал. И го прибраха тоя филм. Ама не разрушиха Капана и не ме уволниха. Слагат го на рафта и толкоз. Аз правя следващ филм. Не бе, това е по-разумната политика на цензурата. Няма как... ти тръгнеш ли по тая линия, тогава трябва да те вкарат и в затвора.



Правиш филма, взимаш си заплатата.

Да.

Ама, няма да ти го излъчим...

Да. Ние бяхме от школата на '68 година. Ти или имаш кауза, или нямаш. И те го разбираха и реакцията им беше – „Аха, добре, ще направиш филма, но ние няма да го показваме“. Някакво такова разбирателство. Ти недей да излизаш на улицата, ще работиш, а ние ще ти турим филма на рафта. А да се излезе на улицата, аз много добре разбирах, че в България не става. Когато се върнах от Чехия, видях, че просто не става. Не бяхме на това ниво на конфликт с идеологията, със соцреализма.

Всички са си траели тука.

Срещу апартаменти, вили и коли. Толкова. То повече какво друго...

А ти като придобиеш това ниво и не ти идва да се бунтуваш.

Ти трябва да имаш подкрепа от някой, или трябва да се жертваш. Аз съм мръсник. Не се смятам за Левски, но съм човек, който работи за Левски. И съм си преценил уменията. И си правя филмите, и те работят за малкия човек, за хуманизма. Не си слагам големи задачи. Не, аз си слагам задачи, но те са философски и между другото си правя анализ, и знам кое може да стане или не в онзи момент.

Работил ли си в НПФ-то?

Там направих „Чупетлово“. Там беше същият модел – директор, гл. счетоводител и редакция. В НПФ-то много се пазеха да не сгафят идеологически. Финалът на „Чупетлово“ не можа да мине. На края на филма един вика: „Ей, тук ток ще прекарвате. Па тука ще стане село, да си ебе мамата!“. И това да се резне „да си ебе мамата“. В НПФ-то беше по-консервативно и зависеше кои са редакторите в даден момент. Като е човек по-ларж, пуска всякакви филми извън идеологическите. Като е малко по-такъв, дето вика един приятел, Борето, който е писал пиеси за радиото и е имал вземане-даване там, не става. Викат му: „С тая пиеса трябва да си сверим часовника с градския комитет на партията“. Ако попаднеш на такъв тип, няма да те пуснат.

РЕКВИЕМ

линк за гледане: <https://youtu.be/rWctlvIFrR0>

Работил си и в киноцентъра в „Глобус“ при Христо Ковачев.

Там беше различно. При Христо Ковачев го има влиянието на личността, „Глобус“ беше негова студия.

Добре, как е ставало това?

Защото направи филм за Тодор Живков. Така. Правиш филм за Живков и после ето ти студия, ето ти пари. Така беше. Аз имам добри впечатления от Христо Ковачев. Покани ме, там направих филма „Реквием“ за последния парен локомотив.

Той ли решаваше там?

Само той. Няма друг. Няма цензура. Ти си направил за Живков филм, ЦК ще ти слага цензура... Той иска да си направи студия, дават му бюджет и точка.

А с Чарли как се запознахте?

Покрай „Екран“ и режисьора Оскар Кристанов. И той беше учил в Чехия, но две години преди мене.

Засякохте ли се в Прага с Оскар?

Засичали сме се, но рядко. По-скоро тук сме ходили по кръчми. И покрай Оскар се запознах с Георги Пенков – Джони, Георги Стоев – Джеки и Христо Илиев – Чарли. Христо Илиев – Чарли ми стана сценарист на филмите. Той е кадърен и разбира за какво става въпрос и има усет към такива хора като Кунчо (герой от филма „Кратка автобиография“). Чарли разбира от кой човек какво може да стане. И разбира с кой да се свърже.

Това беше доброто на онова време. Тогава имаше доверие – кой прави филма. „А, тоя ли? Тоя няма да го направи.“ Но като си изградиш доверието с няколко безспорни филма, след това не те питат много... „Ама как ще го направиш...?“ Чакат накрая. И ако се издъниш един-два пъти, ще почнат да те питат – „Как ще го направиш. Я напиши какво ще правиш“.

А за „Чупетлово“ какъв беше сценарият?

Нямаше сценарий. Чарли затова е готин, защото ти казва – „Ела сега да ти покажа едно село“. Какъв сценарий?! Една бабичка преминава през моста, а после реката шумоли... Това се прави после. Чарли има усет, че от това село може да стане филм. Отидохме и стана. И точните хора намерихме. Ако сега трябва да направиш такъв филм, ти трябва да пишеш двайсет страници сценарий в НФЦ-то. Чакай бе, що трябва да го пишеш... Сега е по-сложно – „Ама какво ще снимате там, ама защо така...“. Но не се оплаквам.

ЧУПЕТЛОВО

линк за гледане: <https://youtu.be/v3a5ISgT1ZA>

Работил си основно по звука на филмите си с Георги Пенков – Джони.

Той е най-нормалният човек, когото познавам. Ти да имаш интелект и същевременно да си нормален. Ти можеш да извадиш интелект с цел да спечелиш нещо и да се поставиш отгоре над другите. А, Джони е нормален човек. Той може да те скапе с анализ, ако говориш глупости, обаче същевременно виждаш, че той има афинитет към хуманизма и към нормалното.

Филмите за чудаци са документални портрети на обикновени хора с особен светоглед, създавани от български кинодейци в годините преди 10-ти ноември. Те отместват фокуса на документалното ни кино от героичното партизанско минало, строежите, колективите и постиженията на партията и го насочват към индивидуалността. Ако трябва да посочим личността, която обединява „филмите за чудаци“, това е сценаристът Христо Илиев – Чарли. Работата на Чарли като журналист и обиколките му из малките населени места му помагат да срещне героите на документалните си филми. Те са завладяващи с искреността и абсолютната си неподправеност. Говорят това, което мислят, разказват за себе си съвсем естествено, без поза. Възгледите им за света и живота са лишени от идеологически патос. Тяхната „чудатост“ е, че са се посветили на цел или живеят според собствените си разбирания за смисъл, който понякога не е особено прагматичен.

Терминът „чудаци“ откъде тръгна?

Ти нали разбираш, че те не искаха да признаят, че тези филми бяха пробив в налагането на малкия човек в социалистическата идеология и соцреализма. Биха могли и така да говорят критиците и да раздухват тия филми като знаме, което в Чехия е ставало. Те чехите не са казали – „тия от чешката вълна правят филми за едни чудаци...“. Правиме за нормалните хора. За да избегнат това, нашите критици ги обявиха за чудаци. Много са внимателни. Чак сега с тоя филм „Пасажери“ видях в тях да се прокрадва, че не е филм само за чудаци. Но сега видях, че Маринчевска каза, тия хора не са чудаци, те са хора, които имат мечти, те са всъщност малките хора. И Петя Александрова

го е схванала, че това сме ние. Ние, които мечтаем да отидем до Норвегия по Дунава и то през Германското море. Това са нормалните хора. Тогава се борехме срещу соцреализма, срещу изкуствения човек, искахме да отидем при хуманизма. Сега какво става по света? Няма ясен идеологически враг. Няма как малкият човек да го противопоставиш на еснафа. Ами, то малкият човек си мисли за пари, за какво да мисли. Малкият човек сега срещу какво да се бори... Ей ги тия от „Пасажери“. Те не се борят с нищо, те мечтаят.



ПАСАЖЕРИ

Ти чувстваш ли се като чуждак в българското кино?!

Аз ли?

Как се чувстваш?

Не съм чуждак, защото няма нищо чак толкова чуждото в мен. Киното ми е като хоби, не го правя. Чувствам се различен, аз съм си аз.

Но от какво си различен?

Филмите ми са различни. Защо се чувствам различен, чакай да помисля. Аз съм еднакъв по много неща с всички около мен.

Ти по-близо до Лазар ли си или до Кунчо?

До Кунчо. Въпреки, че идеите на Лазар не са ми съвсем чужди. Ти като нямаш пари, в един момент си викаш – „Дай да направя някакъв поръчков филм“. Но никога не съм си позволил поръчковият филм да бъде идеологически. Или ще е за леката промишленост, или за „Спорт палас“, или за „Калиакра“, за манекенките. Никаква идеология, за някой лев – да, ама това не ме удовлетворява.

Къде се правеха тези поръчкови филми?

Навсякъде. Но имаше и още две места – „София прес“ и „Интерфилм“. Те бяха за външнополитическа пропаганда. И там не бяха тъпи, не говореха за социалистическия човек, а искаха да покажат, че ето Бай Тошо прави модерни заводи. Тия там бяха ченгета главно. Там направих филм за един завод, оборудван с японски машини. Всичко е мижи да те лажем, на кой ли са го пускали... Една машина работи, дават се пари от бюджета, правят се филми. Паднало ми е да взема малка част, защото имах нужда от пари. А иначе, ако тръгнеш по тоя път да обикаляш заводите, може да станеш богат. Аз един филм съм направил и що не...

Добре, правят се тия филми в „Интерфилм“ и „София прес“, и?

Никаква реализация.

Показвали ли са го по телевизията например?

Не. Тоя филм, бъди сигурен, никой не го е видял. Кой на Запад ще го шашнеш с тия японски машини?! Сега се замислям, биха ли показали такъв филм?! Ти на българския народ да му показваш какви заводи има?! А бе, де да знам, може да са го показвали.

За да запълнят програмата.

Да, но виж каква система, замислена широко, филмова студия за това, студия за онова. Пък даже като направиш филм за Бай Тошо, и на теб ще ти дадем студия. Факт от живота.

Макар че най-критичните филми, особено като тръгна Перестройката, са в „Глобус“, при Христо Ковачев, а не в „Екран“ или в НПФ. Но в интерес на истината, и филмите на „Глобус“ не са ги показвали по телевизията преди 1989 г.

Какво ще показваш... Аз, по принцип, за това показване се хванах за главата... Има широк спектър от филми, които са произведени, така и така има смисъл да се покажат. Но няма такова нещо, няма дискуссионна платформа, където да ги покажат и да се гледат тези филми. Не се допуска знанието, правят така, че широките маси и тогава, и сега, да живеят в щампи. Направи дискуссионна платформа и всякакви филми показвай. Ако искаш, показвай филмите и за външнополитическа пропаганда. И създай една платформа, където всеки може да мисли и да си представя. Да види, че това е правено, но и това.

Простите отговори.

Важно е да има прост отговор на всичко.

Даже и да няма и въпрос. А твоят филм „Елегия за празника“?

Това е идеологическо. Това е гавра с идеологията. Да ви еба мамата, това си мислех. Народът си поркаше. И аз поркам. Поркат, говорят глупости. Всеки се прави, за секс си говорят. Не знам какво си... Това е артистичен филм. Жена ми много го харесва, защото това е портрет на времето.

И сръбската музика, която слушат, докато се напиват.

Това не е произведение на изкуството. Това е една картинка на това какви сме били тогава, чисто социологически. Дълго време да гледаш едно и също. Да гледаш как едни пияни разправят за секс и се хвалят... Така живеехме, бе.

Излъчиха ли го тоя филм?

Как ще го излъчат, бе?! Тоя филм какво внушава?! Че българският народ пиянства. Ще го излъчат... Те „Пасажери“ няма да излъчат. Те „Кратка автобиография“ един път го излъчиха. Това са свежи филми. Такива филми как ще излъчат... Това ти променя мисленето. Народът става друг. Те не са тъпи, ти не трябва да образоваш народа и да му разшириш емоционалния диапазон. Те мои филми не излъчват, защото са живи, от живота. Да, „Духовете в старите къщи на София“ го

излъчват, да. Той е много полезен филм, но е от друга категория. Но това за реалните хора от живота, т.нар. чудаци, не се излъчва.



Е, добре, „Елегия за празника“ вие го произвеждате и после какво?!

Няма никакво значение. Слагат го на рафта и толкоз.

Гледат го редакторите и какво ти казват?

Те не са тъпи, бе. Съгласяват се, че това е така. Даже се смеят на някои моменти във филма.

Добре де, а какво казват?

Вземи си заплатата и се махай от главата ми. Така беше. Къде е идеологическата потребност да разбуниш духа на човека, те искат да сме тъпи, бедни. Като казвам те, и аз ставам смешен. Ама, то се получава така. А бе, духът на времето какъв е сега – да сме бедни и тъпи, ли?! Или да има средна класа. Не. Тука и в Русия не искат. Но няма как да стане.

Не ти ли е малко тъпо, че правиш някакви филми и не ги показват?

Аз съм голям нарцис. Малко ми е тъпо, ама чак пък толкоз. Но все пак има един кръг хора, които ги гледат.

А в Пловдив на Ритона, „Елегия за празника“ показаха ли го?

Не, той не е за фестивала. Питай ги... Това не бе възможно просто, тогава. То и сега не е възможно.

Сега да го пуснат по телевизията този филм!

Знаеш ли колко възмутени ще има от този лагер и от оня лагер. Първо ще кажат – не беше така.

Финалът на филма е как героите се качват на масата и започват да танцуват на сръбска музика.

Ми да, то така си беше.

Единствено съм чувал сръбска музика в твоя филм. В никой друг български филм не помня да е имало, а през 80-те тя се чуваше отвсякъде. И после дойде чалгата. Тази музика е в душата на българина.

И като пийнеш, всичко беше наред. Бай Тошо това искаше. Отпусни си душичката и тва е. Леко те опиват.

Не те правят дисидент, дават ти парите.

Е, не, не съм този тип, дето съм само за парите. За да съм ги правил тези филми, значи съм искал да кажа нещо. Не съм ги правил за пари. Ако съм бил за парите, щях да стана като Иринков, дето събираше по десет завода и за пари им правеше поръчкови филми. Лошо няма. Един прави партийни филми, друг поръчкови. Имаше си хора в „Екран“ и за поръчкови филми. Предприятията плащаха пари, големи пари. Аз що не тръгнах по този път?! Правя такива филми като „Елегия за празника“.

И филмите ти след 10-ти ноември пак са за същите хора, но в друго време.

Линията продължава, тя не се е махнала. „Пасажери“ е пак не за чудака, а за нормалния човек, малкия човек в друга идеологическа среда. Тогава критиката не искаше да развива темата за малкия човек, тя и сега не иска. Тоя вид хуманизъм е вечен, винаги ще се правят филми за малкия човек.

Спомням си, една моя преподавателка казваше: „С какво този човек е заслужил да се направи филм за него?“.

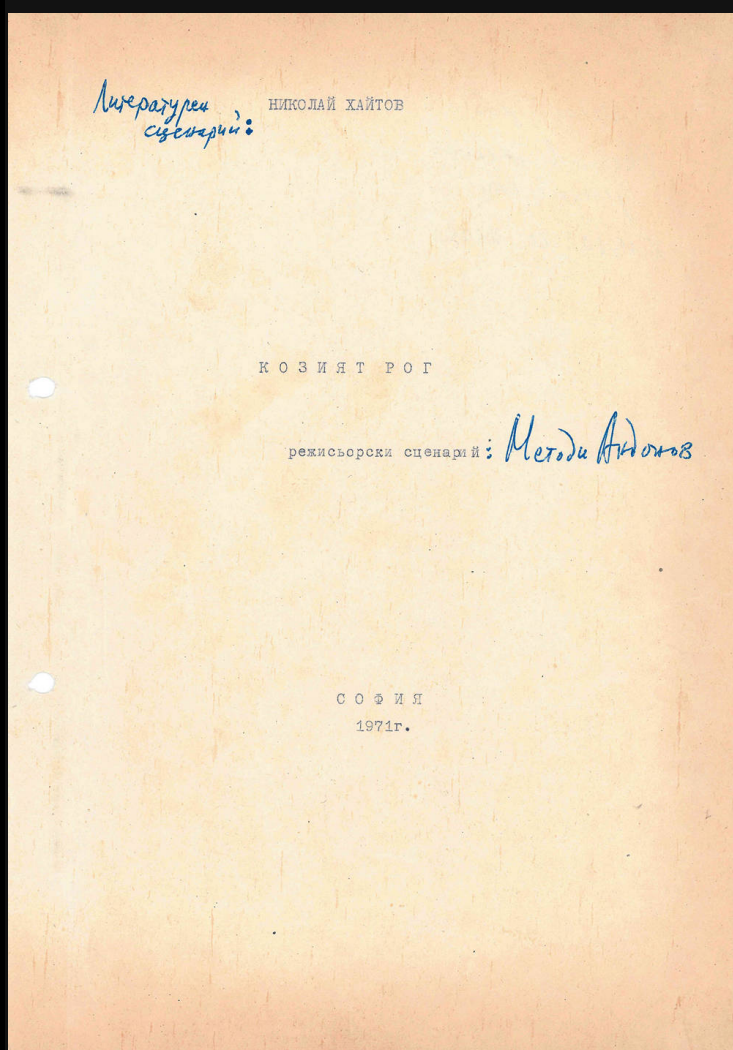
Това е коронният въпрос на всички тия хитри идеолози. С какво е заслужил...? С това, че е готин. На Храбал героите с какво са заслужили – че са готини. Защото са хем смешни, разсъждават за някакви си неща, за любов, морал. Имат чувство за хумор. С какво са заслужили? Другото са идеологически конструкции. И сега продължава тая линия. Може да правиш криминале, но то е пари, може да правиш философски трактат, ама това не е изкуство. Общо взето фокусът на изкуството е малкият човек през призмата на хуманизма. То друго какво да бъде?! Сменят се времената и пак гледат да ни забатачат, като главният тренд в изкуството да е нещо идеологическо. Да не е около хуманизма. Което от философска гледна точка може да са прави. Ленин май е казал – „не е важно какъв е човекът, важно е да се промени“. Всяка идеология и философия иска да промени човека. Днес как го променяме?! Някакъв идеал трябва да има. Малкият човек не може без идеал. Махни му хуманистичните идеали, тогава какво остава?! Колко пари получаваш. Темата за морала. Има я и в чешката Нова вълна, има я и сега, даже и в криминалетата присъства. Добрият герой трябва да има морал.





КОЗИЯТ РОГ – РЕЖИСЬОРСКИ СКИЦИ, ИДЕИ, БЕЛЕЖКИ

За да прочетете двата текста, кликнете върху заглавната страница. ↓





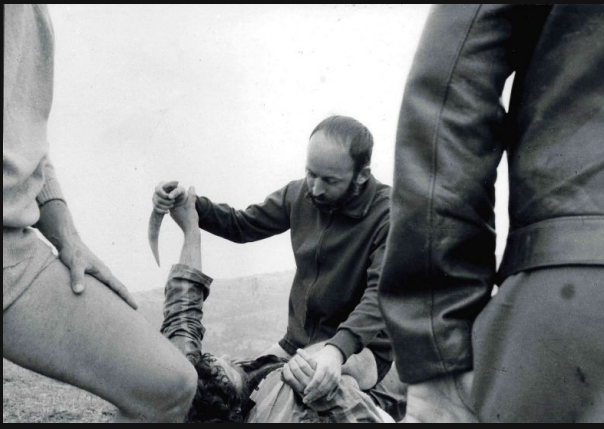
ГАЛЕРИЯ: КОЗИЯТ РОГ

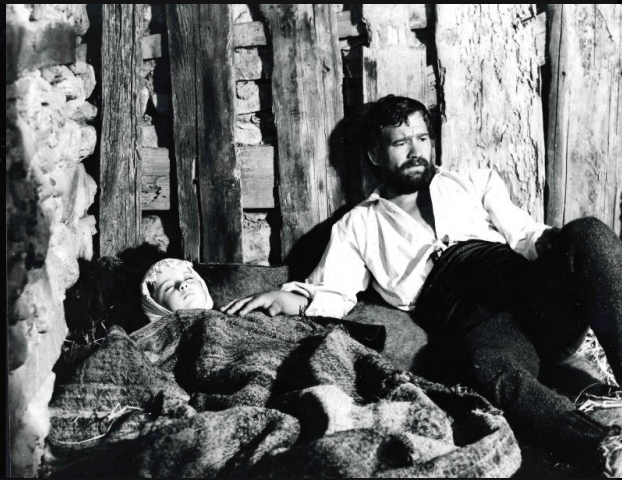
**ПРЕДСТАВЯМЕ ВИ НЕПУБЛИКУВАНИ СНИМКИ ОТ РАБОТНИЯ ПРОЦЕС НА ФИЛМА *КОЗИЯТ РОГ*,
ПРЕДОСТАВЕНИ СПЕЦИАЛНО ЗА СП. КИНО ОТ ЛИЧНИЯ АРХИВ НА
РЕЖИСЬОРА МЕТОДИ АНДОНОВ.**

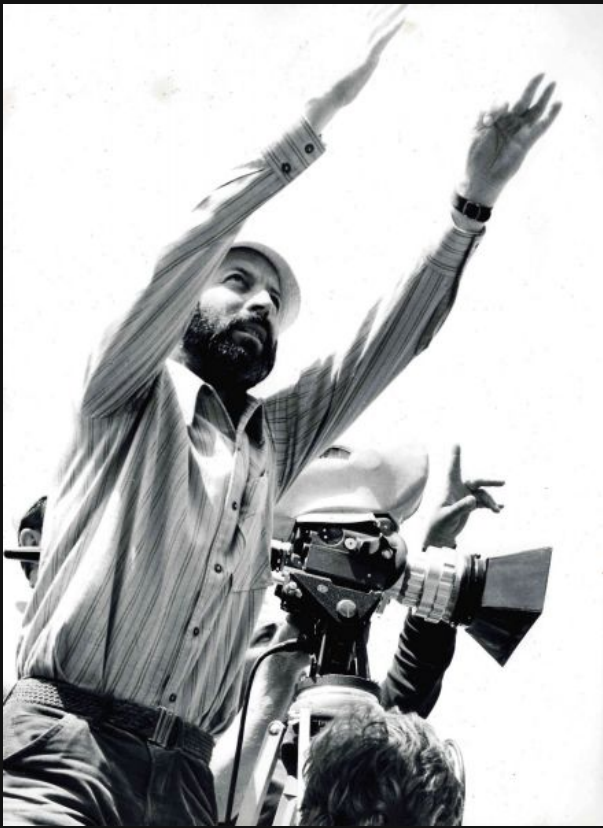
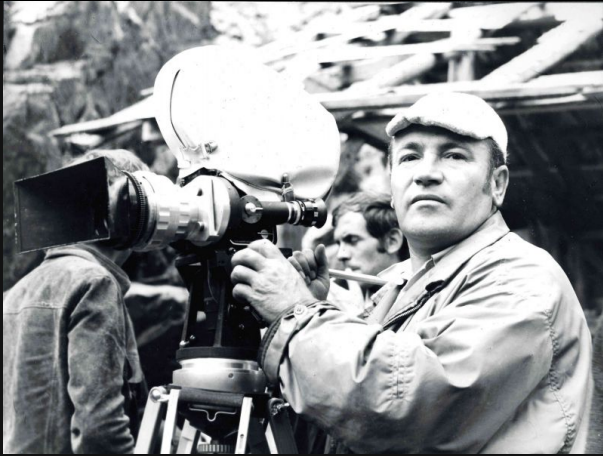
















ОТ АРХИВА: СПИСАНИЕ „КИНО“

В рубриката представяме акценти от дигитализирания архив на изданията на СБФД.

В този брой ще намерите брой 3 на сп. „КИНО“ от 1951 г. На корицата на списанието е кадър от съветския филм „Мусоргски“ на режисьора Григори Рошал, а между страниците му се усеща вкуса на времето.

За да прочетете целия брой, кликнете върху корицата. ↓

КИНО



3

ГОДИНА ШЕСТА - СОФИЯ, 30 МАРТ 1951



