

списание КИНО

излиза от 1946 г. без прекъсване



© Димитър Димитров – Анимитер



01/2022

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 / ЯНУАРИ 2022

СЪДЪРЖАНИЕ:

ТЕОРИИТЕ ЗА КИНОТО: ЕДНА ВЪЗМОЖНА ИСТОРИЯ (ЧАСТ ПЪРВА) – ИВАЙЛО ЗНЕПОЛСКИ / 5 стр.

ДИМЪТ ОТ ЕКСПЛОЗИИТЕ НА АНДРЕЙ ПАУНОВ – КАТЕРИНА ЛАМБРИНОВА / 27 стр.

ЗВУК И КАРТИНА – ЙОАНА ПАВЛОВА / 44 стр.

КУЛТУРЕН АФИШ: ЯНУАРИ 2022 – АНАСТАС ПУНЕВ / 54 стр.

БЪЛГАРСКОТО КИНО, БЕЗ КОЕТО НЕ МОЖЕМ – ИНГЕБОРГ БРАТОНОВА-ДАРАКЧИЕВА / 58 стр.

СТРАСТИТЕ ХРИСТОВИ – КАТЕРИНА ЛАМБРИНОВА / 68 стр.

ЗЛАТНАТА КАЙСИЯ 2021: РЕСТАРТ ЗА АРМЕНСКОТО КИНО – МАРИАНА ХРИСТОВА / 83 стр.

АНРИ АЛЕКАН. КОГАТО „НЕВИДИМОТО“ Е ТУК – КИРИЛ ПРОДАНОВ / 91 стр.

ЛОКАЛНИТЕ ПРЕДВЕСТНИЦИ НА РУМЪНСКАТА НОВА ВЪЛНА – АНДРЕЙ ГОРЗО / 99 стр.

СЦЕНАРНИ ЕСКИЗИ: ПИЕСАТА „ЯНУАРИ“ НА ЙОРДАН РАДИЧКОВ / 115 стр.

ГАЛЕРИЯ: „ЯНУАРИ“ НА АНДРЕЙ ПАУНОВ / 118 стр.

АМА, КАК ТАКА? – ИВАН ДОБЧЕВ / РАЗМИШЛЕНИЯ ВЪРХУ РАДИЧКОВ – КРИКОР АЗАРЯН / 121 стр.



ОТ ГЛАВНИЯ РЕДАКТОР

Честита Нова година!

Дано 2022 е по-спокойна, ведра, хармонична и просветлена!

Дано празнично настроение ни съпътства във всичко, което правим!

А през януари празниците са много. Празник има и българското кино. Националният филмов център организира филмова програма „13 филма за 13 януари“ – Денят на българското кино. Филмите, освен в София, ще бъдат показани във Варна, Велико Търново и Пловдив. Подборката включва късометражни и пълнометражни игрални филми, документално кино и анимация.

Списание КИНО поставя специален акцент на празника със статията на Ингеборг Братоева-Даракчиева: „Българското кино, без което не можем“, както и с текста „Васил Гендов. Живот между киното и театъра“, който Теодора Стоилова-Дончева написа по повод изложбата, посветена на пионера на българското кино Васил Гендов и 130 години от неговото рождение. А Катерина Ламбринова ни среща с успелия и извън границите на България актьор, режисьор и продуцент Христо Живков.

По проекта „Филмовата критика – трансформации и деформации“, кинокритикът Йоана Павлова, която живее и работи в Париж, предлага дискуссионна и радикална гледна точка по темата, свързана с многобройни онлайн вариации.

А ориентир към ситуацията и успехите на румънското кино дава преводната статия „Локалните предвестници на Румънската нова вълна“ с автор Андрей Горзо от румънското академично издание Close Up, с което си сътрудничим.

В брой януари не е пропусната и високата теория на киното със студията на проф. Ивайло Знеполски „Теориите за киното“, която ще публикуваме в три поредни броя. Предлагаме първата ѝ част – „Една възможна история“.

Рисунката в началото на броя е на известния художник и аниматор Димитър Димитров – Анимитер, която, освен усещане за празничност, навява и тъга, както всъщност се случва на всеки празник.

Но януари е и месец, когато шества „тенецът“ (по Радичков) и ние, за да припомним на читателите световния му шедьовър, публикуваме пиесата „Януари“, както и откъси от интервюта на писателя през различни години и гледните точки на известните режисьори Крикор Азарян и Иван Добчев за тази наистина гениална, екзистенциална, абсурдна и безкрайно мъдра творба.

А режисьорът Андрей Паунов, инспириран от пиесата, създава най-новия си филм „Януари“ и споделя, че това е фундаментален български текст. От интервюто на Катерина Ламбринова с него научаваме повече за провокациите и авторската му визия за филма, а и за това, че снима филми, за да се влюбва и да открива нови неща.

Всички ние, които се занимаваме с кино, сме влюбени в магията му и дано с всеки филм откриваме нови неща и нови публики.

На добър час!

Людмила Дякова





Неозаглавена скица за „Пътуване до Луната“ (1902, Жорж Мелиес)

ТЕОРИИТЕ ЗА КИНОТО: ЕДНА ВЪЗМОЖНА ИСТОРИЯ (ЧАСТ ПЪРВА)

ИВАЙЛО ЗНЕПОЛСКИ

*Текстът, който предлагаме на читателите, е писан в началото на 90-те години, като предговор към авторската книга на професор Ивайло Знеполски „История на филмовата теория“. Голяма част от нея вече е готова, но контекстът на времето и по-актуални ангажименти на автора са попречили за нейното финализиране. Убедена съм, че в недалечно бъдеще книгата ще бъде завършена и предговорът ще намери своето място в този важен, значим и актуален проект. Професор Знеполски беше любезен да актуализира и редактира текста специално за списание КИНО и в три поредни броя читателите ще могат да се запознаят с него.

Намерението за написване на История на теориите за киното се изправя пред редица съществени затруднения. Вероятно това обяснява и липсата на подобни начинания. Поне на мен са известни само два такива труда, и двата реализирани през 60-те години. Те принадлежат на Guido Aristarco – „История на кинотеорията“⁽¹⁾ и на Henri Auzel – „Естетика на киното“⁽²⁾. Не изключвам съществуването и на други публикации в тази насока, но те по всяка вероятност са свързани с един или друг регионален контекст и ако бяха издигнали

нови предложения, ако бяха оказали влияние върху общия дебат, щяха да са известни. И двамата по-горе споменати автори заявяват убеждението си, че направеното от тях е първа стъпка в една перспективна и необходима дисциплина, но времето по-скоро разкрива липсата на ентузиазирани последователи. Може да приемем, че 60-те и отчасти 70-те години са златната епоха на филмовата критика, някакъв връх в конституирането на филмови общности и филмова публичност, а същевременно и връх в обществения интерес към киното (мнозина видяха в него медията, която най-адекватно изразява духа на настъпващото постиндустриално общество, много от неговите зрели творби попаднаха в центъра на интелектуалния живот). На този фон някак парадоксална изглежда констатацията, че изследванията върху историята на възгледите за киното секват. Още повече, че тази констатация съвпада с нов етап в развитието на самата кинотеория и едно истинско изобилие от теоретични текстове от по-общ или по-частен характер. Изглежда разумно да предположим, че с времето трудностите пред написването на История на филмовата теория не само не са намалели, но са се и увеличили. Това налага изясняване характера на съществуващите затруднения, а след това и тяхното обсъждане.

На първо място в случая с теориите за киното самото понятие История ни изправя пред един не добре очертан, ако не и липсващ, предмет на изследване. Това понятие е свързано с представата за дистанция по отношение на настоящето, за известна продължителност и предполага разграничаване на феномените на базата на добре изявена времева ритмичност. Историческият дискурс повествува за това, което вече не съществува и историкът е призван да реконструира веригата от събития, облягайки се на издигнати от самия него хипотези. Но в случая с кинотеорията би могло да се каже, че основните факти от нейната предполагаема история биха могли да се поместят в границите на един благоприятно протекъл, по-продължителен човешки живот. Жан Митри, основна фигура в две дисциплини – естетика на филма и история на киноизкуството – може да ни послужи за илюстрация на тази ситуация. В трудовете му откриваме не само ясното съзнание на съвременник, но и активен участник в „ставането“ на киното. Той лично познава основните фигури на ранната кинотеория и сам е автор на най-всеобхватното, и в известен смисъл синтезиращо всички предшествали го възгледи,

теоретично изследване. Но това, което се явява преимущество в работата на теоретикът-личен свидетел, за други, особено за по-младите поколения изследователи, придобива друг смисъл. За тях теорията на киното, на фона на теориите на другите изкуства, имащи изворите си в античността, по-скоро се разкрива като дисциплина, лишена от традиция.

Съвсем естествено говорители на новото изразно средство стават предприемчиви и артистични хора, чувствителни към модните вейния, но нямащи нищо общо с изискванията за аналитичност и системност на теоретичното мислене. Вместо на строги понятия, те се облягат на интуиции, а липсата на утвърдени художествени ценности компенсират с визионерство. Впрочем, точно тази очевидна неадекватност между факти и убеждения изгражда тази хранителна среда, която им помага да съзрат перспективите в едва проходящото панаирджийско зрелище. Първоначалните теоретични интуиции понякога довеждат и до пророчески прозрения, като това например, изречено от Абел Ганс: „Времето на изображението дойде“. От първата прожекция на Люмиер през 1895 г. в Гранд Кафе до средата на 30-те години, с малки изключения, дейците на новото изразно средство публикуват текстове, на които трудно може да им бъде признат теоретичен статут и които по своя характер не биха могли да бъдат обект на сериозно разглеждане от историците на теорията, на което и да е друго изкуство. Филмовите теории започват да придобиват зрялост в края на 30-те и през 40-те години, с първите текстове на Бела Балаш, Сергей Айзенщайн, Всеволод Пудовкин и Рудолф Арнхайм. Предизвикателно развяваната от пионерите претенция за изключителност на новото изкуство придобива ясни теоретични очертания. Вече става въпрос не просто за събиране на аргументи, че киното е изкуство, а за предлагането на оригинални тези относно естетическата му природа и приноса му в системата на изкуствата. Този процес логически продължава през 50-те и 60-те години с активността на редица ярки теоретици – Андре Базен, Зигфрид Кракауер и Жан Митри, но преди всичко с изграждането на едно дискусивно поле, което прави възможно разнообразието на теоретичните предложения и пренася дискусията, дотогава водена преди всичко с „външни опоненти“, във вътрешността на филмовата сфера. Резултат на този процес са редица истински естетически

трактати, които са в състояние да мерят ръст с теоретичната продукция в другите изкуства.

През 40-те и 50-те години към групата на пионерите се прибавя един друг, необичаен обект на интерес от страна на историците на филмовата теория. В дебата за киното се включват редица известни интелектуалци от различни сфери – философията, теория на литературата, езикознанието, социологията, естетиката, изкуствознанието, медийните изследвания. Те не могат нито да бъдат упрекнати в дилетантизъм, нито да бъдат наредени сред филмовите теоретици в собствения смисъл на думата. Появяването им е инцидентно, често се изчерпва с една-две статии или глава от по-общ труд. Сред мотивите на тяхната намеса два изглеждат водещи. На първо място те целят да подкрепят киното в преодоляване на последните предубеждения относно статута му на пълноценно изкуство – с други думи, ласкаят се да му служат за гарант със символния си капитал. В замяна също получават нещо – доказателство за чувствителността им към тенденциите на времето, разчупване рамките на традиционализма, приближаване към проблемите на масовия вкус... Такъв е случаят с Бенедето Кроче, Валтер Бенямин, Теодор Адорно, Бертолт Брехт, Жан-Пол Сартр. Вторият мотив за обръщане към киното е свързан с нуждите на собствените им естетически системи и по-точно, с преодоляване на чувството, което изпитват, че не биха могли да постигнат желаната всеобхватност и актуалност, без да включат и киното. Този мотив прозира в текстовете на Етиен Сурио, Дьорт Лукач, Арнолд Хаузер, Роман Ингарден. Всички изброени автори притежават репутацията на значими теоретици, но нито един от тях не може да бъде наречен филмов теоретик. Изглежда резонен въпросът, защо историците на теориите за киното се интересуват от тях. Ако за авторите на теоретични текстове от пионерския период може да се каже, че говорят прекалено отвътре, то за авторите от втората група е характерно, че говорят прекалено отвън.

Очертава се следната картина: Историята на теориите за киното е изправена пред три различни по характера си обекта за изследване, които не само са неравностойни от теоретична гледна точка, но в известна степен и трудно съпоставими. Това води до констатацията за невъзможността да имаме единен критерий при изследване на

исторически разгърналите се възгледи за киното. Изследователят е изправен пред алтернативата или да бъде прекалено строг в прилагането на критериите относно разбиране на понятието филмова теория (и следователно, да изключи от интереса си множество ранни, а и по-късни, текстове) или да бъде достатъчно снизходителен и да приеме необходимостта и допустимостта от прилагането на различни критерии за оценка.

Проблемът в първия случай приема формата на питането: „Възможна ли е история на теориите за филма?“. Тъй като, ако изключим два от очертаните по-горе три типа текстове, теоретизиращи киното, се озоваваме пред десетина имена, разположени в диапазона от края на 30-те до средата на 70-те години. От гледна точка на перспективите на протичащото време това е много малък период и може да приемем, че предложеното разнообразие от възгледи се разполага на една плоскост, където хронологията загубва значението си, а въпросът за приоритетите е дискуссионен. Ако изследването се ограничи до тези автори, вместо История, ще имаме Панорама на филмови теории. Подобно решение избира един значим изследовател на теориите за киното – американецът Дъдли Андрю, автор на получилата широк отзвук книга „Основни филмови теории“.⁽³⁾

Проблемът във втория случай е по какъв начин да примирим различните приложени критерии за оценка на текстовете и да избегнем чувството за релативност на ценностите, което би попречило за постигането на абсолютно необходимото за една История вътрешна логика и проблемно единство? Това може да стане, ако приемем, че Историята на теориите за киното е история на проблема, а не само на резултатите. Тогава би била не само възможна, но и полезна една както хронологично, така и стадиално представяща ни се История, в която всеки от очертаните по-горе текстови корпуси има своето функционално предназначение. Тя би разчленила етапите (а) на възникването и първите формулировки на проблема за филмовата специфика; (б) на признаването на новото изкуство и (в) на адекватно постигане на естетическата му природа.

В светлината на така приетата процедура, нека се върнем отново към текстовете от пионерския период и се запитаем: тяхната изостаналост по отношение на какво се определя като изостаналост? Очевидно по един абсолютен критерий, тоест в сравнение с теоретичните текстове

върху живописата, литературата или театъра, предшестващи ги понякога със столетия и дори хилядолетия, както и с появяващи се едновременно с тях. Но по-точно би било да възприемем един съотносителен критерий, който установява съотношението между характера на обекта на изследване и теоретичните инструменти на изследването, между характера на обекта на изследване и характера на теоретичното постигане на неговата естетическа природа, между характера на обекта и съзнанието за художествения му и социален статут. Разликата в гледните точки на Луи Люмиер и Андре Базен се определя както от разликите в степента на развитие на филмовата техника, така и от разликата в характера на самите филмови произведения. Без да пренебрегваме принципа за автономността на теоретичното разсъждение, трябва да отчетем тази негова двойна детерминираност. В началото на XX век, други теории за киното едва ли са били възможни. Но има и още нещо, такива, каквито са, от гледна точка на принципа на съотносимостта, възгледите на теоретиците от пионерския период разкриват дори определени преимущества. Позицията на Дъдли Ендрю, отказващ им изследователски характер и третиращ ги като прости съобщения за раждането на нещо ново, не е справедлива. Техните разсъждения, колкото и наивни да ни изглеждат днес, назовават един нов обект на естетически интерес и назовавайки го, го и създават. Те започват от нулата, от днес изглеждащия наивен въпрос „Изкуство ли е киното?“. И му дават положителен отговор, докато мнозинството гледа скептично на това. Тези наивни текстове осветляват пораждането и генезиса на това, което може да наречем „филмово съзнание“, съзнанието за една нова форма на визуално изразяване, на която ѝ бе съдено да се превърне в привилегирована форма на изразяване в модерната епоха. Това разкрива едно съществено преимущество на изследователите на киното пред изследователите на „старите“ изкуства, от което те не би трябвало да се отказват. Ако извадим текстовете на пионерите от Историята на филмовата мисъл, би се загубило „ставането“, бихме загубили историческото измерение, бихме били изправени пред един предмет без възраст, а зрелите теории за филма биха изглеждали като самопородили се. За нас тези наивни първи текстове са равностоен обект на историческото изследване.

С аналогични съображения може да бъде защитено и мястото в историята на филмовите идеи и на големите интелектуалци, обръщали се в един или друг момент към проблема за филмовата форма. Те не оставят теоретични системи и не винаги показват адекватно разбиране на киното, но намесата им изиграва положителна роля. Не само с това, че позицията им помага да бъде свален от дневен ред въпроса „Изкуство ли е киното?“, но и помага на мисленето за киното да излезе от методологическата си егоцентричност. Независимо от конкретните теоретични резултати, те разкриват възможността за разширяване на изследователската перспектива, донасят нови проблематики. Роман Якобсон и Борис Айхенбаум обогатяват представата за езиковата природа на филма; Валтер Бенямин и Теодор Адорно подчертават социалната му роля в масовото общество и предупреждават за възможните злоупотреби, към които предразполага новата форма; Морис Мерло-Понти разкрива перспективите пред изследване на филмовата перцепция; Маршал Маклуън обръща внимание върху характера му на масмедия...

Най-накрая, трябва да си дадем сметка и за едно друго, малко неочаквано затруднение пред Историята на кинотеорията. Нейната „закъснялост“ след 50-те години се компенсира от динамична еволюция, както в дълбочина, така и в ширина. Във филмовата теория се забелязва много по-голяма активност, отколкото в теориите на останалите изкуства. Може да говорим за истинска теоретична експанзия, до голяма степен облекната на заимстване на изследователски подходи от други сфери. И ако до 40-те години пречка пред Историята на кинотеорията бе относителната бедност на автори и текстове, то след 60-те години основното затруднение сякаш идва от изобилието от качествени текстове. Текстове, които рядко са „откривателски“, но носят всички белези на теоретично изследване. Киното влиза като учебен предмет в повечето европейски и американски университети, критиците и есеистите отстъпват място на университетските преподаватели, произвеждането на теоретични текстове става част от академичната рутина (дисертации, хабилитации). Средното ниво на публикуваните текстове е доста високо, но те загубват връзката си с живата практика на филмовото изкуство и повечето от техните автори никога няма да достигнат престижа на своите предшественици от наивния период на филмовата мисъл. Отсяването се превръща в основен проблем, но то не може да

бъде дело на самите изследователи, а трябва да се повери на времето. Исторците или просто коментаторите на филмовата теория се спират пред прага на това изобилие. То бележи съвременното състояние на кинотеорията.

Историята на киното като имплицитна теория на филма

Това, че големите систематични изследвания върху историята на теориите за киното са единици, не означава, че в десетилетията на разгръщане възможностите на новото изкуство липсват познания и, нещо повече, липсва визия за еволюцията на възгледите за характера на филмовата специфика. За изследователя е много важно каква изходна концепция ще възприеме за понятието филмова теория. По времето, когато Гуидо Аристарко прави първия опит за една, ако не прецизно структурирана, то поне добре подредена, картина на различните, исторически разгърнали се теоретични предложения, самото състояние на нещата налага по-широка дефиниция. Той не би могъл да използва например моделите, утвърдени в История на философията или История на естетиката, без риска да разпилее моменти от значимо и ценно наследство. За него е ясно, че възгледите за киното възникват на един празен терен. Така, в известен смисъл несъзнателно, воден от практична интуиция, той признава теоретичен статут на всеки публикуван текст, чиято основна цел е да опише и изкаже становище относно кинематографичния феномен и способстващо да се придвижи напред неговото разбиране. Лесният достъп до тази история отразява сравнителната оскъдица от значими теоретични обобщения в ранната теория за киното. От друга страна, именно частните концепции, облягащи се на ограничени кинематографични практики, подготвят почвата за по-амбициозните теоретични синтези.

Историята на кинотеорията, такава каквато я представя книгата на Аристарко, е дисциплина, възникнала сравнително късно и може да бъде схваната като един вид равносметка на всичко това, което я предхожда. В същото време тя дава и израз на една неудовлетвореност, на стремеж развитието на кинотеорията да бъде тласнато в друго русло, тоест да бъде сменена досегашната концепция за филмова теория. В увода на книгата той отбелязва: „Не ни интересуват вече безбройните доказателства за киното като

изкуство, а как да се вкара самото кино в културата (...) Кинотеорията навлиза вече в общата естетика и трябва да следва нейното развитие; проблемът е да се види коя естетика наистина има най-голяма стойност“.⁽⁴⁾ Същата насока на разсъждение откриваме и в Послеслова към книгата му: „Литературата върху киното, независимо от постигнатите резултати в определени насоки и в отделни случаи, много често съществува напълно изолирано и сама за себе си, тоест действа в една област, която е много тясно ограничена“.⁽⁵⁾ Струва ми се, че с тези констатации-призиви Аристарко повтаря еманципаторския жест на Кроче по отношение на киното, пренасяйки го върху кинотеорията. Кроче беше определил като безсмислен спора – изкуство ли е киното, с получената широка популярност реплика: „Един филм, ако се възприема и оценява като хубав, има пълно право да бъде произведение на изкуството и не е необходимо да се казва нещо повече“.⁽⁶⁾ Така Аристарко по същество отива в противоположната крайност, разтваряйки проблема за филмовата специфика в общоестетическата проблематика, в това, което го прави част от общността на изкуствата. Иска да внуши, че ако една филмова теория е част от културата на XX век, не е необходимо да се казва нищо повече. Това естествено изтласква на преден план проблемите за обществената функция на киното и на кинотеорията, но в никаква степен не помага да бъде улеснено изясняването на проблема за характера на филмовата изразност. Следователно концепцията за характера на кинотеорията не трябва да бъде и прекалено обща, ориентирана към високи нива на абстрактност. Тя е изключително задължена на частичните програмни концепции и в търсенето на обобщена перспектива, няма друг път освен да се облекне на тях и да ги надстрои. Очевидно, много трудно може да се наложи едно единствено разбиране на понятието филмова теория. На лице са различни нива на теоретично обобщение и в известен смисъл те са свързани с практиката на самото изкуство.

Връщайки се към началата на киното, установяваме не толкова липса на теоретично съзнание, колкото частичност и разпръснатост на неговите прояви. До началото на 40-те години не може да се говори за отчетливо изразена структура на филмови дисциплини, които специализирано разглеждат определени аспекти на филмовия феномен. Филмовата критика, историята на киното и теорията на киното съществуват в неразграничен, идеосинкретичен вид. Водещо

място в този функционално неразчленен ансамбъл принадлежи на кинокритиката, чиято функция е била да коментира филмовите факти, но също така, и в по-голяма степен, да привлече вниманието на публиката към новото изразно средство. Хрониката на ранната кинокритика е хроника на призиви както към широката публика, така и към интелектуалните елити, да се обърнат към новото изкуство и оценят неговите възможности. В нейното лоно кристализират проблематики, които по-късно ще бъдат подети от обособените История и Теория.

Ранните кинокритици са и първите историци на киното (но не и автори на първите истории на киното), тъй като оставят първите писмени следи, по които по-късно ще се реконструира пътят на седмото изкуство. Но също така и в един, макар и не напълно осъзнат историко-изследователски жест: наблягайки върху значението на историята на явлениято, неговата еволюция, която може да се разбере само в съотнасянето. Тоест, кинокритиката въвежда паметта в мисленето за киното в една област, където, поради липсата на чувството за ценност, всичко тече и отминава в забравата.

Кинокритиката изгражда картината на целостта на творчеството на изявените кинематографисти, създава индивидуалните истории, успоредно с това набелязва и контурите на развитието на една или друга национални кинематографии... Леон Мусинак с „Раждането на киното“ (1925) и Жан Епщайн с „Кинематографът, видян от Етна“ (1925) илюстрират най-убедително преливането на хоризонтите на критиката и историята на киното. Обобщавайки критическия им опит от предхождащите години, тези книги показват, че е било трудно да бъдеш историк през 1920 г., но в същото време подчертават и значението на паметта. Те са връстници и свидетели на раждането и прохождането на киното и носят в себе си следите на така важните първи крачки. Тогава не са съществували авторитетни институции на паметта като Парижката синематека или днешната История на киното и техен инструмент е бил индивидуалният спомен. (Това обяснява и редицата грешки, които допускат относно авторството или заглавието на един или друг филм). Техните текстове са важна опора на бъдещите големи историци на киното. Жорж Садул свидетелства, че Леон Мусинак го е насочил към заниманията му с историята на киното, показвайки му колко перспективна е тази сфера. Още по-голямо внимание заслужава връзката между ранната кинокритика и

кинотеорията. По същество почти цялата ранна кинотеория е излязла от перото на критици, които днес разглеждаме в качеството им на фигури от историята на теорията на киното. В най-добрите си образци тази критика е теоретизираща. Това означава, че в своите текстове тя отделя голямо внимание на статута на киното като изкуство и поставя редица естетически проблеми. За критиката от това време филмовият разказ, съдържанието на филма са един претекст. Това, което е от основен интерес за тях, е новото естетическо преживяване, свързано с възможностите на новото изразно средство. Това, което те описват и коментират с упоение, са „спецификата“ и „езика“ на киното. Може да кажем, че за тази критика истинското съдържание на филмите се явяват изразните средства, тоест характерът на новата медия. За тях в днешния смисъл на понятието „медията е съобщението“. Заемали са позиция, която десетилетия по-късно Маршал Маклуън пояснява по един осъзнат начин.⁽⁷⁾ Разбира се, тук трябва да се прибави и още нещо – другият аспект на първоначалната неразчлененост на филмовите дисциплини се наблюдава в т.нар. режисьорска кинотеория. Тя има силното си начало при Делюк и кулминира в делото на Сергей Айзенщайн. Тази теория е дело на режисьори, които коментират собствените си филми, споделят собствения си опит, достигайки до нива на обобщение с по-широка валидност. В тези две сфери – на теоретизиращата критика и на режисьорската теория, възникват по-голяма част от понятията, с които се осмисля както естетическият статут на киното, така и придобиващата осезателни очертания негова история.

Ще подкрепя горната констатация за теоретизиращия характер на ранната кинокритика с два примера, взети от книгата на Леон Мусинак, която по същество е сборник с кинокритики, публикувани в периода 1920-1924 г. По повод филма „Колелото“ на Абел Ганс той пише: „За нас днес не е толкова важно грешат ли киноавторите – достатъчно е това, че те търсят (...) тъй като става дума за изкуство в процес на изграждане (...) Често съм казвал, че не става дума да се отчита всичко лошо и нежелателно във филма (както във формата, така и в съдържанието), а за това да се оценява това ново, което донася филмът в областта на художествените средства“.⁽⁸⁾ С този критерий Мусинак подхожда и към филма на Л'Ербие „Елдорадо“. Той упреква тези критици, които не са успели да му се „зарадват“ поради неспособността си да видят, че „някои кадри в този филм са белязани

от поразително разбиране на възможностите на киното“.⁽⁹⁾ Той обръща внимание върху следните качества на тези филми: „приложение на кинематографичния такт“, „вътрешния ритъм“, „съвършения външен ритъм на изображенията“, „оценяване значението на размера, тоест продължителността на отделните изображения“⁽¹⁰⁾, „вълнуваща пластика“, „двойна експозиция“, „наслагвания“ и т.н. Със същите критерии Мусинак оценява и творчеството на Грифит, който за него е един от „гениите на новото изкуство“.⁽¹¹⁾

С появяването, от една страна, на първите значими теоретични системи на Бела Балаш, Рудолф Арнхайм и Сергей Айзенщайн и, от друга, на първите предвоенни систематизации на историята на киното от двойките – Рене Жан и Шарл Форд, Бардеш и Бразилъш, се оформя съвременното състояние на комплекса филмови дисциплини. Но с това далеч не се слага край на функционалното им съвместяване.

Историята на киното като имплицитна история на теориите за киното

Безспорно, Историите на киното (поне големите, изчерпателни и с грижа към систематизиране на филмовите факти) носят и теоретични познания. Но връзката между История и Теория на киното не е едностранна. Понякога съвършено неправилно се смята, че наличието на История на киното създава условия за разгръщането на Теорията на киното. Натрупването на значимо количество филмови факти е необходимо, за да се направят валидни теоретични обобщения, но в същото време трябва да отчетем, че пишещият История не би могъл да се справи с хаоса на фактите без предварително изградени ръководни принципи и критерии за оценка и подреждане на филмовите факти. В системата на изкуствата киното не е липсващ елемент от един вид Менделеева таблица на изразните възможности, който би могъл да бъде предсказан и предварително описан, макар че инцидентните разсъждения на някои философи или теоретици на изкуството силно наподобяват подобно занимание. Кълновете на историята и на теорията на киното се пораждат едновременно в небулзата на първоначалната неразчленимост на филмовите дисциплини, заявила се под формата на една полифункционална критика.

Както за Теорията, така и за Историята на киното може да кажем, че са късен продукт на филмовата еволюция. Тя се нуждае както от натрупване на достатъчно филмови факти, така и от висока степен на съзнание за ценността на обекта на нейния интерес. Жорж Садул публикува своята шесттомна „Обща история на киното“ в периода между 1948 и 1954 г. Много показателен е случаят с втория от големите историци на киното, Жан Митри. Според много преценки, той е авторът на най-добрата История на киното и този факт не е без връзка с това, че той е и голяма фигура в Теорията на киното. Двухтомникът му „Естетика и психология на киното“ (1963, 1965) предшества неговия шесттомник История на киното, първият том на която излиза през 1968 г., а последният изобщо не се появява... Неговата Теория в известен смисъл е прелюдия към неговата История. Тоест, това е първата история на киното, написана след детайлното теоретическо изясняване на принципите на историческата еволюция на филмовите форми. Което съвсем не означава, че принципите на написването на Историята на киното са изяснени един път завинаги. В края на ХХ в. настойчиво се поставяше въпросът как да бъде (пре)написана историята на киното. На традиционните Истории на Садул и Митри, т.нар. „нови историци“ противопоставяха неосъществения проект (под егидата на ЮНЕСКО) за една колективна компаративистка История на световното кино и задълбочени препрочити на отделни автори от пионерския период, които да им върнат отнетото им място в дисциплината.⁽¹²⁾ Това означава, че проблемът за корелацията между История и Теория на киното остава открит...

Може да обобщим по следния начин упреците на „новите историци на киното“, отправяни към класическите теории на Садул и Митри.⁽¹³⁾ На първо място те са обвинявани, че са трасирали една твърде линейна еволюция на промените в киното и по този начин са схематизирали и обеднили общата картина. Очертавайки приоритетите и нововъведенията във филмовата изразност, двамата са ги свързали с ограничен брой филмови автори. Предложената картина не се опира на отговарящо на научните принципи документиране на източниците. Второто обвинение засяга понятийния им апарат. Садул и Митри представят и оценяват ранната история на киното с понятия, които са създадени в по-късни стадии на филмовата еволюция и поради това чужди на представяните факти. Така например, заменяйки употребата

на използваното в пионерския период понятие „картина“ с понятието „план“, те изопачават характера на ранното кино, представяйки ни неговия характер на фронтални снимки и „не продължителност“ (non-continues) с понятия, които са родени в практиката на киното на пространствено-времевата „продължителност“ (continues) и по същество внасят проблематика, несвойствена за ранното кино. Тези две обвинения могат да бъдат обобщени по следния начин: в текстовете на двамата класици на история на киното няма ясно разграничение между частта на документиране и частта на интерпретация. Това ги характеризира в по-голяма степен като реконструкции и в по-малка като интерпретации.

Може да се съгласим отчасти с твърдението, че Историите на Садул и Митри в различна степен са разположени между разказа и интерпретацията. Те са едновременно големият роман на киното и неговият коментар. Макар да не заявяват предварително категорично своите ръководни принципи, те безспорно имат такива и се придържат, макар и интуитивно, към тях. Едновременно с раздиплянето на филмовата хронология се разгръща и мащабната анкета върху промените в света на киното. Но също така е истина, че те по-скоро остават в сферата на описанието на идеите, нещо, което според една принципна бележка на Франсоа Фюре към историците изобщо, е „един малко мързелив начин да се пише история“. И въпреки това по-горе формулираните упреци към двамата големи историци не са основателни. Основният критерий за стойността на една История на киното не е в това, доколко тя е изчерпателна в ширина, а доколко създава вярна представа за еволюцията на киното и за ценностната йерархия на филмовите творби, което определя мястото им и в еволюцията, и в историята. Историята не е колкото се може по-пълен набор от факти, а интелектуално конструиран обект. Известно е, че няма чисти факти, фактите са интелектуален избор⁽¹⁴⁾ – това дали ще разгледаме един или друг автор, едни или други филми като важни за историята на киното, е част от работата на историка. И точно този негов избор позволява изграждането на художествена йерархия и критериите при преценка на филмовата еволюция. Именно историята-интерпретация изисква избор какво от всички факти да бъде представено, за да може да бъде придадена физиономия на картината, което на свой ред определя и дневния ред на интерпретацията. В този смисъл Историята, подобно на Теорията,

конструира своя обект на изследване. А това не може да стане без съответния понятиен инструментариум, дори не заявен по адекватен начин. Ако за всеки период на киното говорим на неговия собствен език, историята би се разпаднала на отделни подпериоди, точно както би се разпаднала и Общата теория на отделни теории за всеки отделен период от историята, които ще бъдат трудни за артикулиране. Никоя История не може да претендира, че представя абсолютната истина – посочвайки имена и филми, тя не отрича други, успоредно съществуващи. Право на всеки новодошъл историк е да направи свой избор, но и неговият избор не може да бъде без оглед представянето на общата картина.

Успоредно с въплъщаването на историческото съзнание по отношение на филмовите факти и изграждането на вътрешни критерии за художествената йерархия, в какво друго отношение Историята на киното разкрива имплицитното си измерение на теория на киното? За автори като Садул и Митри Историята на киното, през изобилието на представените факти, е преди всичко история на ставането на киното като изкуство и еволюцията на изразните му средства – на това, което в едни случаи е наричано кинематографичен език, а в други – кинематографична специфика. Хронологията е представена именно в логиката на промяната, въвеждане и усъвършенстване на изразните средства, на приноса на отделните кинематографисти и на придобилите облик художествени групирания. „Тази история на киното се ангажира преди всичко да потърси водещите идеи на киното, техният постъпателен ход от серията изобретения, кулминиращи в кинематографа, до постигането на стил“.⁽¹⁵⁾

Не е останала скрита от наблюдателите любовта на историците към изрази като „сериозна крачка напред“ и особено като „за първи път в ... (например: „За първи път въвежда използването на едър план“) и т.н. В първия том на „Обща история на киното“, посветен на пионерите на киното, Жорж Садул предлага хрестоматийна илюстрация на този подход. При Луи Люмиер той констатира: първите сюжетни филми, първия филмов монтаж, първия близък план, първия фарт (или по-скоро контра-фарт). При Жорж Мелиес са отбелязани: въвеждането за първи път в киното на театралния мизансцен и съчетаването му с филмовия синтаксис, създаване на кинематографичния спектакъл, първите филмови трикове (трикове с превъплъщаване и трикове със

замяна); за първи път използване на двойна експозиция, каш, наслагване, диафрагма и умножени изображения; за първи път използване на панорама в естествен декор, въвеждане за първи път на движещ се декор, за пръв път използване на ускорени снимки, първи снима при изкуствено осветление и т.н. За Дейвид Грифит отбелязва: изобретява кинематографичния синтаксис (в други случаи говори за „граматика на екрана“), въвежда особена техника на монтажа (алтернативен монтаж), състояща се в противопоставянето на къси сцени, ставащи едновременно на различни места, изобретява ускорения монтаж; пръв използва свръх едрия план, въвежда множествеността на гледните точки при снимането; пръв раздвижва камерата и посредством „вездесъщността на апарата“ създава непрекъснатост на действието, пръв открива драматургичните възможности на кинокамерата...

Затова, че Жорж Садул не остава на нивото на регистрацията на техническите нововъведения, а действително има предвид еволюцията в изразните възможности на киното, свидетелства оценката, която дава на Мелиес и сравнението му с Грифит. „Мелиес (...) открил и използвал почти всички средства, практикувани от съвременната кинематографична техника, но никога не ги е употребил за постигане на драматични ефекти, използвал ги е като абракадабра. Езикът, чиито елементи той открива, за него е само серия от магически заклинания, а не език с разработен и съзнателно прилаган синтаксис“⁽¹⁶⁾ Систематизирайки новите техники, Грифит прави крачката, която превръща елементите от изобретената от Мелиес азбука в средство за драматургично изразяване. За Садул именно това определя водещата му роля в процеса на превръщане на киното в изкуство и мястото му в История на киното.

Днес все по-очевидна е справедливостта на възраженията срещу подхода „за първи път в историята на...“. Изследванията на „новите историци“ върху редица автори и моменти от ранната киноистория показваха, че трудно може да се приеме въвеждането на едно или друго изразно средство като заслуга само на един кинематографист. Но за нас в случая спорът за приоритетите се явява страничен. От значение е стратегията, която се влага в израза „за първи път...“. За теорията тя е интересна с посочването на изразното средство, а не с личността на въвеждащия го режисьор (приемането множествеността

на въвеждащия субект не променя нещата по същество). Този израз е ключов за връзката между История и Теория. Употребата му означава, че потапяйки се в хаоса на филмовите факти, историкът разполага с аналитични инструменти за ориентация. В момента, в който определи даден похват за употребен „за първи път“, той определя неговия статут в еволюцията на филмовия феномен. Акцентирайки дадено нововъведение и изразявайки подкрепата си за него, историкът демонстрира съзнание за значението на това изразно средство и неговото значение за развитието на филмовата изразност. Той може да направи тази преценка само на базата на едно вече оформено теоретично съзнание. Това съзнание не е самостоятелно, то се опира и в голяма степен оглежда едно друго теоретично съзнание – това на коментирания кинематографист, така че в някаква степен се явява неговото изявено второ Аз. Дъдли Ендрю казва: „Филмовият теоретик изнася на бял свят онова, което филмовият творец безспорно интуитивно знае“.⁽¹⁷⁾ Това в много по-голяма степен е валидно за филмовия историк, което го характеризира като теоретик от втори план. Това впрочем обяснява и факта, че редица режисьори имат място във филмовата теория, без да притежават собствено теоретична продукция. Те дължат това си място на вниманието, което им е отделено от интерпретиращите ги историци. Дейвид У. Грифит, Абел Ганс, Жан Реноар, Роберто Роселини, Орсън Уелс, Микеланджело Антониони, Жан-Люк Годар и т.н. – ето само част от имената, чието място във филмовата теория не се основава на чисто теоретични текстове.

Да се спрем накратко само върху първото от изброените имена. Грифит е част от филмовата теория не заради няколко, по-скоро разочароващи със своята бедност текстове, а заради принципите на артикулиране на филмовия материал, който критици и историци по-добре от него извличат от неговите филми. Тълкуванията на филмите на Грифит от Леон Мусинак до Жан Митри извеждат на бял свят, помагайки им да се формулират, техните ръководни теоретични принципи. Ето защо приносът на Грифит за филмовата теория е много по-голям от скромното място, което заема в Историята на теориите на киното, определяно на базата на писмени текстове. Рядкост са кинотворци като Сергей Айзенщайн, при които теоретичното мислене е база за изграждането на филмовата творба, а след това филмите се превръщат в обект на допълнително теоретизиране, целящо

извличането на това остатъчно, което е било реализирано интуитивно в творческия процес. За теоретичните текстове на Айзенщайн може да кажем, че поемат и функциите на история на киното. Това би могло да се установи в едно компаративистко изследване на хронологията на филмите и хронологията на теоретичните му текстове.

Другата пресечна точка на историята и теорията на киното е в проблематиката, свързана с групиране на филмовите факти. Това е може би и най-неизясненият момент в техните взаимоотношения, доколкото проблемът за периодизацията във филмовата история е все още открит, какъвто впрочем е случаят и в теорията на киното. Дори най-представителните Истории на киното не удържат докрай единни принципи на периодизация. Основният им критерий е хронологията на фактите, по модела на общо историческата периодизация: обичайно е Първата и Втората световни войни да се приемат за гранични дати и в разгръщане на киното. Почти всички историци в началото и края на своята периодизация обособяват два периода, които изграждат своеобразна опозиция – от една страна изобретяването на киното, киното на пионерите, а от друга – това, което се обозначава с мъгливото събирателно понятие съвременно кино. Между тези два полюса много често се включват допълнителни критерии за периодизация. Едно от по-крупните групирания разделя корпуса на филмовите факти въз основа на една, едновременно техническа и естетическа базисна разлика: няма кино и говорещо кино. Друг принцип на групирането е свързан с националните кинематографии: френско кино и кино в другите развити европейски кинематографии; киното на Европа, Холивуд и киното в другите континенти... Всичко това налага над филмовите периодизации дух на еkleктизъм. Ще дадем за пример периодизацията, предложена от Рене Жан и Шарл Форд в тяхната тритомна „Илюстрирана история на киното“⁽¹⁸⁾, Историята обособява три големи периода, като на всеки е посветен отделен том. Първият том е озаглавен „Няма кино“, вторият – „Говорещо кино“ и третият – „Киното днес“. Неведнъж коментаторите на Историите на киното са отбелязвали, че в търсене на легитимност и признанието му на пълноценно изкуство с принос в общочовешката култура, киноисториците са приели като модел за реконструкция на миналото му модела на историята на литературата и на изобразителното изкуство, в които централна единица в разгръщането на хронологията се явява понятието автор. Историите

на киното, в края на краищата, са панорама на големите автори, на тези, които създават киното като изкуство, а след това носят неговия престиж. Към това можем да добавим и един чисто филмов източник на влияние. Големите исторически синтези възникват във Франция през 50-те и 60-те години и съвпадат с възцаряването във френската критика на концепцията за авторското кино, чийто рупор е списание *Cahiers du cinéma* (Кайе дю синема). Успоредно с изтъкнатия автор, и в трите тома Жан и Форд използват голямо разнообразие от обособени единици на общата хронология. Такива се явяват: отделни национални кинематографии, различни етапи в дейността на Холивуд, отделни важни за еволюцията на киното филми, следване на общоисторическата периодизация (киното и Първата световна война, киното през Втората световна война), проблеми на киноиндустрията, звездите на киното, отношението между киното и идеологията (киното на нацизма, антивоенният филм, киното и пропагандата), техническите нововъведения (възникване на широкия екран), процесът на интернационализиране на кинопроизводството (увеличаване броя на копродукциите, правещо все по-проблематично периодизацията по признак национални кинематографии) и т.н.

Но освен тези единици на хронологията, във всеки от трите тома откриваме и единици, носители на чисто художествен принцип на обособяване. Такива в първия том са: пионерското кино, филм д'ар, американската бурлеска, филмовият авангард, експресионизмът, камершпилът, абстрактният филм, шведската школа, съветският монтажен филм, уестърнът, народното кино. Във втория том са обособени: музикалният филм, американската комедия, уестърнът, историческият филм, документалното кино, черният филм, филмите на ужаса, мистерията и спиритизма, розовият филм, френският поетичен реализъм, американското кино на Ню дийл. В третия том са отделени: социалният филм, политическият филм, големите спектакли, военният филм, новата американска вълна, френската нова вълна, синема верите, неореализмът. Може да прибавим още бразилското чинема нуово, индийският или японският филми... От пръв поглед се вижда, че става въпрос за три различни вида художествени групирания: жанрови, тематични и по естетически признак. Групирането на базата на изразните средства най-силно се проявява в периода на немия филм. В началото на говорещия филм се изгражда преди всичко жанровата структура на киното, а

съвременното кино е доминирано от групирания по тематичен признак и естетически групирания, детерминирани преди всичко от релацията между филмовата фикция и действителността. Колкото повече се усложнява картината на киното, толкова по-трудно става групирането на филмовите факти по естетически критерии. Филмовата картина все повече се разпада на жанрове, тематични ориентации и отделни значими творци, подкрепени от процесите на интернационализацията на производството. От гледна точка на теорията на киното и на нейната история, интерес представляват именно вторичните групирания в границите на големите хронологични периоди, които са свързани с някаква споделена художествена програма. Всяка от тези филмови тенденции, направления или школи имат своите историци и теоретици, които често се персонализират в едно лице. Такива са Всеволод Пудовкин и Сергей Айзенщайн за съветската монтажна школа. Такива са Лоте Айснер и Зигфрид Кракауер за немския експресионизъм. Такъв е Андре Базен за италианския неореализъм и киното на Ню дийл. Такива са критиците и теоретиците от Cahiers du cinéma за френската нова вълна... Филмовата школа като ниво на теоретично обобщение почти винаги развива претенции за общовалидност на принципите си, но на практика притежава локално значение. Сблъсъкът между говорителите на различните школи маркира границите на валидността им.

На нивото на художественото направление историческата и теоретическата периодизации съвпадат или по-скоро биха могли да съвпадна, но без да се покриват. В смисъл, че поетиката е частно, вътрешно обобщение на филмови практики, явяваща се опора на Общата теория, но не е неин хоризонт. Обобщавайки казаното дотук, може да заключим, че историята на киното разпростира теоретичната си компетентност в сферата на „филмовия синтаксис“ и неговите конкретни употреби, а на тази база и върху конструирането на художествени общности, имащи характера на филмови поетики. По този начин Историята разкрива разнообразието на филмови предложения и от тази гледна точка създава условията за по-мощни теоретични обобщения. Тези обобщения са от компетентността на Общата теория на киното. В тази перспектива се откроява двойственият статут на автори като Айзенщайн и Базен – те са както историци на определено филмово направление, така и теоретици на

киното, с тази част на възгледите си, с която се стремят да обяснят филмовия феномен като такъв.

„Още от раждането си, и може би дори преди това, киното се е подхранвало от теорията, неговите най-значителни изобретатели бяха също така и теоретици (те изобретиха неговия език, това бяха, по думите на Ролан Барт, „логотети“) и киното не е било никога така голямо, така плодотворно, така витално, както в епохата, когато теориите го прекосяват и се сблъскват – епохи, когато наистина киното не се приравнява все още с шоу-бизнеса и където теорията не беше още забегнала в Университета, в отегчението да се анализира кадър след кадър, а се намираше свързана с практиката във филмите“.⁽¹⁹⁾ Двойната криза днес на историята на киното и на теорията на киното се корени в разкъсването на връзката между тях, с обръщането на теорията към методи, заимствани от социалните науки. Тази криза се свързва преди всичко с експанзията на филмовата семиотика и текстуалния анализ. До голяма степен интересът към тях „деисторизира“ филмовите изследвания и довежда до залеза на историята на киното, такава, каквато я разгръщат нейните класически автори. Ахронологична и компаративистка, семиотиката няма същата нужда от историята на киното като традиционните теоретици.⁽²⁰⁾ Съживяването през последните години на интереса към историята на киното е свързан с процесите на загърбване на семиотиката и текстуалния анализ. Интересно е също така, че днес интересът на теоретиките към историята на киното е по-голям, отколкото на историците към теорията на киното, което е белег за това, че теорията на киното на свой ред е имплицитна история на киното.

Бележки:

1. Guido Aristarco, *Storia delle teorie del film*, Einaudi Ed. 1951. Второ допълнено и преработено издание през 1960. Български превод на това издание на Христо Мутафов, Наука и Изкуство, София, 1965. Коментар за книгата: Ивайло Знеполски, „Guido Aristarco и неговата *История на кинотеорията*“, сп. Киноизкуство, № 6, 1966, с. 50-54.

2. Henri Agel, *Esthétiques du cinéma*. Ed. PUF, Paris, 1957.


3. J. Dudley Andrew, *The Major Film Theories*. Oxford University Press, New York, 1976. Съображенията му относно избрания подход са изложени във Въведението на книгата.

4. Guido Aristarco, *История на кинотеорията*. Наука и изкуство, София, 1965, с. 16.

5. Пак там, с. 217.

6. „Едно писмо на Бенедето Кроче“, Рим, Бианко е nero, № 10, 1948. Цитат по Guido Aristarco.
7. Ролята на тази теоретизираща кинокритика, изглежда, циклично се завръща и при променяне на филмовата арадигма тя отново имплицитно поема проекти в областта на Историята и Теорията на киното. В това отношение би могло да бъде направена аналогия с мястото и ролята на сп. *Cahiers du cinéma* в кинематографичния живот през 60-те години.
8. Цитат по руското издание: Леон Мусинак, *Рождение кино*, в Леон Мусинак, *Избранное*, Искусство, Москва, 1981, с. 66-67.
9. Пак там, с. 69.
10. Понятието *монтаж* по онова време не е било утвърдено в речника на критиката и теорията. С посочените четири израза Мусинак по същество назовава различни видове монтаж.
11. Много любопитно е да установим и анализираме разликите в отношението и оценката за творчеството на Грифит от страна на Леон Мусинак и от страна на активния като кинокритик по същото време Бела Балаш. Бела Балаш оценява филмовото произведение от позицията на социалната му функция и идеологическо съдържание. Ето защо неговата рецензия за филма на Грифит „Раждането на една нация“ е сведена до протест към властите, които са допуснали на екрана един филм, проповядващ расизъм. Балаш не достига до обсъждане на филма в качеството му на изкуство и не отдава никакво внимание на нововъведенията в областта на изразните средства. Виж: „Раждането на една нация. Въпрос към цензурата“, в *Дер Таг*, 23 януари 1925 г. Цитат по Бела Балаш, *Избрани произведения*, Наука и изкуство, София, 1988, с. 338-339.
12. Madeleine Malthete-Méliès (sous la direction de), *Méliès et la naissance du spectacle cinématographique*. Ed. Klincksieck, Paris, 1981; Jean Motet (sous la direction de), *David Wark Griffith*. Ed. Harmattan, Paris, 1984.
13. Виж: Andre Gaudreault, *L'Histoire du cinéma revisitée: le cinéma des premiers temps*. CinémAction № 47, Paris, 1988.
14. François Furet, *De l'histoire-récit à l'histoire-problème. L'Atelier de l'histoire*. Ed. Flammarion, Paris, 1982.
15. Lo Duca, *Histoire du cinéma*. Ed. PUF, Paris, 1942, p. 5. Цитат по 7-то издание от 1964.
16. Georges Sadoul, *Histoire générale du cinéma*. Flammarion, Paris, 1948-1954, vol. 1, Les Pionniers du cinéma (de Méliès à Pathé, 1897-1909). Виж глава трета „Фантастичните картини на Жорж Мелиес“. Историята на Садул обхваща шест големи периода: Изобретяване на киното (1832-1895), Пионерите (1895-1908), Киното става изкуство (1908-1918), Нямото кино (1918-1930), Началото на говорещия филм (1928-1945) и Съвременната епоха. Виж също така: Georges Sadoul, *Histoire du cinéma mondial. Des origines à nos jours*. Flammarion, Paris, 1-er édition 1947, 8-em édition 1966. Български превод: Жорж Садул, *История на киноизкуството. От основаването му до наши дни*. Преводач Александър Александров от 4-то издание на книгата, Наука и изкуство, София, 1959.
17. Dudley Andrew, p. 3.
18. Rene Jeanne et Charles Ford, *Histoire illustrée du cinéma*. Robert Laffont, Paris, 1966.
19. Pascal Bonitzer, «Qu'est-ce qu'un plan?», in *Le champ aveugle*, Gallimard/Cahiers du cinéma, Paris, 1980, p. 14.
20. Michele Lagny, *Histoire et cinéma: des amours difficiles*. CinémAction № 47, Paris, 1988.





© Фелия Барух

ДИМЪТ ОТ ЕКСПЛОЗИИТЕ НА АНДРЕЙ ПАУНОВ

КАТЕРИНА ЛАМБРИНОВА

Докато корабът на Андрей Паунов плава в бурното открито море, на горящата палуба се вихри пищен бал – екипаж, оркестър, снимачен екип участват в сюрреалистичен танц. Ноев ковчег, събрал най-различни действащи лица, талантиливи съавтори, ексцентрични персонажи, литературни герои, диaboлични създания, митични животни, абстрактни фрагменти, иронични препратки, експлозия от различни жанрове... Абсурдът и играта винаги са водещата субстанция. Както и забавлението от творческия жест.

Дебютният пълнометражен документален филм на Андрей Паунов „Георги и пеперудите“ („Сребърен вълк“, IDFA 2004) е повратен за българското кино. Появява се в началото на новия век, когато българската филмова индустрия бавно опитва да се рестартира след мъртвото време на 90-те, и взривява киното ни. Той е единствен представител на българското кино в класацията на Европейската филмова академия с трийсетте най-важни филма от посттоталитарно време, произведени в страните от бившия Източен блок, наред с

филми като „Смъртта на г-н Лазареску“ на Кристи Пую, „Сатанинско танго“ на Бела Тар, „Брат“ на Алексей Балабанов и др.

Филмът „Януари“, по мотиви от едноименната пиеса на Йордан Радичков, е дългоочакваният дебют на Андрей Паунов в игралното кино, заснет в копродукция между България, Португалия и Люксембург с микро бюджет за 23 дни.

Режисьорът оголва текста до екзистенциалните му абсурдистки измерения. „Действащите лица“ са фигури, лишени от минало и бъдеще, които съществуват в свят, граничещ с мистичното и сюрреалното. В прочита на Андрей Паунов ексцентричните персонажи са изправени пред бездната на собствената си екзистенция. Самотни фигури, разположени върху абстрактен снежно-бял фон, който навява усещане за апокалипсис. Снегът поглъща изцяло видимия свят, наред с вилицата става все по-невъзможно да се разбере какво има отвъд, а страхът от неизбежното (смъртта, края на света, които може би вече са настъпили) сковава по-силно и от смразяващия студ.

Естетското изображение е стилизирано в черно-бяло, а филмът плува свободно из бързите води на постмодерната култура, прелива в различни жанрове (уестърн, филм на ужасите и т.н.), и се заиграва умело с визията на пост-соц апокалипсиса, който, така или иначе, все още обитаваме. В ярки неоновы цветове е решен само един епизод (директна референция към култовия филм на Кубрик „Сиянието“), който има ролята на сън в съня. Радичков, Бекет, Пинтър, Кубрик и Серджо Леоне са иронично смесени от Паунов в едно дяволско колективно съновидение за края на света, в което всеки от героите има своя индивидуален кошмар.

Международната премиера на „Януари“ беше в края на ноември на фестивала Black Nights в Талин, в началото на 2022 г. филмът ще бъде част от програмата на CinEast, а скоро след това ще бъде разпространен по кината в Люксембург.

Как мина международната премиера на „Януари“ в Талин?

Мина добре, като за фестивал в условията на частичен локдаун. Сега светът е различен, всичко е много странно, всичко е long distance. Дано да се оправят нещата, защото това е смърт за по-малките

филми. Големите филми си имат сейлс агенти – големи играчи, но за малките филми е много трудно, защото, ако не се видят, ако няма хора, то няма как да се случват нещата. Дай да видим в какъв свят ще се събудим. Много хора се плашат, че киното умира. То винаги умира. То е като Париж – винаги гори, а след това, по един или друг начин, възкръсва отново. Но ето че сега отново всичко се връща в Ковид колапс. Ротердам ще е онлайн. За Берлинале още не се знае. Това е много неприятно, защото фестивалите са място, където хората се събират и съпреживяват киното, а това няма как да стане с тези рестрикции. Да правиш кино, което да се гледа от публика, редуцирана до 30%, означава да прожектираш филм за пет човека; или пък да снимаш филм с маски... Но човек не може да промени това, което не може да промени.

А нещата, които можем да променим?

Нещата, които зависят от теб да ги промениш или ги променяш, или не ги променяш. Сега тези тук, съседите, в Народното събрание, те нали ще се променят. Не им обръщам внимание. Само ме дразнят, че не мога да си паркирам колата. Гледаме ги от прозореца.

Всяко разместване на пластове е за добро.

Да, така е, но да видим дали няма да има и екстра позитив от цялото нещо. Нещата тук от толкова години се случват зле, че стига нищо да не унищожиш, пак ще е добре.

Ти политически активен ли си?

Аз съм супер политически неактивен. Сега гласувах за първи път от десет години по простата причина, че имаше възможност за избор. Не обичам да използвам възможността си за избор, когато съм ограбен от реален избор. Сега има възможност за рокада, но дали ще стане или не, не знаем, но пак е по-добре от това едни хора в анцузи да ни се карат от телевизора. Да им пожелаем успех, ние сме позитивно настроени. То е ясно, че всичко има трески за дялкане.

Тук всичко е доста абсурдно.

България е Мексикото на Европа и аз го харесвам по този начин. Това му е чарът. България без дупките, без корупцията и без свинщината, без псуващите таксиметрови шофьори някак си губи идентичност, защото тъкмо това ѝ е идентичността. Човек да се потиска за

разликите между България и културния свят – това е грешният начин да гледаш на нещата. Аз обичам България и се чувствам комфортно тук.

Как се ориентираш към герои и теми в тази среда?

Върлуват идеи в главата ми и понякога някои неща се сглобяват. То е като любовта. Влизаш някъде, виждаш някого и неясно защо нещата работят, така е и с проектите. Колкото и да съм се опитвал да съм систематично развиващ се артист, не ми се е получавало. Всъщност аз идеите ги хващам на автостоп. И цялата работа е, когато нещо започва да се сглобява... И когато го усетиш, разбираш, че ще се получи.

Жена ми Мария е художник и си говорим ще правим ли нов филм или няма да правим, и това наистина е голям разговор, защото ние знаем колко много ще дадем. В един момент се научаваш, че това е красотата на този спорт, но отнема време да се заредиш по правилния начин, защото трябва да тичаш след тази следа много дълго време.



„Януари“ също ви отне доста време.

„Януари“ е едно от първите неща, които исках да правя в киното, още от студентските години. Винаги ми се е искало и не знаех как. Сега го направих и пак не знам как се прави.

Още един от първите ми детски спомени е как майка ми ме завежда да гледам „Януари“ в Народния театър. Нищо не си спомням от тази постановка, единственото, което ми се е запечатало в съзнанието е, че е било невероятно. И много дълго време живях с тази представа. Така през годините са се сглобили много странни асоциативни връзки около текста в главата ми. Когато реших, че ще го правя и прочетох отново пиесата, бях адски изненадан. Може би, защото е нещо, което ме е запалило от много ранна детска възраст чисто емоционално. Двигателят ми е продължил да работи, да фантазира около текста. Това е много важно – да си се срещнал с материал и в теб да са останали фундаментални измерения от него, да имаш връзка с текста, който искаш да интерпретираш. Ако просто прочетеш един текст и искаш да бъдеш верен към него, обикновено се получава така наречената екранизация. Защо го правиш това? Не можеш да четеш и затова ще ти го екранизират? То е като аудио книгата: „Сега ние ще ви прочетем Толстой.“ Защо ще го правите?

Кои са онези елементи от текста, които запалват твоето въображение и около които са ражда твоята визия за филма?

Единственото, което си спомням е, че това е пиеса за едни хора, които седят и накрая има едни вълци, които горят. А те не горят и бях много разочарован. Опитах се да го направя във филма, но всичко се прецака и те не изгоряха. За мен „Януари“ винаги е бил фундаментален български текст. В него има съвсем органичен български дух, без той да е булевардно-фолклорен. Това е най-чистият български текст. Той е базиран на един виц: един влиза в един бар... Бях много влюбен в него и заради идеята, че най-големият класик на българската литература по време на соцреализма е произвел някакъв магично-реалистичен текст, който е базиран на много прост виц. Този виц, тази сцена, това е България. Ние всички стоим на едно място и никой не знае какво има отвъд. Всеки нещо си представя, всеки вкарва цялата си енергия в тази представа, но един по един всички изчезват и накрая оставаме само вълци. Дори не се опитвам да го опростявам по този начин, но мисля, че е много органично за душевността на българина. Ние сме диви хора, които

живеят в едно диво пространство и огромният свят иска да ни изяде. И ние с всякакви сили се опитваме да видим изгрева, но дали успяваме, това остава мъгляво в зимния студ. Това ми даде мотор да направя този филм. Първоначално имах голям проблем с идеята да правя игрално кино, защото съм свикнал да правя документални филми с истински хора. Те носят със себе си истински житейски елементи, от които създаваш нещо, което е истинско. То, разбира се, е режисирано, но си инспириран от истинския поглед към света. В игралното кино конструираш съвсем друг свят и е много изискващо и сложно, но в един момент го преодоляваш.

Никога не си обмислял друг вариант за игрален дебют?

Не, винаги е било „Януари“. Даже бях говорил за правата на пиесата още преди петнайсет години. За да превърнеш нещо от литература в кино, трябва да можеш да го унищожис и трябва да имаш подкрепа за това.

Разчистил си доста от текста.

Да, целият текст. Това е една пиеса, написана в логиката на театъра. Конструирана е така, че на сцената да се появяват нови и нови герои. Много пъти съм се сблъсквал с възможности за поставяне на опера и съм си мислел, че в операта например има много безсмислени арии. Особено при Хендел. По същия начин е написан и женският образ в пиесата „Януари“. За мен, за да включиш герой, той трябва да има триизмерност, плътност и смисъл, а не просто да залепиш нещо отгоре. В киното трябва да има консистентност, концентрация.

Как подходи?

В началото говореха, говореха, говореха... В един момент седнах и си казах – ще правя игрален филм, а не телевизионен театър, и магнах почти целия диалог. Същевременно Радичковият текст като архитектура, като драматургия, съдържа много възможности, има огромни котви, макар и да е написан на театрален език, в театрална условност. В един момент ми стана интересно да вадя от него. Колкото повече махах и махах, толкова повече намирах в текста Бекет, намирах Пинтър. Това започна да бъде спорт. Грубо казано, ако сведеш „Януари“ до минимум, текстът се превръща в „Очакване на Годо“. Открих го късно, а то е много ясно, но процесът беше такъв.



Актьорският състав е великолепен.

Да, наистина. Нямахме кастинг всъщност, просто говорих с хората, които виждах за тези роли. С Йосиф Сърчаджиев историята е много специална, защото правих с него един анимационно-игрален филм преди много години – „Три сестри и Андрей“. Това е любовна история от пръв поглед. Влюбих се в неговата невъзможност да играе. Имаш един от най-великите актьори в тази държава, който е минал през какви ли не роли, но изведнъж той не може по този начин, с него трябва да се подходи различно. Той беше първият избран актьор за „Януари“, още преди да се разбере каквото и да е. За него този филм беше невероятен подвиг. Не спа, научи текста, направи чудеса от храброст. Казваше ми: „Това сега не го направих както трябва.“, и аз му отговарях: „Ама нали затова съм те взел, точно защото ще го прецакаш!“. Беше невероятно удоволствие да се работи с него. Той излетя. Вдигна летвата за другите страшно високо. За да се получи нещо наистина хубаво, трябва да има превъзможване. Трябва да е трудно. Вторият ми избор беше Самюел Финци. Изключителен актьор, с огромни възможности. Ние отдавна искахме да работим заедно. Но още от самото начало Йосиф беше човекът с птицата и той ми даде сила да изградя около него този каст. Много от нещата, които са написани в сценария, са написани на базата на моите разговори с него. Там вътре в текста е Йосиф.

Този подход прави и текстът, и образите по-живи.

В документалното кино това, което се изисква от режисьора, е да възпроизведе някакъв вид живот. Това, което гледаме по Netflix, може да е правилно написано, да е правилно направено, но в него няма живот. Животът е това, което трябва да се взриви, за да се получи.

Как се постига това?

Просто не се спи. Произвеждат се експлозии.

Как ги залагаш?

Как се влюбваш? Няма отговор за това. То е импровизация. То е живот. Не може да има математическа схема за това как се постига живот, защото, ако я следваме, то няма как да се получи нещо истински живо. Живото е там, то е въпрос на много неща.



Да го предпоставиш и да го уловиш.

Опитвам се, когато правя филм, какъвто и да е той, да дам възможност на всички хора, които са вътре, да правят каквото искат, каквото са мечтали да правят. Мисля, че за актьорите това е най-важно. Това е най-силният коз, който можеш да имаш, защото тогава ти можеш да искаш обратно. Йосиф дойде и направи този монолог. Това беше и едно от първите неща, които снимахме и вдигна толкова

високо летвата, че другите трябваше да отговорят. Той ги прецака. Не съм го режисирал този филм. Йосиф направи един монолог и другите се спекоха и решиха да си свършат работата като хората.

Санчо беше най-важният ми съмишленник и трябваше да избуца целия филм на свой гръб. Той съчетава невероятна концентрация и професионализъм с лекота и усмивка, и винаги е готов за приключения. Въобще целият каст страхотно се раздаде. Захари, Леонид, Борко, Малин. Удоволствие беше да се работи с всички тях. Без тях нямаше да стане. Интересно е това с актьорите, аз съм запален сега. Защото те са като истинските хора, ама не ти казват, че не може. Открих, че те могат да доизградят образите, да донапишат сценария и това може да бъде много приятен процес. Това поне го постигнахме.



Имаше ли предварителна работа с актьорите?

Не, абсолютно никаква. Веднъж ги събрах и им разказах филма от началото до края. Каква е сцената, къде е камерата, кой какъв е... Бях стресиран, че ако репетирам, ще изсуша материала. Понеже нямам този опит, реших, че най-добре е въобще да не репетирам. Казвах им: „Не учете текста, не правете нищо!“. Единствената причина, поради която това изобщо сработи е, че те не ме послушаха и си научиха текста. Те всъщност бяха много по-подготвени от мен за този филм.

Избрал си по-смелия и по-рискования подход.

От незнание, предимно. Аз се учех как се прави игрално кино. Следвах само инстинкта си. Просто извадих късмет. Много неща направих грешно, но така се получава балансът. В моя речник не съществуват думи като трудно, като скъпо, защото те водят към някакво сравнение. Ако това е трудно, то кое е лесно? Трудно не е дума от речника на някой, който случва неща. Всичко е трудно. Но кое става?



И все пак в процеса на правене на кино има неща, които изискват много повече внимание, много повече грижа.

Киното се прави от адски много хора с различни гледни точки към процеса и те трябва да бъдат по един или друг начин прелъстени, за да танцуват с теб. Не за да направят това, което ти искаш, а да бъдат прелъстени, за да ги поканиш на танц. Проблемът е, че трябва да танцуваш с адски много хора. Трябва да го харесваш това. Копола има една мисъл, която много обичам – той казва, че режисьорът е директор на цирк, който е в процес на самооткриване. И ако ти не си отворен и готов да откриваш, не си част от този процес. Това изисква другите да ти вярват. Това е единственото нещо, което се изисква. А другите ти вярват, само когато ти си вярваш. А ти да си вярваш е един друг процес, за който не ми се говори. Много е трудно. Същевременно

киното е игра. То трябва да е забавление за всички. За да направя един филм, инвестирам толкова време, че ако аз не се забавлявам повече от всички, то това е пълен провал. Но ако се забавлявам и хората около мен са правилните – на тях им е даден карт бланш да играят, да се влюбят в този свят – и накрая се получава едно невероятно усещане. Цялата тази Хичкок идея, че филмът е измислен предварително, за мен е смърт. Аз снимавам филми, за да съм влюбен и за да откривам неща.

В „Януари“ текстът променяше ли се на терен?

Променяше се непрекъснато. Винаги се опитвам да разбера дали нещо работи и въобще не държа толкова на написаното. Или ако държа, то е, за да прецакам актьора и той да трябва да каже някоя неясна дума. На терен търся техния мотор и начин да ги взривя. За мен филмът започва да се случва, когато се снима, а не свършва тогава, когато е написан сценарият. Текстът, който Санчо казва за омарите, го написах в обедната почивка. Красотата е в живия процес, това е друг тип чувствителност и отношение към работата. Трябва да виждаш накъде отива това животно и да ръчкаш цирка.

А тази референция към „Сиянието“ беше ли част от сценария?

Да, тя беше мислена от самото начало. Текст като „Януари“ те поставя пред един огромен въпрос – как се развива тази история, как свършва цялото нещо? Много дълго време обмисляхме с Алекс (А. Барет, съсценарист на „Януари“ бел.а.) какво да направим, как да стане, какво да се случи. В един момент си казах – филмът трябва да се разпадне като смисъл, като съдържание, като психология и това ще е кулминацията. Тогава се появи тази идея и си казах, добре – ще направя един омаж на най-известния филм в историята на киното, „Сиянието“, който е поп-културна икона. Защо не? Авторът може да прави каквото си поиска. То е толкова открито и съвсем нормално в постмодерния свят, в който живеем. В референцията със „Сиянието“ залагам очевидна ирония, защото целият филм е направен в условен ретро стилизиран соцреализъм. И си дадох сметка, че ще бъде страхотно, ако смеси жанровете по този начин, и в един момент, когато филмът се изчерпа драматургично, да го развия с всички други средства на киното.



В крайна сметка авторът наистина трябва да се чувства свободен да следва смело визията си, а не сам да се скована.

Енергията, емоцията, времето, което се влива в един филм, са огромни, и ако не си дадеш възможност да правиш каквото искаш, то какъв е смисълът? Всеки филм го правя като за последно. Естествено, че си мечтая да направя още много неща, но всеки мой филм е направен така, че ако е бил последният, защото ме е бутнало такси тук, пред парламента, хората да си кажат: „Егати нахалното копеле!“.

Пишеш ли нови неща?

Работя по няколко филма. В момента съм по-фокусиран върху игралното кино, размишлявам и върху документални идеи. То е емоционален мотор. Не мога да правя филм, ако не съм влюбен в него. Моят критерий е „трябва да съм влюбен“.

Какви истории обичаш, какви герои са ти интересни?

Обичам неща, които ме вкарват в някакъв нов свят. То това е единствената причина да правиш филми – че можеш да създадеш един нов свят. ОК, не за седем дни.

За малко повече.

За доста повече, но си заслужава, защото този свят се пълни с герои, след това тези герои започват да разказват истории. Впрочем, документалното кино много повече налага да се работи с теми, защото то трябва да носи подтекст. Когато правиш един документален филм, чието действие се развива в България, той вече автоматично е натоварен с органичен подтекст. И това ти помага, ако знаеш как да го използваш и инкорпорираш в работата си. В игралното кино е малко по-различно, особено ако не работиш в реалистичния ключ.



Ти никога не би направил такъв филм, нали?

Не, ако направя такъв филм, ще е по-скоро в документалното кино. Но защо бих го правил? Аз мисля, че „Георги и пеперудите“ е най-социалният филм, правен тук. Но той е друго животно. Реалистичното кино ми е скучно, защото аз обичам да играя, а в него няма игра. Има много различни автори.

Как конструираш драматургията в следващия си филм?

Не знам, все още работя по това. Проектът е базиран върху „Метаморфозата“ на Кафка, но сърцето е wild player и никога нищо не е лесно.

Осъвременяваш ли го?

Не точно. Не мога да правя едно и също, имам нужда да преоткривам любовта си към разказването на истории, за да мога да се заредя.

Опитвам да се самовдъхновявам, за да не мога да избягам. Няма нищо по-страшно от обесията да искаш да правиш филми. То е много саморазрушително.

А като правиш само това?

То няма друго. Режисьорите постоянно си мечтаят за сладоледи, които струват по един милион. За да можеш да правиш кино, трябва да имаш много любов, за да можеш да запалиш огън.

Ходил ли си на уъркшопи за пренаписване на сценарии?

Да, с „Януари“ бяхме в Torino Film Lab, но нищо не пренаписах. Много е различно, от много неща зависи. Все пак преди „Януари“ съм направил четири пълнометражни филма и имам много ясна визия какво и как го правя, която няма как да се повлияе много. Не се впечатлявам много, но за мен беше позитивно преживяване – човек трябва да е винаги отворен. Обаче за дебютанти е по-трудно, защото при тях идват едни хора, които им казват как се правят нещата. На мен някой като ми каже как се правят нещата, обикновено ставам и си тръгвам. Но аз си имам моя импулс, извоювал съм си моето място в киното. Ако си по-крехък и ако всеки ти обяснява как се правят нещата, можеш да вземеш и да се научиш, и затова всички филми са еднакви.

През последните две години имаше няколко силни, интересни и различни от общия европейски поток български филми, които обаче не успяха да пробият достатъчно категорично на фестивалната карта – може би и заради пандемията, и заради това, че нямаше кой да им обърне внимание.

Това е, защото няма програматори, които да специализират в България. Няма програмация, която познава българското кино, която може да извади качествено от тук, може да разбере процесите тук. В момента България е един печат за бедните на края на Европа, ние сме приравнени с бедните провинциалисти и ни казват: „Хайде, дайте един филм, с който да се оплачете на света“. Когато ти не произвеждаш този тип социален реализъм, те не те разбират.

Изкуството изисква куратор. Един филм, добър или лош, е произведение на изкуството. Един сериал, колкото и да е добър, е произведение на аудио-визуалната медиа. В момента не мисля, че има адекватен поглед към българското кино, извън неговия социален реализъм, дори да е поетичен реализъм. Промяната на тази нагласа ще бъде сложен процес и ще отнеме много време. Ние нямаме право да летим, а да плетем скъсаните си чорапи. Гърците могат да правят сюрреалистични филми, но ние не можем. Без да подценявам важността на социалното кино, напротив – то може би дори е най-важното, но това просто са различни стилове, различни почерци. Киното е една пирамидална структура и за да ги има и моите филми, в основата трябва да са залегнали този тип филми. Трябва да има среда – задължително е да има социални филми, които се занимават с проблемите на тази държава, но всеки артист работи по различен начин.

Големите фестивали в момента сякаш залитат по някакви неща, които уж изглеждат радикални, но всъщност за безумни.

Фестивалите винаги залитат по нещо. Винаги духа някакъв политически вятър през техните селекции. Това е видно през 70-те, 80-те, 90-те години, сега просто политическият вятър е различен. Всеки вятър е ОК. Това, което не е ОК е, че България е разглеждана в един много тесен стилово-тематичен контекст. Извън него няма кой да разбере какво правиш. Това обаче не значи, че не трябва да го правиш.

Как да счупим тази рамка, в която сме поставени?

Трябва да има повече българско кино. Трябва да се инвестира в промоцията на българското кино. Ние живеем в една държава, в която всичко е само черно и бяло. Казваме трябва да има пари за кино, за да не умрат хората, които създават кино. Това е много плосък поглед към нещата, защото един филм първо трябва да се развива, после да се снима, да се завърши, после трябва да се маркетира и продава. А ние приключваме с неговото производство. И не вършим почти нищо за развитието на проектите, а това е най-важната и съществена работа. Трябва да има индустрия. Трябва културна политика.

Според теб трябва да има структура за промоция на българското кино към НФЦ, или?

Нищо не разбирам от културни политики. Аз съм лентяй, който измисля разни истории и се занимава с фотография и монтаж. В моята работа има място за драматургия, за визуализиране на историята и за нейното сглобяване. Но знам, че трябва да има едно средно звено, което да се занимава с маркетинга и промоцията на филмите. В България има пълен антагонизъм – всеки мрази другия. Абсолютно безсмислено. Точно обратното. Би трябвало схемата за финансиране на тази индустрия да е наясно, че тези филми, които се произвеждат, трябва да имат съдба и че тази съдба всъщност е културна политика. Трябва да има хора, които да представят българското кино, българската култура. Да имат знания за тях.

Имаш нов късометражен филм.

Да, точно отивам да го завърша. Снимах го отново с оператора Вашко Виана. Външният поглед е много важен – той буца нещата в друга посока. Филмът е в два кадъра по седем минути и е с едни страхотни тийнейджъри, които карат скейт. Много готини хлапета, те ми дадоха страхотен заряд. Синът на Санчо Финци участва, самият Санчо също. Започнах да работя сам, с моя собствена продуцентска компания.

Продуцентството няма ли да те натоварва?

Свободата е натоварваща. И същевременно да си свободен е най-великото нещо.



От кои автори си се учил?

Единственият учител е Куросава. Ако става дума за гледане и анализиране на кино – това е азбуката.

На какво те е научил опитът?

Научил съм се, че нищо не знам и че всеки път започвам от нулата. Това е най-доброто възможно начало. Единственото, което съм се опитвал да правя винаги, е да развивам езика на киното – движението на камерата спрямо балета в кадъра. В документалното кино се опитваш да хванеш каквото можеш в правилния момент. То е малко като фотографията – пред теб е истинският живот и трябва да го уловиш. Докато в игралното кино изграждаш от нулата абсолютно всичко. Това са два различни спорта. Усещането за истината в един филм е вътрешен барометър и тя трябва да бъде художествено сглобена, така че някой да я усети и разбере.

Какво прави екипажът на Андрей Паунов?

Не мога да повярвам, че някой въобще помни. С екипажа издадохме цял албум на касетка. Това беше много отдавна – средата на 90-те. Може да направим revival.

Всеки режисьор трябва да си има група. „Дим“ е велика песен и е в духа на едноименния филм на Пол Остър.

Да... бяхме на по деветнайсет-двайсет години. Това беше велик проект. Обичам да правя неща с различни хора и да правя различни неща... Кой знае какво още предстои.





ЗВУК И КАРТИНА

ЙОАНА ПАВЛОВА

Ротердам, януари 2009-а. На фестивалните партита цари необичайно оживление, всеки коментира глобалната финансова криза и как тя ще се отрази на филмовата индустрия. Най-окрипени се чувстват най-нисшите, а именно киножурналистите и кинокритиците, които виждат в едно разместване на йерархиите шанс за нова свобода. В онзи момент социалните мрежи все още се припознават като продължение на едновременешната мечта за Интернет като надполитическо пространство за обмен на идеи, както и за тяхната конструктивна реализация.

През 2009-а, Twitter поддържа единствено текстови постове с не повече от 140 символа, във Facebook колеги, роднини и бивши съученици участват шеговито във верижни предизвикателства, Tumblr е Аркадия за очите, Instagram не съществува. Самият Ротердамски фестивал се увлича по представата, че YouTube може да промени радикално начина, по който артистите се свързват с аудиторията си, и малко по-късно същата година анонсира crowd-funding концепцията Cinema Reloaded [<https://www.youtube.com/watch?v=qdfbhdhsZeq>]. Фактът, че въпросните услуги са налични благодарение на различни технологични платформи, по никакъв начин не вдъхновява хората на изкуството да дискутират около политическите и икономическите аспекти на тази взаимнообвързаност. Тя изглежда някак маловажно на фона на неограничените им (разбира се, в перспектива) възможности.

Едно десетилетие по-късно, точно преди началото на глобалната пандемия, ситуацията изглежда доста по-иначе. Някогашите свенливост или високомерие да се тълкува техническата страна на нашия възвишен занаят отдавна са отстъпили място на горчивото осъзнаване, че всяка възможност идва с известно ограничение. Много медии отдавна са затворили врати или пък са станали част от бизнес конгломерат, в който не се отделя особено внимание на критически анализ на културата. Тя е сведена до информация, или по-скоро до повърхностни маркери, които следват новинарския поток. В криволяво оцеляващите публикации за кино и визуални изкуства, почти изцяло в електронен вид, обзорните текстове са ограничени до 2000 думи, като преобладават режютата и интервютата. Много често под заглавието фигурира индикация колко минути би отнело прочитането – синдромът на дефицит на вниманието и хиперактивност е все по-разпространен, въпреки че е трудно да се определи дали високите проценти (не само при деца, но и при възрастни) се дължат на усъвършенствана диагностика или на съвременните интерактивни интерфейси.

Какво е необходимо обективно, за да се случва кинокритиката? Автор, аудитория и аудиовизуален материал, който да е достъпен и за двете страни. На пръв поглед, богатството от VoD предложения прави последното особено лесно, но проблемът е именно в този избор. Географските ограничения преповтарят колониални практики от една друга епоха, а дори доброто старо пиратство зависи от дигитализирането на „класически“ или „актуални“ филми, където правилата се определят в първия случай от киноманския канон, а във втория от агресивен маркетинг. Така или иначе, нито един от тези два варианта не допринася за здравословно-безпристрастния разбор на привидното изобилие. Има и нещо друго – силовото компресиране на „високо“ и „ниско“ изкуство (една дихотомия, която доскоро се считаше за изконна), доведе до една нова амалгама от зрители, които отказват да са единствено консуматори. Срещата с киното, опосредствана от погледа, е превърната в преживяване, което трябва да бъде видяно и валидирано от околните. Става дума за едно младо поколение, което присвоява определена установка спрямо аудиовизуалната среда като идентичност. Дисковете и литературата отдавна са в цифров формат, така че отстъпват място на брендиращи аксесоари, както и на внимателно курирани списъци от заглавия.

Когато през февруари 2017-а IMDb анонсира премахването на дискуссионните форуми за редовите потребители, тази ниша вече е запълнена. Letterboxd е профилирана социална мрежа, основана в края на 2011 г. от малък екип в Нова Зеландия – идеята им за виртуален зрителски дневник не е нова, но семплото изпълнение и функциите за визуализиране на предоставените данни привличат над три милиона души в рамките на десет години. Така нареченият Tomatometer® на Rotten Tomatoes е все така актуална мярка за успеваемостта на дадена продукция, но немалко професионални критици избират да се регистрират в Letterboxd, защото няколко набързо нахвърляни изречения след прес-прожекция на престижен фестивал могат да стигнат моментално до многохилядна аудитория (именно по тази причина Кан, Берлинале и Венеция налагат Twitter ембарго). Това в никакъв случай не е иновационен икономически модел, или поне още не е установен такъв, който да работи за всички. Малцината кинокритици, които въпреки всичко са „на щат“, живеят в постоянна несигурност за бъдещето, така че усещането да са близо до аудиторията си им носи известен комфорт. Мнозинството кинокритици обаче, които съчетават заниманията си с преподавателска дейност или друго занятие, понякога извън сферата на медиите и културата (виж текста на Мариана Христова от месец декември), работят за изграждане на собствена марка, чието ядро е сплав от активно онлайн присъствие и ясно артикулирано мнение спрямо онова, което се предлага на голям екран, както и за случващото се на стрийминг фронта. Не говорим за кариера в класическия смисъл – специализирано образование, постоянен ангажимент към различни публикации, книги и конференции, кинофестивалите като втори дом. За онези, родени в края на XX век и началото на XXI век, опознаването на близо 130 години киноистория е приключение, споделено със сродни души.

В това приключение ясно се отличават определени гласове. Те са онези, които могат да предложат оригинална гледна точка към филми от разнообразни епохи и географски зони, както и пълна прозрачност по отношение на неизкусната си перспектива, необременена от задълбочени изследвания. Тези гласове често се материализират посредством платформи като Medium или Substack, в комбинация с регулярни електронни бюлетени, podcast серии или пък концентрирано Clubhouse / Twitter Space присъствие, като за достъп

до ексклузивно съдържание нерядко се добавя и Patreon или друг crowd-funding инструмент. Неизбежната субективност е замаскирана с количествена оценка на всеки аспект от „процеса“ – освен усещането за систематичност и прегледност, тези показатели са и насъщен хляб за алгоритмите, които могат да отведат предложеното съдържание до по-голяма аудитория. Онова, което често обединява тези гласове, е и неприкритото им желание да творят в сферата на аудиовизуалното, тоест усвоеното по откривателския им маршрут постепенно бива асимилирано и репродуцирано. Последните две пандемични години, както и състоянието на глобалната икономика, неизбежно редуцират тези амбции до нови форми и формати – нискобюджетни, насочени към широка публика, де факто на границата между киното и кинокритиката.

Критиката като платформа

Отново Ротердам, януари 2015-а. Първото издание на Critics' Choice се провежда като паралелен сегмент на IFFR, в който двамата куратори Дана Линсен и Ян Питер Екер работят в тясно сътрудничество както с програматорите на фестивала, така и с критици, теоретици и артисти по цял свят, за да представят един нов модел за възприятие на аудиовизуалното. Докато селекцията на фестивала приключва през декември, Линсен и Екер избират определени заглавия от отделните секции и се свързват с автори, готови да продуцират кратко аудиовизуално есе, което да се прожектира преди или след филма в Ротердам, а накрая обикновено се провежда дискусия на живо, включваща и режисьорите. В един подобен формат авторите на филми и авторите на критика са поставени заедно под прожектора, като зрителите могат да наблюдават динамиката на взаимодействието им под формата на интелектуален спектакъл. Има една малка подробност – не всички носители на авторски права са склонни да отстъпят необходимите материали на някой, който не е пряко свързан с фестивала, независимо от репутацията на Линсен и Екер и на регионално, и на международно ниво. Това се случва най-често, когато се отнася за заглавие, което тепърва ще се разпространява по кината в Нидерландия, или пък когато режисьорът е артхаус светило, така че критиката не изглежда като фактор в общуването с публиката.

Затова пък съществуват множество алтернативни, дори забавни методи за продуциране на киноcritика, и когато авторът ѝ не е успял да гледа въпросния филм предварително. През годините, Critics' Choice кани водещите имена в сферата на аудиовизуалната критика, като Кетрин Грант и Ейдриън Мартин, но сред най-запомнящите се са артистичните интервенции на Тара Джуда и Питър Уолш, например заснетия на 16мм и обработен на място материал през 2018-а [<https://iffr.com/en/iffr/2018/events/tara-judah-and-peter-walsh-reinventing-mitchell-kenyon-%E2%80%93-local-films-for-local-people>] и каубойския им опус от 2019-а [<https://iffr.com/en/blog/critics-choice-v-tara-judah-peter-walsh>]. Моят личен принос към Critics' Choice от 2019-а е в „еретичната“ идея, че киноcritиката може да се случва и с други инструменти, освен текст и аудиовизия, като продължение на търсенията ми на пресечна точка между дигиталното и аналоговото. След като ми възложиха „Make Me Up“ на шотландската артистка Рейчъл Маклийн, прекарах цял месец в плетене на триметров шал, в който всеки цвят съответства на репликите на конкретен персонаж от филма [<https://iffr.com/en/blog/critics-choice-v-yoana-pavlova>]. По време на Q&A сесията след прожекцията в Ротердам, плетенето продължи на живо на сцената, докато се води разговор с аудиторията с условието, че всеки, вдигнал ръка, за да поиска микрофон, анонсира първо един от четирите водещи цвята – код към определена емоция или житейска позиция. Няколко дни по-късно Маклийн получи шала като подарък от директора на фестивала на неформална церемония. Може би още една метафора за невидимия труд на критиката, който все пак задвижва една от най-печелившите индустрии.

Този синергичен ефект от появата на нови професионални роли и сцени за изява в момента привежда в движение немалко формални и неформални платформи, включително и проект като Festivalists, който възникна през 2012 г. в опит за противопоставяне на статуквото, разделящо занимаващите се с кино на две категории в зависимост от това дали работят с движещо се изображение или със статичен текст. Четири години след написания от мен AV-ифест [<https://festivalists.com/post/170033745461/avifesto>] и стремежа да се отхвърли наративното иго, се оказва, че в сивата зона между класическата киноcritика и аудиовизуалното есе като популярен или академичен жанр могат да се вместят множество експериментални по дух, но леки и бързи за изпълнение варианти, които обаче изискват

добро боравене с цял набор от дигитални средства. Screenshot, GIF, meme, колаж, звукови отрязъци, кратки видеа – всички те са в арсенала на Festivalists, като немалко от сътрудниците са „talents“ и „trainees“ в известни програми за млади кинокритици от типа на Ротердам, Берлин, Локарно, Сараево, Варшава и прочие. Първата година на пандемията, 2020-а, беше особено благодатна за подобни опити, тъй като много фестивали и специални събития се отказаха от онлайн ограниченията, от страх да не изгубят аудитория, което пък доведе до нов гещалт. През юли 2020 г. на блога дебютира късометражката „Empire State Streaming“

[<https://festivalists.com/post/622455257703841793/empire>] на Калин Бото, млад румънски критик и куратор, а няколко месеца по-късно, през декември, филмът му беше част от селекцията South by Southeast на сръбския фестивал Alternative Film/Video. Този desktop микс от Мекас, Уорхол и Instagram не е пасивен монтаж на кадри, а проактивна намеса в аудиовизуалната среда, с което стигаме до...

Критиката като хепънинг

Декември 2021-а. В онлайн интервю по повод „Последният дуел“ Ридли Скот се обръща към Антон Долин със „Sir, fuck you. Fuck you. Thank you very much.“ Широката усмивката на редактора на руското списание „Искусство кино“ е не само признак на пионерска закалка – като дългогодишен водещ на кинорубриката към телевизионното шоу „Вечерний Ургант“, Долин е напълно наясно какъв шанс за рейтинг е този наглед неприятен инцидент. Вече две години всеки професионален разговор, конференция, кръгла маса или дебат с участници от различни локации е „напъхан“ в различен брой дигитални правоъгълници, а форматът зависи от използваното устройство. Тази безкрайно скучна дори за самите участници форма е още по-скучна за зрителите, но пък необходима, за да се поддържа илюзията за видимост и достъпност. Някак неусетно се случва и нещо друго – това екранно присъствие става част от общия аудиовизуален поток. Не като страна в конфликта между малък и голям екран, защото той самият вече губи служебно срещу вируса, а като персонаж на един театрален подиум от нов тип.

Но да се върнем няколко години назад, когато през януари 2017-а американската стрийминг платформа Fandor премахва стотици видеа от сайта на Keyframe, дигиталната си притурка за критика. Най-

неприятно изненадан и ошетен е основният редактор на аудиовизуално съдържание към Keyframe, американският критик Кевин Б. Лий [<https://www.alsolikelife.com/>], който в този момент е в Берлин като първи гост на току-що основания институт на името на Харун Фароки [<https://www.harun-farocki-institut.org>]. Контактът с Европа все пак отваря неочаквани възможности за Лий, който скоро след това започва да преподава крос-медиа към Академията Мерц в Щутгарт и от това лято е „професор по бъдещето на киното и аудиовизуалните изкуства“ към фестивала в Локарно. Негова запазена марка са аудиовизуалните есета за desktop, които са отчасти документалистика, отчасти пърформанс, а в съвместната си работа с францужойката Клое Галибер-Лене, като проекта Bottled Songs [<https://www.chloegalibertlaine.com/bottled-songs>], изследва феномена на аудиовизуалната пропаганда в контекста на Интернет и социалните мрежи. Миклош Киш публикува неотдавна [<https://necsus-ejms.org/desktop-documentary-from-artefact-to-artistic-emotions/>] доста подробна съпоставка на различни детайли от desktop изображенията на Лий и Галибер-Лене в доказателство, че зад привидната спонтанност стои внимателно отработена хореография, но как иначе да постъпи нашегo брата без бюджета на Тимур Бекмамбетов?

В наши дни обаче не винаги има място и време за подобна шлифована реакция. Когато екипът на Седмица на критиката в Берлин се свързва с мен тази пролет с предложение за модерация и редакция на фестивалния блог [https://wochederkritik.de/en_US/blog/], планът беше именно да се изберат кинокритици от различни части на света, които могат да произведат експромпт текстово и аудиовизуално съдържание като реакция на ежедневните дебати за по-малко от двацет и четири часа. Предвид аудиторията, това е сериозно предизвикателство дори за кинокритици с дългогодишна практика, но в случая е важна не толкова рутината, колкото способността за един искрен и личен отглас под формата на свободни, даже поетични асоциации. „Опаковането“ на тази импровизация като изкуствоведски анализ е ключова стъпка към един нов етап, а именно...

Критиката като създаване на смисъл

В изследването си на дигиталните специални ефекти Кристен Уисел пише за „новата вертикалност“ на модерния блокбъстър. По примера на Айзенщайн и неговия „динамичен квадрат“, Уисел разглежда

екрана като пластично пространство, наситено с политически и психологически послания. Ако подчертаните вертикални оси на „Аватар“, „Матрицата“, „Тигър и дракон“ навяват неолиберални внушения, какво остава за нашата вече постоянно вертикална позиция спрямо изображенията, които ни съпровождат навсякъде в дланта ни. Лични снимки, актуални новини, работна кореспонденция, занимателно видео – интимните отношения с тази придошла река от нули и единици превръщат всеки потребител в своего рода критик. На дневен ред е въпросът как и аматьори, и професионалисти могат да подхождат критично към това критическо преживяване.

Ирина Трокан е все още сред малкото световни специалисти в областта на аудиовизуалната критика, като през 2018 г. защитава докторска дисертация по темата към румънската Академия за театър и кино (UNATC) под ръководството на Дана Дума. Тезата ѝ резюмира историята на киното като аудиовизуалните разкази за киното от последния половин век, когато новите технологии скъсяват дистанцията между ръката/очите и движещото се изображение: от „Histoire(s) du cinéma“ на Годар, през видео творчеството на Марк Раппапорт, до по-популярните днес киномански епопеи на Марк Казънс и Мартин Скорсезе. В този план, Третото кино също е вид есе върху мейнстрийма, а отделно се откроява линията на филма като кинотеория, където Трокан позиционира от една страна универсалността на Фароки, а от друга – конкретните политически послания на режисьори като Михаил Ром и Травис Уилкерсън. В подробен разбор на видеографската критика до момента е цитирана категоризацията на Ален Бергала, който отличава дидактичното и поетичното аудиовизуално есе, както и „епистемиологичния потенциал“ на тази практика, според португалския теоретик Тиаго Батиста.

Казусът с Румъния е особено интересен, тъй като културата ѝ е известна с богатата си литературна и критическа традиция, а също и с многопластовото отношение към движещите се образи, далеч отпреди Новата вълна. В специално интервю за списание „Кино“ по повод проекта „Кинокритиката – трансформации и деформации“, Трокан казва: „Онова, което мисля, че се случва забележимо бързо, е изоставянето на първоначалната, базенска естетика на Новото румънско кино и приемането на found footage вариациите върху

всичко, свързано с нашето национално/културно наследство. Не мога да кажа, че съм виждала нещо особено изтънчено в присвояването на кадри като нещо повече от илюстрация към основния аргумент на филма, било то игрален или документален, но се надявам, че ще стигнем дотам. Неуморният творчески екип Раду Жуде & Каталин Критуциу се зае с този проект преди няколко филма, така че непременно ще се окажем на някое невероятно място.“

На въпроса ми за новата видимост на аудиовизуалната критика в последните две години, Трокан се позовава на вече емблематичното видео „The Rise of Film TikTok“

[<https://www.youtube.com/watch?v=iqajurNSp1Q>] и допълва: „Бих искала да добавя едно много прозаично обстоятелство като правдоподобен определящ фактор: традиционната роля на филмовия критик като арбитър на вкуса с всезнаещ поглед върху филмовата култура така или иначе вече е мъртва (а и беше болнава, докато читателите все още вярваха в нея), така че за все още неутвърдените филмови критици е задължително да се докажат по някакъв начин като креативни личности, чиито отношения с аудиовизуалната критика са интересни, може би дори поразителни. Това означава ли автоматично, че в бъдещето знаменитите критици ще бъдат квази-неграмотни инфлуенсъри? Като човек над тридесет години със смътна носталгия по това, което беше пакетирано като „висока култура“, определено се надявам, че отговорът е не. Като някой, който е скептичен към модела на „автономността на естетиката“, обаче очаквам продължението доста ентузиазирано.“

Разговорът ни приключва с коментар около най-горещата тема от 2021 г. – NFT и metaverse, които допълнително релативизират пропастта между физическата реалност и нейното изображение, а по този начин и нашата потребителска динамика в тази нова икономика на вниманието. „Теоретичната дискуссия относно NFT като липсващия оригинал на цифровото произведение на изкуството, разбира се, би трябвало да бъде изобилна, с изключение на факта, че все още е подложена на процес на кодиране-декодиране на всичко дигитално, което може да означава, че непреодолимата пропаст от тази зона до целулоида може да остане завинаги без мост. От капиталистическа гледна точка това може да има по-голямо значение, поне за езотеричните сфери на колекционерите на изкуство – но още веднъж

се питам кой освен шепа богати на tokens артисти от Запад, които се легитимират като „успели“, ще се възползва от този нов пазар, докато голяма част от останалите автори все още са щастливи, ако резултатът от упорития им труд попадне в каталога на Netflix или MUBI, стига някой да има време да го види.“





КУЛТУРЕН АФИШ ЯНУАРИ 2022

АНАСТАС ПУНЕВ

Януари е месец за наваксване на всичко пропуснато през 2021 г., което важи с особена сила за сериалите, излезли през есента и приключващи около Нова година. Никой от тях не заслужава повече внимание от „Наследници“, чийто трети сезон завърши през декември, но продължава да оттеква и през 2022 г. с надежда за четвърти сезон.



НАСЛЕДНИЦИ (2018, СЪЗДАДЕН ОТ ДЖЕСИ АМСТРОНГ)

„Наследници“ показва напрегнатия семейно-корпоративен свят на Уейстар Ройко – медийна компания, смътно напомняща на бизнес конгломерата на Рупърт Мърдок, включително чрез преки препратки към Фокс нюз. Корпоративното обаче е прекалено силно преплетено с фамилното, до равнища на шекспирова или дори антична трагедия.

При цялата си динамика и разговорливост сериалът е в крайна сметка историята на четирите деца (Джереми Стронг, Сара Снуук, Кийрън Кълкин и Алън Рък), които се борят не толкова за контрола върху компанията, колкото за любовта и признанието на своя безскрупулен баща – Логън Рой (Брайън Кокс). Борбата не просто е безмилостно жестока, но и обречена – и четиримата са безпощадно кастрирани в емоционално отношение от самия него и всичките им опити за преврат са по-скоро жалки и приключват с разгромна победа за Логън.

Така погледнат, сериалът изглежда едва ли не безцелен, като в трети сезон това впечатление може да се подсили заради ударния финал на втори сезон, който постепенно се размива в хода на новите девет епизода. Впечатлението обаче е измамно, защото въздействието на „Наследници“ е далеч отвъд всякакви битки за власт. То е в релефното изграждане на персонажи и виртуозното разиграване на отношенията между тях с всички съпътстващи предателства и мръсни номера, но и изцяло човешки и ежедневни лични драми. Няма по-добро доказателство за магията на драматургията от това, което се случва с тях в края на сезона – единствено заради майсторското изграждане на конфликт. Едни силно неприятни, на моменти противни хора, стават внезапно симпатични и получават емпатията, която най-вероятно не заслужават. Не за друго, а защото са твърде истински и въввлечени в нещо по-сложно от морална критика на действията им.

Този ефект не би бил възможен без диалога, който е и най-отличителната черта на сериала. Усещането през цялото време е, че ако някой не „затапи“ другите, ще бъде пометен необратимо и така се налага ритъм на перманентна логорея. Това своеобразно горене на калории отнема нуждата от каквато и да било събитийност, за да бъде интересно. „Наследници“ е еквивалентът на максимата човек за човека е вълк, при това едновременно достатъчно куул, за да не остарее бързо, но и достатъчно ангажиран с по-глобални процеси като президентските избори в Щатите, за да работи с голям мащаб и по по-фундаментални теми като природата на властта. Може би най-очевидното признание за такъв тип сериал е колко много гифове, мемове и цитати без контекст наводняват интернет след всеки негов епизод.



СЪРЦЕТО МИ СПРЯ ДА БИЕ (2005, ЖАК ОДИАР)

Обратно към киното, през януари БНТ1 дава двоен шанс да се гледа един от най-добрите филми на Жак Одиар – „Сърцето ми спря да бие“. Филмът е добър пример за различния начин, по който французите гледат на своето кино спрямо всички нефранцузи. Замислен като римейк на „Fingers“ с участието на Харви Кайтел, в него има и жанрови елементи, и много специфично европейско темпо, без двете да си пречат или да се изключват. Метаморфозите от възвишено към ниско и от пиеси за пиано към брутално насилие са удържани с лекота, на каквата само Одиар е способен. Но тази противоречивост отразява и логиката на неговия главен герой Том (Ромен Дюри), който е едновременно мошеник, но и пианист. Мъчителното разкъсване между тези две занимания превръщат Том в един от онези измамници, с които бихме си пили кафето дори и когато знаем, че няма да си плати сметката накрая.

„Сърцето ми спря да бие“ е синкопиран и поетичен, но заедно с това концентриран в основната си фабула. Това рядко съчетание успява да превърне обкръжаващия Париж в европейски аналог на Лос Анджелис с цялата му призрачност и клаустрофобия. Атмосферата и най-вече изпълнението на Дюри успяват да компенсират и обезсмислят всички дупки и неравности в сюжета и да добавят нещо ново към изпитаната история за неуравновесения градски човек, който мечтае да бъде

класен измамник като баща си, но и да не забравя дълга към майка си. Преди всичко, Том е кълбо от гняв, но и човекът, който страда най-много от този гняв. Той не може да живее в нито един от двата възможни свята, нито пък е способен да направи този избор. Рецепта за катастрофа, която наблюдаваме на забавен каданс.

Одиар е най-успешен в количествата адреналин, струящи от филма. По типично френски образец всичко в „Сърцето ми спря да бие“ е до дъно и без компромис – и ужасните неща, които Том е длъжен да прави, за да се изхранва, и любовта, която ще го отведе към дъното, и преклонението пред съвършенството на музиката, и разяждането му при осъзнаването на провала. Не животът, а вкусът към него е въздействащото. Големият призрак, който тегне над филма, е невъзможността за скъсване с миналото, болезнено и песимистично потвърдена. Този призрак обаче е опитомен, така че поне до финалните надписи да има много повече внимание върху чувствеността и парижките улици, отколкото върху посланието.

„Наследници“, сезон 3 може да бъде гледан по HBO GO.

„Сърцето ми спря да бие“ може да бъде гледан на 06.01 от 21.00 ч. и на 08.01 от 00.50 ч. по БНТ1.





БЪЛГАРСКОТО КИНО, БЕЗ КОЕТО НЕ МОЖЕМ

ИНГЕБОРГ БРАТОНОВА-ДАРАКЧИЕВА

То ни е нужно, за да не се изгубим в глобалната мрежа, затворени къщи, поглъщащи на един дъх цели сериали от стрийминг платформите. Нужно ни е, за да не скъсаме връзка с реалността и идентичността си, упоени от чужди истории за възкръснали мъртъвци, вещици, фантастични животни и серийни убийци. И за да ни събуди от транса, в който сме потънали. Както го направи Васил Гендов с първия български звуков игрален филм „Бунтът на робите“ (1933). Главен герой е Левски, а на финала става чудо – църковните камбани забиват от само себе си. Чудото на звуковото кино!



БИНКА ЖЕЛЯЗКОВА

Бинка Желязкова „би камбана“ две десетилетия по-късно, че под житейските привидности в социалистическа България („Животът си тече тихо. Партизани“, 1957) нещо дълбоко не е наред. И остана в историята на българското кино като първия режисьор с „арестуван“ филм. Дочака премиерата му едва през 1988 г.

Дисидентските филми в социалистическа България са направени главно от жени – Бинка Желязкова, Лада Бояджиева („Завръщане“, 1967) и Ирина Акташева („Понеделник сутрин“, 1966). Силни и смели жени, които работят по съвест и с талант, без феминистки слогани и в творческо партньорство със своите мъже – Христо Ганев, Януш Вазов и Христо Писков. Моето поколение в киното израсна с техния пример, опитвайки се да следва техните морални координати.

Феноменът на активното женско продуцентство в новото българско кино се роди в тази традиция. Много смели жени застанаха зад най-значимите филмови проекти на новия век – Росица Вълканова, Галина Тонева, Мартичка Божилова, Мина Милева, Веселка Кирякова, Весела Данчева, Катя Тричкова, Мила Войникова, Ваня Райнова.

Всички те стоят зад най-амбициозните български продукции и копродукции и воюват за международно признание на нашето кино.



Международно признание българското кино получава още през 1962 г., когато на „Слънцето и сянката“ на Рангел Вълчанов е присъдена Наградата на ФИПРЕССИ на МФК в Карлови Вари. Следват наградите на „Козият рог“ (1971) на Методи Андонов от Карлови Вари (1972) и Чикаго (1973), както и наградата на Катя Паскалева за ролята на Мария от Брюксел (1973). Най-високото признание за българското кино през миналия век идва от Берлин (1978) – „Сребърна мечка“ за „Авантаж“ на Георги Дюлгеров. „Златна палма“ за късометражен филм е присъдена в Кан (1985) на анимационния филм на Слав Бакалов и Румен Петков „Женитба“. За анимационния си филм „Голгота“ Анри Кулев получава Голямата награда от Оберхаузен (1977) и Първа награда от ФАФ Отава, Канада (1978), а за филма „Постановка“ има „Златен дракон“ от МКФ Краков (1980). Голямата награда от Оберхаузен (1987) получава Николай Волев за документалния „Дом № 8“. Дипломната работа на аниматора Златин Радев, „Консервфилм“, е номинирана за „Оскар“ за студентски филм (1991).

Международният кинематографичен процес е ориентир за българските кинематографисти още от времето на пионерските усилия на Васил Гендов. Връзката с европейското кино се задълбочава в края на 20-те години на XX век, след завръщането на образованите в чужбина Борис Грежов и Александър Вазов, натрупали опит в немски, австрийски и италиански киностудии. И установили лични контакти с най-видните немски експресионисти – Грежов е асистент на Роберт Вине във Виена, Вазов поддържа приятелство с Фриц Ланг в Мюнхен. Комунистическото управление лишава двамата български режисьори-професионалисти от възможността да правят игрални филми след 1944 г.

Политическата ориентация към СССР след тази дата свързва българското кино с не по-малко мощни кинотрадиции от Източна Европа. Следвоенното поколение български кинематографисти получава образованието си в московския ВГИК, в Пражката филмова академия (FAMU) или във Висшето филмово училище в Лодз, Полша. В България, освен съветските филми, се прожектират френски филми, филмите на италианския неореализъм и филми от останалите страни от Съветския блок. Българското кино естествено абсорбира влияния от достъпните у нас чужди образци. Въпреки официално наложения стил на социалистически реализъм, силните творчески личности и социално ангажираните кинематографисти търсят пътища да проявят своята нерегламентирана уникалност.



ЖИВОТЪТ СИ ТЕЧЕ ТИХО (1957, РЕЖИСЬОРИ БИНКА ЖЕЛЯЗКОВА, ХРИСТО ГАНЕВ)

Неореализмът е едно от ключовите течения в европейското кино през 40-те и 50-те години на ХХ век. Под негово влияние в нашето игрално кино се появява нов филмов модел. Бинка Желязкова („Животът си тече тихо...“, 1957) и Рангел Вълчанов („На малкия остров“, 1958) предлагат свои, български варианти на неореализъм, уникални приноси към този стил. И поставят началото на нашето антиконформистко кино. През 1958 г. Държавното обединение „Българска кинематография“ взема решение филмът „На малкия остров“ да бъде изпратен на фестивала в Кан, но в сп. „Ново време“, орган на ЦК на БКП, излиза разгромяваща статия срещу филма и той не стига до престижния фестивал.

Българската Нова вълна получава своя манифест със статията на Никола Корабов „За новите мисли – нови форми“, публикувана в сп. „Киноизкуство“ през 1962 г. Първият според мен опит нашето кино да се впише в европейската Нова вълна е дебютът на Любомир Шарланджиев „Хроника на чувствата“ (1962). Независимо от работническата среда и героите комсомолци, филмът е адекватен на характерното за европейското кино от онова време търсене на детайлен психологизъм. И е първият в следвоенното ни кино, който реабилитира екрана като пространство за психологическа рефлексия.



КАРАМБОЛ (1966, РЕЖИСЬОР ДИМИТЪР ШАРЛАНДЖИЕВ)

Шарланджиев продължава в същия стил с „Карамбол“ (1966), като разработва една от основните теми на Новата вълна – съзряването на следвоенното поколение европейци и утвърждаването на новите им ценности. Режисьорът се противопоставя на пропагандния патос на соцреализма, като избира за филма си стил на непосредствено жизнено наблюдение.



ПОНЕДЕЛНИК СУТРИН (1966, РЕЖИСЬОРИ ИРИНА АКТАШЕВА, ХРИСТО ПИСКОВ)

„Понеделник сутрин“ е най-яркият български образец на Новата вълна. Сюжетът му се развива около предизвикателния образ на Тони (Пепа Николова), героиня аутсайдер, която търси съзнателен сблъсък със социалния фалш. Младата и необикновено смела за тогавашната българска действителност героиня в прав текст отправя критики към реалния социализъм, нечувани до този момент на българския екран. Големият оператор Димо Коларов е ориентиран към запазената марка на френското кино от онова време – усещането за спонтанен поглед към действителността. Заради тези фриволности филмът на Ирина Акташева и Христо Писков от 1966 г. е „арестуван“ и стига до премиера едва през 1988 г.

Влиянието на европейската Нова вълна върху българските режисьори-антиконформисти през 60-те и 70-те години на XX век, обогатява българското кино със стремеж към обективно представяне на действителността и постигане на баланс между психологизъм и социална критика. Филмите от 60-те, които успяват да преодолеят

цензурните ограничения („Вълчицата“, 1964, на Рангел Вълчанов; „Рицар без броня“, 1966, на Борислав Шаралиев; „Отклонение“, 1967, на Гриша Островски и Тодор Стоянов; „Бялата стая“, 1968, на Методи Андонов) поставят начало на българското социално критично кино, което ще се развие през следващите десетилетия. В такъв смисъл, „Понеделник сутрин“, независимо от цензурните му перипетии, подготвя почвата за българския вариант на „киното на моралното безпокойство“.



МАСОВО ЧУДО (1981, РЕЖИСЬОР ИВАН ПАВЛОВ)

Идва времето на **Едуард Захариев** („Преброяване на дивите зайци“, 1973; „Вилна зона“, 1975; „Елегия“, 1982), **Людмил Кирков** („Момчето си отива“, 1972; „Селянинът с колелото“, 1974; „Не си отивай“, 1976; „Матриархат“, 1977; „Кратко слънце“, 1979; „Оркестър без име“, 1981), **Иван Андонов** („Самодивско хоро“, 1976; „Покрив“, 1978; „Черешова градина“, 1979; „Вчера“, 1988), **Иван Павлов** („Масово чудо“, 1981), **Николай Волев** („Двойникът“, 1980; „Да обичаш на инат“, 1986; „Маргарит и Маргарита“, 1989).



СЛАВА (2016, РЕЖИСЬОРИ КРИСТИНА ГРОЗЕВА, ПЕТЪР ВЪЛЧАНОВ)

Киното на моралното безпокойство и тогава, и сега поставя ръката ни върху пулса на българския живот, изправя ни срещу нашата реалност, срещу истинските проблеми, които ни държат будни през нощта. Не можем и без това кино. То ни въвлича в диалог като граждани и като човеци, като уникална българска публика. На тази традиция, оформяла се десетилетия наред, дължим постиженията на новото ни социално ангажирано кино, с които сме толкова горди днес – „Лист отбрулен“ (2002) на Светослав Овчаров и „Емигранти“ (2002) на Людмил Тодоров; „Разследване“ (2006) и „Асансьор за пациенти“ (2017) на Иглика Трифонова; „Подслон“ (2010), „Прасето“ (2019) и „Рибена кост“ (2021) на Драгомир Шолев; „Обърнатата елха“ (2006) на Иван Черкелов; „Урок“ (2014) и „Слава“ (2016) на Кристина Грозева и Петър Вълчанов; „Безбог“ (2016) на Ралица Петрова; „Христо“ (2016) на Григор Лефтеров и Георги Мацанов; „Ирина“ (2018) на Надежда Косева; „Писма от Антарктида“ (2019) на Станислав Дончев; „Страх“ (2020) на Ивайло Христов; „Доза щастие“ (2020) на Яна Титова.

Към следващото ниво, където социалното е само подстъп към екзистенциалното, ни водят, всеки по много индивидуален начин, Иван Черкелов с „Търкалящи се камъни“ (1995), „Стъклени топчета“ (1999), „Раци“ (2009), „Семейни реликви“ (2015) и „Не влизай в пререкание с персонала на банята“ (2020); Милена Андонова с

„Маймуни през зимата“ (2006); най-младите – Светла Цоцоркова с „Жажда“ (2015) и „Сестра“ (2019) и Павел Веснаков с „Уроци по немски“ (2021). Не можем и без това по-сложно и артистично българско кино, без погледа навътре в себе си, без гмуркането в дълбокото измерение на отношенията ни.



АГА (2018, РЕЖИСЬОР МИЛКО ЛАЗАРОВ)

Мистичната реалност. И без нея не можем. Няма как, след като самият Йордан Радичков я открива за киното ни със сценария на „Привързаният балон“ (1969) на Бинка Желязкова. И пак от него идва вдъхновението за „Януари“ (2021) на Андрей Паунов. Между тези два филма болната съвест ще потропа на вратата ни с „Вила Роза“ (2013) и крехката духовност ще бъде спасена от осъден на смърт убиец в „Сърцето на машината“ (2021) на Мартин Макариев. Созопол ще бъде потопен и ще изплува отново чрез любовта в „Потъването на Созопол“ (2014) на Костадин Бонев. Семейните връзки, като органична част от природния ред, ще се окажат несметно съкровище и ще устоят на вечния студ с твърдостта и блясъка на диамантена жила в „Ага“ (2018) на Милко Лазаров. Две български момиченца ще бъдат спасени по магичен начин в копродукцията „Кръвта на пеликана“ (2019) на Катрин Габе. И накрая, психически болният Боби ще сътвори истинско чудо в „Блаженият“ (2020) на Станимир Трифонов.

Започнах с **чудото на биещите камбани** в един български филм, появил се почти преди век. Искам да завърша с чудесата, открити от нашето най-ново кино – проговорилото няма дете и спасеният по чудо бял гълъб. Какво ли е символното им значение? Може би задължително трябва да проговорим със собствения си глас във филмите, без които не можем. Може би сме призвани да опазим Духа в изкуството, да спасим нашето кино от машинарията на глобалната аудиовизуална индустрия. Правила са го няколко поколения преди нас и не им е било лесно. Можем да го направим и ние.

Честит Празник на българското кино, на киното, без което не можем!





СТРАСТИТЕ ХРИСТОВИ

КАТЕРИНА ЛАМБРИНОВА

В последните години Христо Живков живее между Европа и Америка. Работи активно, на бързи обороти и почти без почивка. В краткото време, в което беше в София, успяхме да поговорим за съдбовните изстрели в неговата кариера и за предстоящите му проекти като актьор, продуцент и режисьор.

Завършвате режисура през 1998 при Христо Христов. Какво от него най-силно се е запечатало у вас?

Христо, освен талантлив режисьор и преподавател в Академията, е един от петимата големи личности в киното по наше време. Той се отличаваше с визията си за цялостното развитие на киноспециалностите. Христо развиваше класа си и екипа си – събра около себе си много професионалисти. Освен Тони Андрейков, Константин Джидров, който беше и мой ментор, освен Веселин Бранев, който беше най-добрият сценарист, който можеше да ни преподава, той бе привлякъл и Мария Ганева, завършила във ВГИК, и ние бяхме единственият клас, който се обучаваше истински в актьорско майсторство в продължение на четири години. Другите класове имаха отделни актьорски курсове, като „работа пред камера с актьора“. Христо имаше много сериозна визия за това как един режисьор, освен психология, история, естетика, философия, руска литература трябва да има много сериозна мултидисциплинарна

подготовка. Показваше ни колко дълбоки трябва да бъдат заниманията ни с различните сфери, които изграждат режисьора. Той самият беше и художник, имаше и докторска диплома. Обичаше да казва: „Аз съм психиатър, но вие трябва да сте поне психолози“. Христо направи най-значимото нещо за класа ни извън тези теоретични приказки, като за снимките на последния си филм „Суламит“ през 1996 г., взе няколко човека от нас да играем и участваме в работата по филма. Аз имах роля, Руслан Купенов, Бойко и Боян от нашия клас също, Вики Божинов беше втори асистент, първи беше Александър Косев от предния му випуск. Ние бяхме щастливци.



Да учиш режисура в края на 90-те, всъщност навярно е изглеждало като обречено откъм перспективи занимание, защото по това време киното е било в колапс?

Да, и финансово, и политически, и морално, и като идеи... 90-те години бяха наистина трудни. Поколението преди нас, това на Илиян Симеонов, Александър Морфов, ми се струваше като транзитно поколение, за което ми беше жал. Защото интуицията ми на младеж ми казваше, че ние няма да можем да правим спокойно това, което искаме, в близките десет години. За съжаление, те не са десет. Те са двайсет и няколко. В момента нещата се променят. Има едно възраждане, една вълна, която не трябва да се изпуска и изоставя. Ще направя един паралел. В периода 2007-2008 г. снимах в Румъния и попитах колеги на какво се дължи техния възход в киното. И те казаха:

„Ние имаме държавна политика“. Тогава говорих с актьор, който членуваше в една структура, която е малко повече от синдикат. В тази структура правителството на Румъния беше инвестирало първоначално пет милиона евро с идеята всяка година да вдига бюджета, извън другите инструменти и фондове за финансиране на кино, които не са чак толкова много, но все пак повече, отколкото в България. Те бяха създали план за действие, в който румънското кино стратегически влиза в Кан и Берлин и започва да показва своите таланти на света. Спазваха го математически точно и съвсем закономерно дойдоха големите успехи. Това е нещо, което при нас чак сега започва да се появява като концепция.

А какви бяха перспективите пред току-що завършилите киноспециалности в края на 90-те?

Никакви, за съжаление. Не, разбира се, някои откриха своя път. Вики Божинов, с огромни усилия и талант само за десет години имаше 150 филма като асистент режисьор. Това беше перспективата. Асистент в чужди продукции, понякога в наши. И никакви спорадични опити за кино. Можехме да правим късометражни филми, но в крайна сметка, един след дипломирането е нормално и приемливо, но то не може само късометражни филми.

Какъв беше вашият дипломен филм?

Моят дипломен филм се случи години по-късно, защото вече ме беше подхванала актьорската кариера, по-скоро тя мен, отколкото аз нея. Завърших семестриално и отложих официално дипломирането си за две години. Когато вече влизах в снимки със „Страстите Христови“, отложих още веднъж и молбата ми беше приета, поради тези форсмажорни обстоятелства. И докато снимахме „Страстите Христови“ в Чинечита, видях опустелите декори на филми като „Бандите на Ню Йорк“ например. Те бяха полуразрушени, защото трябваше да построим нашите декори на същите места. Замислих се, че има толкова живот в декорите, когато екипът е около тях (това са средно между 300-400 и 1000 човека), които обживяват изображението, получава се обмяна на енергия между хората и средата. Така реших да направя един филм за тези изоставени декори. Започнах да снимам в обедните почивки. От това се роди кратък дванайсетминутен филм за Чинечита. Сякаш хвърлих много повече усилия в писмената част на дипломната ми работа, чиято тема

беше свързана с работата с актьора в киното. Текстът е базиран на личния ми практически опит – наблюдения, грешки, трудности, но изследваше и работата на режисьори от Неореализма.

Към този момент наистина сте натрупал солиден опит. Как тръгва вашата актьорска кариера?

Започнах от НАТФИЗ, с мои колеги режисьори. Често се налагаше да снимаме сами, когато актьорските класове бяха заети с техните театрални репетиции. И по някаква мистериозна причина имах много повече предложения, отколкото можех да си представя, бидейки кинорежисьор. Не мога да го обясня напълно – може би работехме добре, може би си помагахме много.

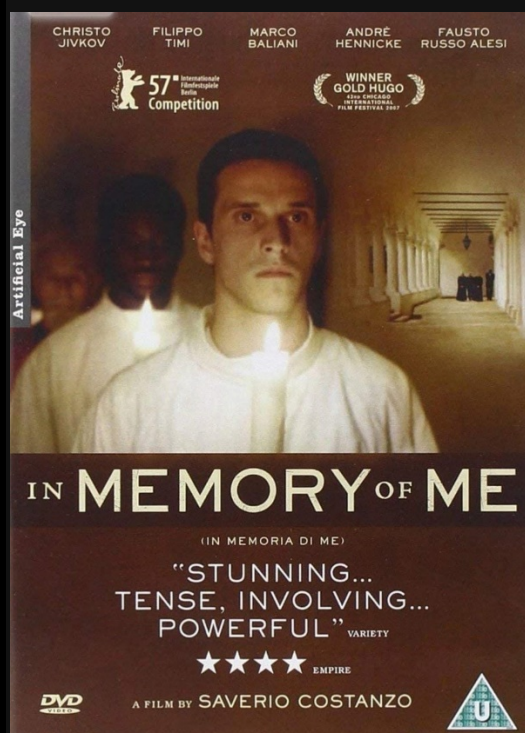
А връзката с Италия?

Един ден подготвихме филма „Версенжеторикс“ с Вики Божинов, Александър Косев и Краси Хасърбасанов. Това беше голям епос със сериозен бюджет, който трябваше да се снима в Бистрица. Нашият офис беше срещу бившия Мавзолей. Даже в момента го взривявах, докато ние звъняхме на масовката, и беше много шумно, всичко се клатеше, пукаха се стени. Докато се подготвяше този филм, малко преди да започне снимачния процес, Вики Божинов ми каза да се обадя на „Ради Вижън Плюс“, понеже правят кастинг и той ме е препоръчал като актьор. Обадих се от уличен телефон до НАТФИЗ, на улица „Стефан Караджа“, с монета от пет стотинки. Вдигнаха в офиса: „А, здравейте Христо, да-а, много ви очакваме.“ Това адски ме изненада, защото по-късно на място заварих актьори с много сериозен опит пред камера и на сцена като Мариус Куркински, Димитър Рачков, Виктор Калев, Стефан Вълдобрев... Някои от тях бяха подранили, други вече бяха минали през кастинга, но не си бяха тръгнали. Влязох веднага след човека преди мен. Това беше срещата ми с Ермано Олми. И някак мистериозно имах усещането, че се познаваме, без да се познаваме – той има едно такова специфично меко и приятно излъчване. Говорихме си около трийсет минути, в които той ми задаваше най-различни въпроси. Срещата мина прекрасно – имах странното усещане, че не се виждаме за последен път. Интуиция. Като излязох, другите ми казаха: „Какво се бавиш, ние стояхме по петнайсет минути максимум.“ Това беше първата индикация, че интуицията ми е вярна. Тъй като съм бил зад камерата доста години, за мен е ясен процесът на срещи с режисьори и провеждане на

кастинги. След още два тежки кастинга, започна работата ми с Ермано по „Занаятът на оръжията“.

Може да се каже, че това е големият Ви пробив.

Да, защото филмът бе селектиран в конкурсната програма на Кан. Беше на финалната права за голямата награда, но буквално в последния момент нагласите се промениха и Палмата отиде при Нани Морети за „Стаята на сина ми“. Дочух от разговори, че това е по-скоро, защото Олми има вече Палма с „Дървото на налъмите“ през 1978 г., а за Нани Морети щеше да е първа. Логиката на журито и фестивала беше да подкрепят младия талант, който още повече, е и млад социалист. Разбира се, Ермано беше над тези неща.



Следващата голяма по тежест роля е в „В памет за мен“.

Да, шест години по-късно. Със Северио Констанцо, който спечели много награди с първия си филм „Private“. Той е режисьор с много умения, а това беше вторият му филм – отново много сериозен. Снимахме във Венеция. Преди това се снимах в италиано-хонгконгска продукция, но не мога да поставя тази роля на същото ниво.

Може би в личен план по-важни са онези роли, които ви карат да опитате нещо ново – провокират ви в кратки срокове да откриете нещо различно?

Точно така е. В „Занаятът на оръжията“ беше най-трудно, защото работих без сценарий. Получавах текста за утрешния ден два часа преди лягане.

Това не оставя никакво време за подготовка.

Не, подготовката е уединение, мълчание. Ермано ме помоли да не чета по темата изобщо. Каза ми: „Трябваш ми невинен“. Това означава, че трябва да се положат много усилия да се запазиш чисто ментално. Бях умишлено изолиран и помолен да не взимам сценария. Бяхме базирани в малък хотел на Дунава – режисьорът, продуцентът, жена му, аз и още няколко човека, докато целият екип спеше на 40 км от него, в един хотел в Плевен. Това наистина ще го сложа на първо място като предизвикателство.

Филмът на Северио ще го сложа на второ място, не толкова като провокация, не толкова като израстване, а по-скоро като тежест на процеса – от общо сто и двацет епизода, аз бях в сто и осемнайсет и снимах всеки божи ден. За този филм имах много сериозна подготовка – някои епизоди ги бях чел по осемдесет пъти. За всеки филм имам различен подход при подготовката за ролята. Той винаги е специфичен и зависи от първия прочит на текста.

Между тези два филма имаше още един, който ми даде нещо съвсем различно: удоволствие от процеса, неземно усещане за качествена продукция и още куп прекрасни неща. И това е именно „Страстите Христови“. И тук, ако трябва да направя сравнение – Ермано Олми е адски ерудиран, но много труден за работа понякога, докато Мел Гибсън е точно обратното. Той има същото умение да ти предаде почти без думи какво иска, но създава и усещане за пълна подкрепа, без да оставя никакво негативно чувство да се настани в отношенията между вас. Бях наистина много щастлив да бъда и в двата филма. Още на терен бях наясно накъде вървят нещата, поради факта, че и в двата филма не ми се е налагало да правя повече от два-три дубъла – това доказваше, че съм на прав път. А ние снимахме на лента. В „Занаятът на оръжията“ имах само една сцена с двацет и два дубъла – когато героят ми трябваше да умре.



Това не е ли подход на режисьора – да ви измъчи до крайност?

Да, той искаше да ме извади от себе си, искаше да скъсам и с героя. Това беше и последният снимачен ден на филма – съвсем неслучайно този епизод беше оставен за самия край. Ермано накара екипът да си тръгне, останаха съвсем малко хора, което той направи, за да ми помогне и след това ме накара да умра двайсет и няколко пъти. Имаше само една свещ пред мен.

Този филм беше успех и за мен, в крайна сметка, и за България, защото имахме български актьор в главна роля в конкурсната програма на фестивала в Кан.

Италиански знаехте ли преди това?

Не, научих го на терен, поради стрес, че трябва да си общувам с режисьора, а преводачът го няма.

Разкажете за работата си с Марко Белокио.

Беше напълно различен процес. Един ден получих обаждане от непознат италиански номер и от другата страна беше Марко Белокио. Това се случи няколко месеца след прожекцията на „Занаятът на оръжията“ в Кан. Филмът беше направил фурор и в Италия. Марко беше от тези, които много го харесваха. Обади ми се лично и ми каза,

че иска да ме покани за следващия си филм. Каза ми, че става дума за един уъркшоп със студенти, по времето на който трябва да заснемем късометражен филм с малък бюджет, но обеща, че ще е интересно. Не мислих много – съгласих се – и заради него, и заради провокацията да се работи с млади хора. По онова време бях доста зает, но буквално месец по-късно заминах за Италия. Ролята беше на млад доктор в клиника, в която имаше дете, ужилено от пчела в зоната на устата. Трябваше да се направи интервенция, а моят герой си имаше свой проблем. Беше драматична роля. Снимах три-четири дни. Заради учебния характер на филма, между дублите Марко обясняваше на студентите детайли от процеса: защо избира този ракурс; защо избира този обектив; защо е такъв мизансцена; демонстрираше им как се работи на практика с актьори. Със сигурност стилът на Марко е по-различен, когато снима собствен игрален филм, но да работим заедно в тази лабораторна среда за мен беше изключително интересно.

Преди да заминете за Италия, където се установявате за десетина години, вие работите активно с БНТ по различни документални, игрални филми и телевизионни формати. Това се случва в периода 2006-2009. Оказва се, че във време, когато не е съвсем лесно да се дебютира в киното, БНТ е място, в което може да се работи, и то по интересни проекти.

Така е. Имахме доста успешен период като неголяма независима продуцентска къща с моите приятели и съмишленици Милко Лазаров, Лъчезар Аврамов, Димитър Стоянович, Стефан Куцаров и още доста хора. По това време в ръководството на телевизията бяха Уляна Пръмова и Севда Шишманова. Реализирахме няколко успешни формата, въпреки предизвикателствата. Търсихме спонсори, чрез които да не харчим от парите на данъкоплатеца, а да реализираме проектите по най-добрия възможен за всички начин. Искахме да спестим пари на медията и да постигнем високо качество.

Направихме три големи формата и няколко по-малки формати. Оттам тръгна „Отчуждение“ на Милко, аз дебютирах с документалния филм „Неудобният д-р Кръстев“, след това направих „Денят на независимостта“, успоредно с тези формати: „Голямото четене“, „Великите българи“ и „Българските събития на ХХ век“. Имаше и други формати, в които сме участвали, но тези бяха големите, сериозните,

два от които са реализирани в партньорство с BBC. Те бяха продали форматите на БНТ с нормалната си такса и ние впоследствие ги развихме изцяло. Включително за „Голямото четене“ осигурихме и целия бюджет от спонсорството на ОББ. Колкото и да беше голям бюджетът, той не стигна за всичките елементи на проекта и впоследствие осигурихме допълнително пари, за да направим „Пътуващата библиотека“. Това е много сериозен опит. Важно е екипите да са сработени. Понякога е много трудно за един външен изпълнителен продуцент, който осигурява средства и движи целия процес, да работи в структура, в която хора на заплата не допринасят с нищо особено към формата. Ние бяхме принудени да ангажираме един голям екип от петдесет човека, които да изработят качествен продукт за телевизията. Имахме пълна свобода – това беше нашето най-важно условие.

Правите задълбочено изследване върху кръга „Мисъл“ през дебютния ви документален филм „Неудобният д-р Кръстев“. Как избрахте тази тема?

Този филм е останал в сърцето ми, това е моят документален дебют. Беше свързан с голям юбилей от събитията около създаването на кръга „Мисъл“ и около тази наистина неудобна фигура на д-р Кръстев. За съжаление, той като че ли беше забравен. Задачата ни беше да осветлим личността му и неговите постижения, защото той е човекът, който открива Яворов за широката публика. Искахме да разгледаме и всички тези негови съмишленици като Славейков, Тодоров, Мара Белчева, които сякаш са противопоставени на друг, много мащабен и сериозен литературен кръг, зад който стои Иван Вазов. Имало е помежду им сериозно неразбиране, битки покрай Народния театър. И досега са ми интересни личности, които са неудобни. Винаги съм се вълнувал от по-трудните казуси. Филмът се получи добре – наблегнахме върху инсценизации и работа с актьори. Не искахме да бъде визуално скучен филм, разработен само с глас зад кадър и архивни материали. Струваше си всички усилия. БНТ продължава да го излъчва, а от създаването му са минали вече шестнайсет години.

Има ли такива смели и дръзки хора, които отстояват себе си и вижданията си, в нашето общество днес?

Подозирам, че има такива хора – не са и малко, не са и много. Въпросът е как се развиват съдбите им, как им се отразява

реалността, защото всички знаем колко трудно е днес да отстояваш позициите и каузите си. Важно е тези бойци, които са останали на територията на България, да не губят вяра, защото при всяко мое завръщане в страната виждам, че отчаянието е завладяло всички и мисля, че трябва да се държим един за друг.

Имате успешен опит като актьор, продуцент и режисьор, но в един момент се отдавате именно на международната си актьорска кариера.

Да, в един момент уважих този съдбовен изстрел. Реших, че ще го поддържам, макар и не много амбициозно, смея да кажа. Сигурно някой в моята ситуация щеше да е направил повече неща.

Занимавате ли се отново с продуцентска дейност и режисьорски проекти?

В момента го правя. Имам няколко проекта, които са в развитие. Единият е с италиански автори и е копродукция между Италия, Франция и евентуално България – имаме копродуцент от българска страна, но предстои търсене на финансиране. Проектът е с много сериозен екип. Сценаристката е автор на сценария на „Стаята на сина ми“, който спечели голямата награда в Кан в съревнование със „Занаятът на оръжията“. Вчера бях на среща с нея в Рим и съм наистина щастлив, че имам възможност да работя с нея и с моя приятел, актьор и продуцент, Джовани Капалбо. Имам и един проект за телевизионна комедия, по който също се работи в момента и е предвиден за българския пазар. Третият проект в развитие е европейски, но се пише в Лос Анджелис. Той е пак телевизионен формат – сериал от десет епизода. Много е труден и отнема вече повече от две години работа. Имахме инвеститор, който щеше да осигури почти целия бюджет, но се оттегли в последния момент и сега започваме отначало да търсим финансиране. Всъщност ние стартирахме с американския подход – да се търси директно инвеститор, но сега вероятно ще пробваме и европейския модел – с фондове и конкурси.

Как се търси финансиране за подобни международни проекти за сериали – като се предлагат на големите платформи или пък на европейски телевизии?

Сложно е да се разчита на европейски телевизии. В моя случай този проект е на английски език и той може да бъде опитан на много места. Но Netflix и Amazon са трудни за българските проекти. Netflix нямат офис в София, тук пазарът е малък и нямат продукция на български език, не знам дали въобще скоро ще имат. Централите им в Европа са две – едната е за документално кино, а другата е за игрално – и се намират в Нидерландия и Англия. Те работят много далновидно, инвестират в продукции за много години напред. Но колкото и да са големи, за мен те не са оптималният вариант, защото там се сключват договори, с които им предоставяш целия контрол над продукцията за вечни времена. И отново, според договора, някои хора от първоначалния екип могат да останат, други отпадат. Продаваш си изцяло проекта. Два са методите – или предварително влизаш в отношения с тях, или след като е готов, продуктът им се предлага за откупка. Обаче опашката е дълга.

В НФЦ от 2022 г. ще стартира нов модел за финансиране на сериали.

Да, но първо разчитам на продуцентските усилия, които влагаме в търсене на партньори, а чак след това ще опитаме и такива фондове.

Какъв тип истории са ви интересни?

Напоследък ме интересуват по-документални текстове, свързани с живота. Намирам неща, които ме провокират и бих искал да ги пресъздам. Не съм любител на екранизациите, не обичам и буквални работи, не ми се разказва хронолигично.



Има ли разлика в нагласата ви към историята, когато сменяте професионалната призма, през която гледате текста – от актьор към продуцент или режисьор?

Не бих казал. Става дума за едни и същи неща, които ми харесват и ме привличат. Някой път ти попада нещо, което има нужда от помощ. Когато не ти си инициирал проекта, или решаваш да се включиш, или не. По същия начин сложен е и изборът на роля – на кое казваш „не“ и на кое „да“. Много пъти съм отказвал, дали съжалявам, не знам. Вълнуват ме сюжети и теми, които успяват да съберат зрители и изкуство в едно. Не мога да кажа дали съм уморен, или нямам много време за прекалено арт филми, или за твърде измития мейнстрийм, с който сме заляти. Търся златната среда. Това е моят идеал за кино с днешна дата. Търся истории и начини на разказване, в които има оригиналност, но и са отворени към публиката. Когато началната база на един проект е поставила висока летва, дори и да се промени едно или друго на терен, качеството ще си остане високо. Затова не е без значение какви режисьори се канят за тези проекти. От огромно значение е дали тези режисьори имат уменията да разказват така, че готовият продукт да се гледа не от петнайсет, а от петнайсет хиляди човека. Като режисьор ме вълнуват подобни неща, но като актьор действам по-импулсивно и преценявам спрямо момента. Не ми се иска да губя актьорска мускулатура и форма.

В продуцентската и режисьорска работа човек се ангажира с един проект за дълго време и това също има значение.

За мен продуцентската работа е много креативен процес. Когато през ръцете ти са минали над двеста сценария бързо виждаш проблемите в даден текст. В добра работна среда на диалог със сценаристите такъв тип продуцент може да бъде полезен за историята, без да се смущава. Опитът е важен. Да знаеш кое би помогнало на проекта и да не го кажеш, би било доста глупаво.

Това не е ли ролята на така наречения „креативен продуцент“?

Бих се определил като продуцент-хибрид между човек отвъд океана и човек от Европа, който стимулира креативния процес и се намесва при необходимост в него.

Вие наистина имате натрупан опит и от работа в България и в Италия, а от пет години живеете и работите в Лос Анжелис. Как се случват нещата отвъд океана?

Америка не е лесна. Чисто актьорски изчаквам в момента едни големи проекти. Откакто съм там, всяка година пътувам за участие в различни европейски проекти – в Мароко, в Швейцария... Но винаги съм искал да намеря време да се върна към продуцентската работа, която много обичам, и затова се хвърлих в тези три проекта. Впрочем имам и още два в запас, които са на по-ранен етап на развитие.

А като режисьор?

Мисля, че вече ми е време да направя нещо. Винаги съм следвал интуицията си и съм подлагал на съмнение смисъла от това да занимавам хората с това или онова. Този житейски шпагат между много държави и постоянните движения отнемат много време и енергия. Да не говорим за различните желаниа и задоволяването на бита – всички онези неща, които ни отклоняват ежедневно от изкуството, не ми позволяваха да си намеря тема, а и не съм я и търсил. Нямах време и желание, не ми се дебютира просто така.

В това отношение съм максималист. Претаках различни теми, но разбрах, че докато не намеря идеята и сюжета, с който да ставам сутрин и да лягам вечер, няма смисъл и трябва да изчакам още малко.

Важно е да се появи точната идея. Както е важно в продуцентството да има повече хора, които наистина разбират и познават творческия процес, особено тук, в България.

Не са много, но има такива хора. За съжаление, за тези двайсет години трябваше да са повече. Те не са повече заради нереструктурираната система и заради този модел на „днес съм аз, утре си ти“. Ненавиждам този модел.

Дали успяхме да го разградим?

Не знам, вие ще кажете. Никой никога не е доволен. Не може да се огрее навсякъде. Важно е, че парите вече са повече. Но по-страшното е, че средата не се е променила. Не може да се работи така – от кръжец в кръжец. Една група хора срещу друга група хора, срещу трета група хора. Мислех си наивно, че това е изчезнало, но не е.

Може би не сме развили култура за смислени колективни действия, всеки винаги се оправя както може, сам за себе си.

Познавам много „събирачи“ на хора. Самият аз съм такъв. Един има едни качества, друг има други, но като отбор ще сме много силни. Такова мислене ни липсва на нас. Дали е политика, дали е кино... Все има обидени хора в ъгъла. Само че за разлика от преди, разколот днес сякаш е и между талантиливите.



Предстои ви да се снимате в продължението на „Страстите Христови“ на Мел Гибсън. За кога е планиран този проект? Какви са очакванията ви към разказа и подхода на режисьора?

Да, предстоят снимките на „Възкресение Христово“. Работата по филма тече вече пет години от написването на първия вариант на сценария. Финалният вариант е готов, скоро трябва да го получа. Очаквания към разказа имам, имах и срещи с Мел Гибсън – той самият даде вече няколко интервюта. Филмът ще се фокусира върху периоди, които не са били досега в обсега на киното, а именно трите дни между Разпятието и Възкресението, в които Исус е бил в Ада и неговите изпитания там. Сигурен съм, че ще е нещо различно. Мел Гибсън има няколко филма след „Страстите Христови“. Усещам как изказът му става все по-конкретен, все по-точен и си мисля, че ни предстои голяма изненада. Генерално очакванията са това да бъде най-касовият филм, създаден досега на религиозна тематика. Не е съвсем ясно кога ще започне производственият процес. Всички, които

сме ангажирани с този филм, сме в готовност и го чакаме с нетърпение. Големите и сериозни проекти стават много по-бавно, много по-трудно, но си струват като резултат.

Какво още ви предстои в актьорски план?

Имам предложения, някои от тях все още са актуални, други пропаднаха, заради пандемията. Но това, което е по-важното в случая, че след няколко години, след усилия в различни посоки и различни бизнеси, с които се занимавам, съм се върнал в старите си обувки, в които се чувствам комфортно и в момента съм в процес на развитие на няколко продуцентски проекта, в които участвам и като актьор. Затова това, което предстои, ми е ясно, а не просто да чакам да получа обаждане от някого. Започнах да работя и по мой игрален филм, но още наистина е рано да се говори. Има какво да се случи. Надявам се за всички да е по-лесно през 2022 г.





ЗЛАТНАТА КАЙСИЯ 2021: РЕСТАРТ ЗА АРМЕНСКОТО КИНО

МАРИАНА ХРИСТОВА

Международният филмов фестивал в Ереван „Златната кайсия“ пострада двойно през 2020 г. Освен, че бе отменен заради пандемията, влошаването на геополитическата ситуация в страната във връзка с отново нажежилия се арменско-азербайджански конфликт в Нагорни Карабах през септември същата година осуетява държавната подкрепа за култура. Прекроен и в намален състав, фестивалният екип все пак събра сили и средства и успя да организира 18-тото издание на „Златната кайсия“ през 2021 г. Въпреки интересната селекция в Международното състезание, предпочетох да следя Регионалната панорама, която обаче включваше само един филм, засягащ арменски контекст, но създаден като френска продукция – документалния „Завръщане в Съльоз“ на режисьора, сценарист, актьор и продуцент Серж Аведикян, изтъкнат представител на арменската диаспора в Париж. Директорът на фестивала Карен Аветизян пояснява, че това е свързано и със здравната и политическа криза. В този контекст селекционерите предпочитат да акцентират върху късометражната продукция, която впечатлява с разнообразие, качество и най-вече с енергия. Почти всички арменски филми представят младото поколение, не просто защото късометражното кино по презумпция се прави от млади хора, но и поради факта, че „киномисленето“ в Армения днес се генерира почти изключително от

новите автори, пояснява Аветизян. И добавя: „Трудно е да говорим за нова вълна, но определено е началото на нещо бурно и светло, което все още предстои. Не всичко е въпрос на достъпно финансиране за тези, които сега навлизат в киното; същински ключов момент е да съумеем да чуем гласа им.“

Девет от шестнайсетте заглавия в състезанието „Кайсиева костилка“ са арменски, а изобразителната им аура е толкова характерна и мощно присъствена, подобно на изострените разпознаваеми черти в лицата на кажи-речи всеки арменец, че е трудно да бъдат поставени в общ контекст с останалите филми, макар и да са от региона.

Поетичността – наративна или визуална, превърнала се покрай Параджанов в идентификационен код за арменското кино – обединява всички тях, независимо дали са игрални, анимационни или документални; дали разказват за война или за индивидуалните перипетии в нечий личен свят. Макар късометражното кино да е често пренебрегвано, заради формата си, в рамките на арменската кинематография тези филми рисуват отчетлива и многолика картина на съвременното арменско общество, а автентичността и фриволността в изразните средства вероятно се дължи именно на слабата им търговска конвертируемост – „недостатък“, който е предпоставка за творческа свобода. Друга обща черта е зрялата съдържателност на филмите, независимо от младостта на авторите. Това прави силно впечатление най-вече на фона на западноевропейското късометражно кино, което, „разглезено“ от фондове и обучителни програми, често се заиграва прекалено с формата, negliжирайки съдържанието.

„През прага“ (реж. Ангинех Изанян) деликатно засяга проблема с домашното насилие и портретира индиректно средата, в която то вирее, посредством разговор между полицаи и подала жалба жена. Филмът залага на образните внушения и избягва яростния активизъм, който широко обсъжданата в последните години тема предполага, постигайки по този начин по-силен ефект.



ЗАВРЪЩАНЕ У ДОМА (2021, РЕЖИСЬОР РАФИ МОВСИЗЯН)

Друг критикуващ патриархата филм, анализирайки го, без непременно да го громи гневно, е „Завръщане у дома“ (реж. Рафи Мовсизян), който е свързан и с друга наболяла арменска тема – емиграцията. Глава на семейство се завръща от Русия в Армения след последния си гастербайтерски престой, за да отпразнува Нова година с жена си, трите си деца и майка си в село на край света. И да осъзнае, че междуременно е бил детрониран и че вече не само физическо пространство го разделя от близките му. Агресията, която се надига в него, е изобразена чрез ескалиращо напрежение, което оставя филма с отворен финал, отключил размисли за непреразгледаната роля на мъжа като законодател в семейството, когато той отдавна не е постоянна част от него. „Стойка на ръце“ (реж. Овсана Шекоян, Специалната награда на журито) също преосмисля остарели норми през случка с пострадал ученик, накаран от учителя си по физическо възпитание да застане на ръце в минусовите температури на неотопления салон. Подслушани разговори и втречени в зимната белота кадри очертават картина на застои и закостенялост, невежество и нехайно отношение, които в случая са на цената на човешки живот.



СТОРГЕТНЯ (2021, РЕЖИСЬОР ОВИД АГОПЯН)

Документалният „Сторгетня“ (реж. Овид Агопян, наградата „Сребърна кайсия“) безмълвно наблюдава спокойното ежедневие в спелеологичен терапевтичен център, изграден на 230 метра под земята в солната мина Аран в близост до Ереван. Не само богатият на минерали въздух прави чудеса за човешкото здраве, но и бавният ритъм на безвремието, което персоналът и пациентите разсейват с леки физически упражнения, тенис на маса, разходки с каски из тунелите и споделяне на лични истории. В дипломната си работа от парижкото филмово училище „Ла Фемис“, Агопян, който освен режисьор е и оператор на филма, пресъздава магичната атмосфера на това необичайно място чрез съзерцателни статични кадри и светлинни нюанси, които го обгръщат в притегателна тайнственост.



СВЯТ (2021, РЕЖИСЬОР КРИСТИНА ХАРОТУНЯН)

Още по-силно внушение чрез атмосферата си предизвиква „Свят“ (реж. Кристина Харотунян, Голямата награда „Златна кайсия“) за млада жена, която се грижи за прикованата си на легло майка в пусто село. Изглежда като да умира от досада, а всъщност е скована от страх от предстоящата загуба. Светът ѝ, стеснен до самотни разходки, тайнствени разговори по телефона, халюциногенни фантазии и дърляне със съседката, хиперболизирано портретира парализираната ѝ от предчувствието за смъртта душа. Свят, който скоро ще се разтвори в миналото.

Два документални филма, коренно противоположни като стил, отразяват тлеещия от разпада на СССР насам и периодично изригващ като вулкан военен конфликт в Нагорни Карабах. „Нагорни Карабах: Две деца по време на войната“ (реж. Алексис Пазумян) е продуциран от телевизионния канал Arte и разказва за две десетинагодишни момчета, които живеят в изгнание със семействата си от 2016 г., когато селцето им е бомбардирано, а детството им и веществените спомени за него – попилени. Малко след като се престахват да се върнат през 2020 г., военните действия са възобновени и родният им Талиш вече е в азербайджански граници. Потресаващи са кадрите, в които децата търсят да сглобят парчета от неотдавнашния си живот, тършувайки из руините на разрушеното си училище. Още по-потресаващи са интервютата с млад войник, готов да защитава границите на страната си и уверен в бъдещето ѝ, след които го намираме на болнично легло с ампутиран след инцидент на фронта крак. Контрастът между ентусиазма му в началните кадри и

последвалото мълчание в покрусата постига кинематографичен ефект, който далеч надскача репортажността на телевизионния формат.



ПРИЗОВАН (2021, РЕЖИСЬОР ЛУИЗ МАРТИН ПАПАЗЯН)

„Призован“ (реж. Луиз Мартин Папазян) пък се фокусира върху детайли от ежедневието на младежи, изпълняващи задължителната си военна служба в база в Нагорни Карабах. Един от тях споделя зад кадър мислите и мечтите си, докато камерата успява да извлече поезия от аскетичната обстановка наоколо.

Вдъхновяващо изобретателни са двата анимационни филма в програмата: „Сънят на Кафка“ (реж. Давид Бабаян) и „Окрилен“ (реж. Найра Мурадян). Първият е по мотиви от романа „Процесът“ на Франц Кафка и успява да предаде подобно усещане за безпомощност пред един свят, чиито правила са неразгадаеми и срещу които е невъзможно да се защитиш. Акцентът обаче не е толкова върху непоносимата бюрокрация или липсата на ясни критерии, колкото върху повсеместната тревога. Бабаян я илюстрира чрез сюрреалистична среда, населена с гротескни персонажи, използвайки фотореалистичните възможности на 3D анимацията, за да създаде свят, който е всичко друго, но не и реалистичен. Рисуваната анимация на Мурадян, която е утвърден аниматор със солидна филмография (прелестният „Фирдус“, визуално вдъхновен от муминтролите на Туве Янсон и меланхоличният „Марк и Марк“, могат да се видят [тук](#)), пък е с носталгичен ретро привкус. Журналист тръгва да търси истории за разказване и попада в странен град, където никой не е написал книга или видял света отвъд пределите му. Затова пък в разкривените му къщи живеят чаровни особняци: неуморен Икар, който се опитва да лети със саморъчно направени криле; стари моми – сладкарки и

сребролюбки – и техният мечтателен племенник; възрастна дама, на която ѝ се привиждат летящи кучета и никой не ѝ вярва... докато наистина не долита едно. Казва се Годо и да, точно така, олицетворява стаеното очакване на градчето да му се случи нещо интересно. Пъстър в палитрата и персонажите си, „Окрилен“ е фантасмагорично бижу, необременено от контекст и темпоралност, изящно в стила и артистичната си неповторимост. Луксозно изкуство, присъщо на висшите духом.

Редом с тази великолепна късометражна селекция, съвременния портрет на арменския дух допълва споменатият вече документален филм „Завръщане в Сълъоз“ на Серж Аведикян, заснет като арменско-френска копродукция. Сълъоз е селото на неговия дядо, намиращо се в днешна Турция, което Аведикян посещава през 1987, 2003, 2005 и 2019, когато завършва филма. Така той сглобява част от сложния пъзел на семейната си история, която с динамизма си отразява донякъде и арменските исторически перипетии от последния век. Връщането към фамилените корени е само повод за автора да обсъди по-значимия въпрос за целенасоченото унищожаване на арменското наследство на турска земя, което е особено очевидно в Сълъоз.

Филмът тръгва от Париж през Истанбул, напомняйки за убийството на турско-арменския интелектуалец и журналист Хрант Динк през 2007 г., който е поддържал критични позиции, както към отричането на арменския геноцид от Турция, така и към кампанията на арменската диаспора за международно признание. Кръгът от съмишленици около Динк в Истанбул се е разпръснал през последните няколко години, оттук и цялостното присъствие на арменския дискурс и етническото разнообразие на днешното турско население. Придружен от местни журналистка и писател, Аведикян се отправя към Сълъоз за четвърти път, след осемгодишно прекъсване, признавайки в глас зад кадър, че всяко пътуване до Турция е емоционално и че единствено камерата му помага да запази рационално разстояние. Става явно, че през 80-те години на миналия век останките от арменското минало все още са живи, заедно с вярата, че колективната памет може да бъде спасена. Сравнението между кадри, заснети през различни години обаче ясно свидетелства, че при всяко завръщане на Аведикян в селото, миналото е заровено все по-дълбоко под повърхността. Изглежда, че

животът в съвременната турска държава изисква пълна културна асимилация.

На пръв поглед скромно, присъствието на арменското кино на 18-тото издание на „Златната кайсия“ е всъщност доста значимо, най-вече заради високото качество, което демонстрира. Ако селекцията на късометражното състезание „Кайсиева костилка“ в действителност е показателна за идното поколение автори, то бъдещето на арменското кино е светло и заслужава да бъде следено отблизо. А финансовата и политическа криза едва ли могат да бъдат дефинитивна пречка пред таланта. Никой исторически катаклизъм не е успял да сломи арменския народ и блясъка на културата му през почти трихилядното му съществуване.





АНРИ АЛЕКАН. КОГАТО „НЕВИДИМОТО“ Е ТУК

КИРИЛ ПРОДАНОВ

Бележки

Операторът Анри Алекан е майстор на нямото кино, работил е с едни от най-големите майстори като Марсел Карне, Жан Кокто. Вим Вендерс много харесвал филма „Красавицата и звяра“. Освен „Криле на желанието“, двамата имат още един филм – „Състоянието на нещата“ (1982). Също черно-бял. Картината, изградена от Алекан, ни връща в ерата на нямото кино – чисто асоциативно в съзнанието изскача „Метрополис“.

Първоначално е планирано филмът да бъде заснет от Роби Мюлер, но, за добро или лошо, той е бил зает. По-скоро за добро. Тогава Вендерс кани своя стар съратник Анри Алекан.

Докато гледаш „Криле на желанието“ имаш усещане за невидимо присъствие. То е толкова силно, че дори когато го гледах за първи път, започнах да се оглеждам – имах чувството, че някой ме наблюдава.

Алекан снима този филм, когато е на седемдесет и осем години. Сигурно това има значение. Той наблюдава света със спокойствие и търпение, така както само един възрастен човек може да наблюдава.

Младите хора са припряни, а във филма това е търпение на човек, който има усещане за смъртност. Наблюдава живота, без да изисква нищо от него. Точно това правят и ангелите – те са просто наблюдатели. Не вземат и нямат очакване да вземат каквото и да било от живота, само наблюдават. Както възрастният човек стои на една пейка и наблюдава. Има наслада в това, което гледаш и виждаш. Има го въплътено като мизансцен във филма. Героят, наречен от Петер Хандке Омир, отива в библиотеката и там, изкачвайки стълбите, има едно кресло, в което да поседне, ако се е уморил, да спре за малко, да погледа. Това е уголемено до степен на преувеличение – дори в полето, когато се умори, героят има изхвърлен стар фотьойл, на който да седне и да съзерцава.

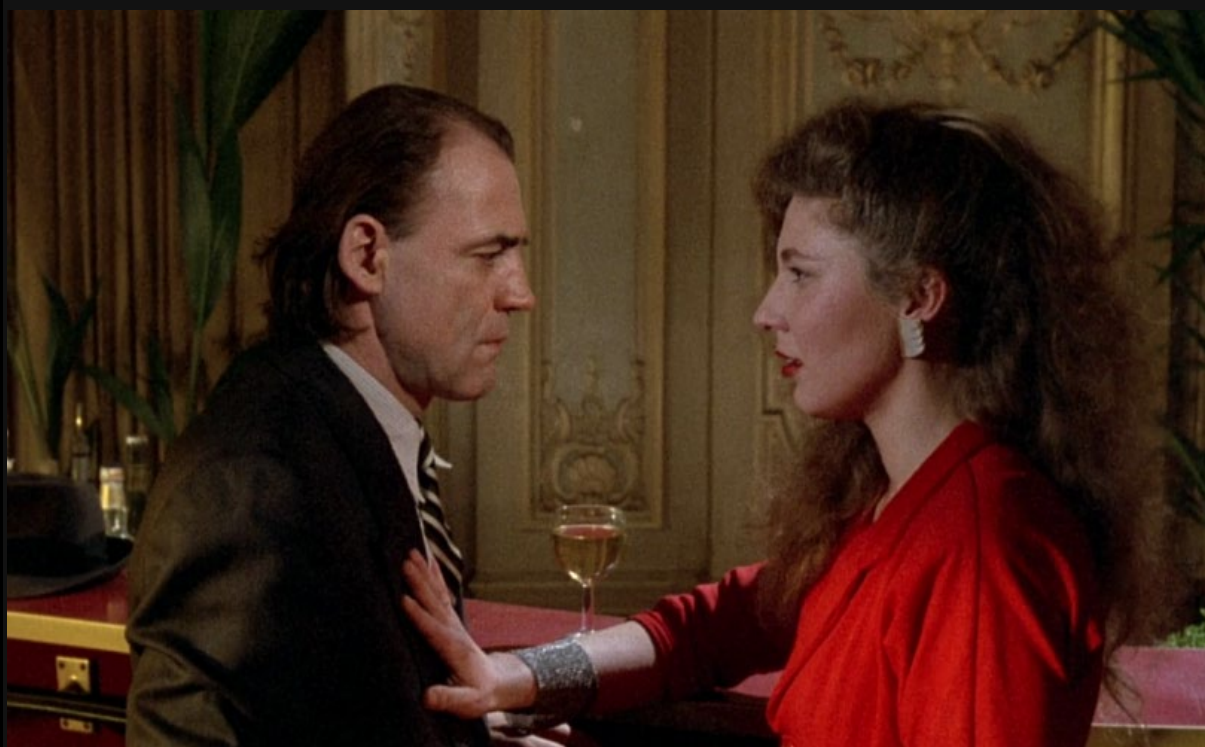


Алекан си играе с изразните средства. Има едно особено обръщане на канона. Обикновеният човек е заснет с ореол, ангелите са снимани като нормални хора. Когато гледаме през очите на ангела, картината е доминирана от контрово осветление, кадрите са изпълнени с пространство, с много въздух около героя. Ангелите гледат на хората с нашата представа за ангели.

Във финала дължината на този двоен портрет е толкова голяма, че зрителят е принуден да гледа през очите на ангелите влюбената двойка. Възприел си детайлите на кадъра и вече започваш да гледаш на него по друг начин – не за да получиш информация на видимо

ниво, а за да влезеш в съзнанието на тези хора, да почувстваш това, което те усещат. В съвременното кино рядко можеш да попаднеш на кадър с такава дължина. По-скоро ще се търсят очите на героя; през тях зрителят да разбере какво се случва с него. Тук Алекан ги поставя един до друг – ангелът, превърнал се в човек и жената, която го е накарала да пренебрегне безсмъртието заради любовта си към нея. Дотогава винаги сме ги гледали разделени: Тя – Той, а сега са заедно един до друг, равнопоставени. Алекан наблюдава хората по деликатен начин.

Вендерс казва, че в повечето случаи е трябвало да търсят субективния поглед на ангела и затова се налагало да използват фартови движения и движения от кран. „Но, казва той, това не беше най-голямото предизвикателство: по-трудно беше да научим камерата да „гледа“ милосърдно на героите. Когато го споделих с Алекан, той ме изгледа като полудял: Как се прави това?“



Особено впечатление прави епизодът с концерта на Ник Кейв. Там ритъмът се сменя рязко, за да започне ангелът да придобива човешка сетивност – усещането за музиката например, която да този момент той не е могъл да възприема като човек.

Във филма привидно няма много действие – един човек стои и чете книга и ти като зрител го наблюдаваш. Сякаш авторите искат да те

спрат в устрема да следиш действието и те насочват към нещо, което е статично, за да откриеш друг смисъл в него. Трудно е да се заснеме филм без видимо действие. Но не сюжетът прави филма.

Още първите кадри, снимани от небето над Берлин, пораждат усещането за трагичната биография на този град. Това не е просто безоблачно небе. Това е небе, в което са летяли бомбардировачи... сеели са смърт. Това по прекрасен начин е илюстрирано с хрониката, използвана във филма. Усещането за опасност се поражда от документалните кадри, проследяващи биографията на града.

Филмът е заснет на камера ARRI BL, обективи от серията PRIME на Цайс. Използвани са предимно 24мм и 32мм. За близките планове понякога 40мм или 50мм. Кадрите над Берлин са заснети без жirosкопен стабилизатор, от хеликоптер на натовските сили. Пилотът е бил британец по произход.



Движенията на камерата не са произволно красиви или просто прецизни. Еталон за това е епизодът с катастрофата. Камерата се движи така, че поражда усещане за движението на душата между живота и смъртта. Между небесата, където е ангелът и земния свят, където се намира умиращият човек. Между реалното „тук и сега“ и вечното „там някъде“ – всичко това се случва в един кадър.

Трансформация на времето и пространството се наблюдава често във филма – камерата сменя гледната си точка в един кадър и от субективна става обективна. Такъв епизод, направен с чувство за хумор, е моментът, в който се озоваваме в библиотеката. Камерата наблюдава хората, подслушва мислите им, но се оказва, че там има и ангели. Тя стига до един от тях, той поглежда в нея и тя вече става обективна. Подобно внушение има и в цирка. Камерата наблюдава ангела и момичето съвсем обективно. В следващия момент панорамира и се отваря един необикновен пейзаж, осветен с контрова светлина и момичето започва да танцува, от което се разбира, че това е субективната гледна точка на ангела.



Цветът

За първи път цветът се появява в цирка, където ангелът вижда цирковата актриса на трапеца. Тя е заснета като ангел, а той е видян като обикновен човек, с уважение и разбиране. Има състрадание към мъката, която той носи със себе си.

В друг епизод черно-белият кадър на статуята създава усещане за цвят, за златна повърхност.



И това усещане остава през цялото време, макар филмът да е черно-бял. С появата на цвета на зрителя се напомня, че координатната система на филма не е черно-бяла. Той не е оставен да забрави за цвета. И тази липса се усеща – освен в изображението, тя се прехвърля и върху емоциите. Ангелите не усещат и не виждат това, което хората виждат и чувстват. Така се постига метафората, че в кристалния свят на ангелите нещо липсва.

Финалът на филма е заснет противоположно на стила, с който той е изграден до този момент – цветно, с грубовата камера, с меко осветление.

С появата на цвета картината става сетивна, но губи своята кристалност, става материално-сетивна с цвят, с текстура, с вкус.



Алекан е пословичен с това, че ненавижда ефектите в постпродукцията. Той предпочита всички трикови снимки да се осъществят на терен. За него манипулацията в постпродукцията е нещо външно на филма, нещо привнесено, докато, когато трикът се постига на терен, той запечатва в себе си нещо от духа на продукцията... на филма. Затова той настоявал епизодът с крилата да бъде заснет, а не допълнително генериран чрез ефекти. Художникът предлага много варианти на тези крила, които Вендерс все не харесвал, докато един ден Алекан не предложил да заснемат епизода посредством стар трик, който включва участието на дубльор и система от огледала, така че крилата хем да стоят на гърба на Даниел, но всъщност да ги няма – да станат ефимерни. Вендерс веднага оценил находката на своя оператор и именно така заснели сцената, която той все отлагал.



В този филм камерата винаги е на най-подходящото разстояние от актьора и с най-подходящия обектив.

Светлината е като музиката – с един тон става монотонна, с втори се добавя напрежение, а с трети вече има тризвучие.

В книгата си Вим Вендерс пише, че Алекан не просто е искал да направи едно място „по-светло“, а е искал самото място да „светне“. Да извади на показ същността. Да извади на показ невидимото. Такъв е стремежът и в този филм – не просто да повториш света, като го регистрираш, а да го изградиш отново. Да го изградиш така, че да разкриеш невидимите му значения и детайли. Да накараш зрителя да погледне с други очи на това, което го заобикаля.





ЛОКАЛНИТЕ ПРЕДВЕСТНИЦИ НА РУМЪНСКАТА НОВА ВЪЛНА

АНДРЕЙ ГОРЗО

Американският критик и теоретик Дейвид Бордуел твърди, че когато се проследяват причините за появата на нов стилистичен тренд (в нашия случай появата на режисьорски и сценарни правила през първата декада на новия век, които дефинират „Новото румънско кино“ в очите на международните критици и киномани), „трябва да се напредва със сигурни стъпки, като анализа се движи от творбата към пряко съпътстващите производствени условия (агенти, институции, общностни и гилдийни норми и практики), и чак тогава се стига до непосредствените социални условия и по-дългосрочните предпоставки“.^[1]

За нас тези творби са най-вече „Стока и мангизи“ (2001) и „Смъртта на господин Лазареску“ (2005), и двете режисирани от Кристи Пую, защото те са направени преди другите и защото носят ясни индикации за това, че са допринесли за преориентирането на другите автори към феномена, наречен „Ново румънско кино“.

Можем да бъдем сигурни, че начинът на мислене на Кристи Пую за киното, поне в началото, дължи много на откритията, които е направил по време на обучението си в Швейцария (в Женевското *École Supérieure d'Art Visual*), в края на което пише дипломна работа, озаглавена „Бележки върху реалистичния филм“, и както сам твърди,

е обсебен от желанието за „разгадаване на границата между документалното и игралното кино“ и за „сближаването на ролите на наблюдателя и автора“.⁽²⁾

Оттук трябва да поемем с известна предпазливост. Как институцията на румънското кино повлиява (ако въобще повлиява) на самодефинирането на Пую като артист? През ниските си бюджети? (Възможно е, но до каква степен това му влияе?). През примера на определена традиция или локална фигура? (Каква традиция? Коя фигура?). Или, може би, (както сценаристът и режисьор Андрей Ужика ми каза в един разговор) локалните кинематографични традиции имат по-малко влияние и значение от гледането по телевизията на живо на Румънската революция през 1989 година?



СМЪРТТА НА ГОСПОДИН ЛАЗАРЕСКУ (2005, РЕЖИСЬОР КРИСТИ ПУЮ)

Вече прекалено се увлякохме. Нека останем в сферата на реалистичното и да установим до каква степен Новото румънско кино е свързано с локалната традиция.

За да можем да говорим за такива връзки, първо трябва да се обърнем към неореалистичното влияние в румънското кино. Има импулси в тази посока, които са най-ясно доловими във филмите на Александру Татос и Мирча Данелюк, но никога не е имало действително движение. Нормите на класическия филмов наратив, които държави като Франция и Америка постигат с висока степен на майсторство преди Втората световна война, се асимилират далеч по-лесно от румънското кино в същия период, макар и по-бавно, и по-неумело. След войната тези практики и норми са заменени, макар и за

кратко, от тези на социалистическия реализъм (внесени от Съветския съюз). От стилистическа перспектива те могат да бъдат разглеждани като „монументални“ и „академични“ версии на класическия Холивудски наратив, нещо, което румънската практика никога не постига в задоволителна степен. Филмите на Италианския неореализъм са показани в Румъния със значително закъснение през 1956-1957 г., но дори и тогава има много сериозни пропуски.

В своята книга „Критическа история на съвременното румънско кино“ Валериан Сава коментира „размразяването“ по време на Студената война, когато след много години за първи път локалната филмова култура се отваря за други кинематографии извън съветските. Реализира се „фестивал на италианския филм и специално събитие, посветено на британското кино, но в същото време това е някак разочароващо: в първия случай много от филмите са конвенционални и комерсиални, а във втория доминират адаптации на литературни класики. И те имат най-силно влияние. Престижни, повече или по-малко академични филми като „Хамлет“ и „Ричард III“ на Лорънс Оливие, „Големи очаквания“ на Дейвид Лийн и др., влизат в текущия репертоар на румънските кина – достъпност, която им помага да влияят върху вкусовете на местните режисьори, сценаристи и фигурите, които са изпълнявали продуцентски функции. Пропуските в тази селекция и забавения достъп до много от върховете постижения на италианския неореализъм като филмите на Висконти, Роселини и Фелини, към този списък можем да добавим дори филм като „Чудо в Милано“ на Де Сика (обвинен в мистицизъм заради своите иронични полети на фантазията), не дават възможност да се възприеме и осмисли в дълбочина артистичния урок на едно от най-значимите филмови направления от епохата. Критикът Валериан Сава отбелязва, че визитата на сценариста Чезаре Дзаватини в Букурещ през 1957 г., по време на която той говори пред румънската общественост „за възприемането на неореализма като морален акт“, се възприема като частична компенсация на тези липси.⁽³⁾

От друга страна, важните текстове на Андре Базен, вдъхновени от откриването на „най-значимото кинематографично движение на епохата“, са преведени на румънски чак през 1968 г. и до много скоро не изглежда да са имали голямо влияние върху разбирането за кино в Румъния. Чак през 2011 г., в академичната си студия за филма на

Андрей Ужика „Автобиографията на Николае Чаушеску“, филмовият критик Адриан Сърбу успява ясно да идентифицира природата на киното с монтажа⁽⁴⁾, сякаш теориите на Кулешов и Пудовкин от 20-те години на ХХ век, които изтъкват ролята на монтажа, досега не са били поставяни под въпрос.

„Мелницата на добрия късмет“ на Виктор Илиу, който излиза през 1956 г., е първият от малкото важни творби на румънския класицизъм. Може да се каже, че това е един доста закъснял класицизъм, от гледна точка на това, че във Франция през 1956 г. вече се вихри друго революционно филмово течение – френската нова вълна.

Шедьовърът в класическата фаза в румънското кино идва през 1965 г. – „Гората на обесените“, реж. Ливиу Чулей. Той е последван от кратък период на синхрон с арт формите, които разцъфват по това време из цяла Европа (терминът арт кино тук е използван според тълкуванието на Дейвид Бордуел: „специфичен дял от кинематографичното изкуство“, „специфичен стил на кинопрактика, действащ в конкретно историческо време, с набор от условности и норми“)⁽⁵⁾, като най-значимото доказателство за този синхрон е филмът на Лучиан Пинтилие „Възстановка“ (1970). „Възстановка“, а по-късно и от филми като „Проба на микрофона“ на Мирча Данелюк или „Сцени“ на Александру Татос доказват, че тази синхронизация със световното кино съдържа и възприемането на модернистичната идея, че „прозрачността“ е под въпрос, че тя е лъжа и че екранът не е истински прозорец към света. Авторефлексията е полезна – тя учи зрителя, че въпросът с истинността касае всяка филмова интерпретация на реалността. Дори и при липса на установена локална традиция на добре направени класически филми (в стила на Холивуд), както и на еквивалентно на революционния италианския неореализъм национално течение, артистичните и софистицирани румънски филми успяват да привлекат внимание върху майсторството, което проявяват в репрезентацията на реалността. Това не е нещо, което преоткриваме сега, те са оценени като смели още през 1970 г., когато правенето на кино, което насочва зрителя към реконструирането на официозната репрезентативна линия на реалността, е възприемано като подмолен и разрушителен акт.



ВЪЗСТАНОВКА (1970, РЕЖИСЬОР ЛУЧИАН ПИНТИЛИЕ)

Идеята, че „Възстановка“ е предвестник на Румънската нова вълна, е широко разпространена днес. Американският критик Джей Уайсбърг пише, че „всяка дискусия относно Новото румънско кино“ трябва да взема предвид „мостовете с миналото“, изградени от някои от филмите на Пинтилие⁽⁶⁾. В критическата антология „Най-добрите десет румънски филми на всички времена“ Марина Роман пише, че и „Възстановка“, и „Смъртта на господин Лазареску“ са „sui generis разследващи квази-репортажи“, и че и двата филма са „съвършено оправдани и издържани във време-пространството“, с „класически структури, в които елипсите са non grata“⁽⁷⁾. Широко известно е, че Кристи Пую се възхищава на филма на Пинтилие (както и на „Сцени“ и „Семейство Морети“ на Стер Гулеа, но не и на много други румънски филми) и че самият Пинтилие насърчава Пую да направи първия си филм „Стока и мангизи“, а по-късно режисира филм, чийто сценарий е написан от Пую в съвместна работа с Разван Радулеску („Ники и Фло“ 2004). Заслужава си да се постави въпросът – отвъд чистото възхищение към личността на Лучиан Пинтилие за куража му, моралният му интегритет и високите му авторски постижения, дали всъщност неговият филм „Възстановка“ е предвестникът на Новото румънско кино? Дали наистина той манифестира едно особено, различно мислене за киното?

Сюжетът на „Възстановка“ се разгръща на терасата и в околността на един бар (наблизо има плувен басейн, железопътна линия, футболен стадион и хълмове). Действието е ситуирано в рамките на един ден, в който двама ученици трябва да „изиграят“ за целите на образователен филм пиянската вечер, която са имали няколко дни по-рано. Другите

персонажи са прокурор, полицай, учител, момиче, което хваща тен на басейна (тя флиртува с едно от момчетата, но в повечето от времето е пасивен наблюдател), режисьорът на образователния филм и сервитьора (освен сервитьора, ние не виждаме много други местни жители, само на финала от стадиона се връща цяла тълпа). Поведението на някои герои (дългото мълчание на момичето, ексцентричността и клоунатата на едното момче), както и внушителния фон, на който се разгръща целия разказ, са разработени като стилизирана алегория. С други думи, кинематографичният спектакъл е изграден в традиция, която е много различна от тази, в която са изградени ранните филми на Кристи Пую – „Стока и мангизи“ и „Смъртта на господин Лазареску“. Със сигурност и в „Лазареску“ присъства алегоричен нюанс, вследствие на решението на Пую и сценариста му Разван Радолеску да назоват персонажите си със запомнящите се имена Данте и Виргилий (деверът на главния персонаж и един санитар, който трябва да го преведе в края на филма до операционната зала), както и Ангел (лекарят, който трябва да извърши операцията). Въпреки това наименованието всички медицински лица във филма имат много специфичен портрет. Нито един персонаж не е конструиран, за да бъде просто представител на определена гилдия или система, социална категория или абстрактен принцип. Обратно на това, във „Възстановка“ учителят очевидно е представител на Импотентната Интелектуалност (използвам главни букви, за да реферирам към абстрактността на това определение, бел.а.), който страда и дори протестира срещу варварите, натоварени с власт, която могат да използват ефективно. Докато персонажът на Джордже Михаица символизира Виктимизираната младежка невинност (силно застъпен образ в киното на 60-те в цял свят), но е и вариация на фигурата на юродивия – лудият шут, в чиято лудост се съдържа частица божественост. От друга страна, фигурата на прокурора събира в себе си редица специфични черти, изградени в балансирано съотношение, което помирява едновременно индивидуализацията на персонажа чрез телесно-физически характеристики и шаблонната представа за полицейската фигура (в нейната най-идиотска форма). Във всеки случай, не бих искал да загатвам, че алегоричният ракурс на Пинтилие е обвинителен. Акцентирам върху начина, по който Пинтилие и Пую изграждат своите герои, който произлиза от напълно различни традиции. Колкото до „класическото единство“ на време и

място, забелязано от Марина Роман – напълно вярно, че фабулата и на двата филма се развива в рамките на няколко часа. В случая на „Възстановка“ тази концентрация е в духа на класическата трагедия. Монтажът на „Лазареску“ следва много различен принцип във времевата си концентрация – това не е класическото единство, а по-скоро е отхвърляне на идеята за прекъсването на времеви-пространствения континуитет на „истинското“ (по Базен) – тоест следват се принципи, базирани на определени конвенции, които разграничават киното от класическия театър. Въпреки това, когато срязва кадър, Пую не държи да запази илюзията за времеви континуитет. Напротив, дори самите „кътове“ често биват акцентирани: монтажът (свързването на кадрите) е съзнателно грубоват. Почти всеки „кът“ при „Лазареску“ маркира елипса (дори когато е само 1-2 секунди) – което може да се приеме като акт на насилие срещу идеята за „филм на живота“ и като дупка, през която нещо се е изгубило. Обратно, кътовете във „Възстановка“ не служат просто и единствено като темпорални елипси, те често имат функцията (както е в класическото кино) да задържат илюзията за темпорално единство между един кадър и следващия. В същия ред на мисли Марина Роман говори за пространственото единство като общ белег за двата филма, въпреки че във „Възстановка“ има много по-голяма географска мобилност, организирана от монтажа (има моменти, в които в един кадър наблюдаваме прокурорът на лодка, а в следващия кадър сме в гората заедно с момчетата и т.н.). Накратко, ако в „Лазареску“ начинът на разказване е „дегизиран“ като наблюдение, то във „Възстановка“ той е по-отворен.



ПРОБА НА МИКРОФОНА (1980, РЕЖИСЬОР МИРЧА ДАНЕЛЮК)

Още една фигура от румънското кино, важна колкото Пинтилие, може да се определи като кандидат за титлата баща на Новото румънско кино. Това е Мирча Данелюк с филмите „Проба на микрофона“ (1980) и „Круизът“ (1981). Например есеистът Мирка Михайес пише за него следното: „Осмелявам се да кажа, че според Достоевски всички големи руски литературни произведения на XVIII век произлизат от Гоголовия „Шинел“, така и настоящото ново кинематографично румънско направление с огромен международен успех, в голяма степен произлиза от филма на Мирча Данелюк „Проба на микрофона“.⁽⁸⁾

В „Проба на микрофона“ режисьорът сам играе важна роля – на оператор от националната телевизия, който заснема галерия от интервюта с различни граждани. Те са като „изложба“ на лошото поведение в общество, за което се твърди, че всеки спазва висок морал. В това общество мъмренето на някого по единствената телевизия по времето на Чаушеску е унищожителен за субекта акт. Да бъдеш мъмрен в телевизионния ефир означава да бъдеш изложен пред очите на цялото население. Тора Василеску, играе жена с непорядъчно поведение: пътува във влака без билет, взима назаем пари от всички пътници и каквото събере ѝ стига просто да оцелее. Тя не може да бъде достоен гражданин на фантазното общество, което си представя властта. След като операторът я спасява от публично порицание в националния ефир, двамата започват връзка, но той е прекалено конвенционален за нея. Също както във „Възстановка“, Румъния на Чаушеску и тук е представена като страна, която отхвърля младите.

Стремежът на Данелюк е да „изнесе камерата на улицата“ в много по-голяма степен, отколкото е било прието дотогава в румънското кино и да улови повече от живота, който кипи там – истински, недекориран, необработен. Също като Александру Татос в „Сцени“, който излиза две години по-късно, „Проба на микрофона“ защитава реализма в полемичен и авторефлексивен маниер – сякаш казва, че обикновеният делничен живот е толкова богат, за да бъде ограничаван вътрешно чрез наложените от политическия режим морални догми, въплътени на екрана чрез образа на главния герой – човекът с кинокамерата. „Проба на микрофона“ съдържа монтажни сцени, конструирани от фрагменти на интервюта – кадри и звукови парчета, които невинаги си

пасват. Специфичният формат на аудиовизуалната медиа, в която работи протагонистът – телевизионният репортаж – също влияе върху стилистиката и визуалната текстура на филма. Усеща се дори в избора при изработването на монтажните преходни връзки, в които често се използва ефект на телевизионните „снежинки“ и „белия шум“. В сцена, в която двамата главни герои спорят на улицата, визуалният ефект е като от скрита камера, разположена така, че да улавя преминаването на случайни пешеходци. Дори в един момент тялото на един от минувачите изцяло закрива видимостта към героите за няколко секунди. В друга, абсурдно решена сцена, Данелюк демонстрира предпочитанието си към естетика, която инкорпорира „непланирани малки случки“ (известните Базенови „случайности“), вместо всичко в кадъра да е внимателно поставено.



СТОКА И МАНГИЗИ (2001, РЕЖИСЬОР КРИСТИ ПУЮ)

Въпреки тези елементи, тезата, че реалистичната естетика на „Стока и мангизи“ и „Смъртта на г-н Лазареску“ е в голяма степен повлияна от „Проба на микрофона“, не издържа на по-задълбочен и детайлен анализ. Същото установихме и по отношение на „Възстановка“. Нито Пинитилие, нито Данелюк (или пък Татос) се отказват от „аналитичния“ монтаж и от „класическите“ норми на разказване чрез кинематографични образи, докато Пую категорично отхвърля тези похвати още в първите си филми. Той се „подхлъзва“ само веднъж: в сцена от началото на „Стока и мангизи“ главният герой на филма (в

ролята Разван Василеску) гледа през прозорец, а в следващия кадър ни е представена неговата субективна гледна точка – виждаме долу на улицата паркирана червена кола, която по-късно ще се окаже важна за филмовото действие. Зад отказа на Пую да използва средствата на класическия филмов наратив стои изцяло различна презумпция за това какво всъщност представлява киното като медиум.

Когато преминаваме от една стая в друга стая (инвазия над интимността, улеснена от тънките стени на панелните блокове, построени по времето на Чаушеску), Данелюковият визуален разказ майсторски демонстрира вездесъщността и всезнанието на камерата, нещо, което в своя начин на разказване Пую отрича като принцип и превръща в наблюдение. Този принцип е базиран на философското разбиране за същността на достъпа на камерата (какво може да бъде репрезентирано от киното) до всичко, което може да бъде разглеждано като „истинско“. Класическият аналитичен монтаж, който е вездесъщ и всезнаещ, предполага, че „реалността“ е вече завоювана, докато естетиката на наблюдение, въведена в румънското кино от Кристи Пую, (защото тя присъства само частично във филмите на Данелюк и Пинтилие) е далеч по-внимателна по отношение на тези претенции. По никакъв начин не искам да отрека качествата на филми като „Проба на микрофона“ или „Възстановка“, безспорно признати за едни от най-добрите румънски филми; нито пък твърдя, че реализмът на Новото румънско кино е по-„истински“ от този на Данелюк; както Дейвид Бордуел пише за различията между „реализмите“ в класическото и пост-класическото кино, това е просто въпрос на въвеждането на „нов канон на реалистични мотивации, нов *vraisemblance*“, оправдаващ определени художествени възможности и композиционни ефекти“.⁽⁹⁾ Това, което се опитвам да докажа е, че по време на своята поява елементите от този *vraisemblance*, в първия филм на Кристи Пую „Стока и мангизи“, са по същество нови за румънското кино.

Измежду румънските филми преди 1989 г., които критиката вижда като вдъхновение за Новото румънско кино, е и „Сцени“ (1982) на Александру Татос. Той е най-интересният казус, тъй като филмът пледира за повече реализъм, отколкото по това време е било характерно за румънското кино. По думите на критика Тудор Каранфил

„Сцени“ представя епизоди от живота на един снимачен екип, чиято „независимост има епични размери“, но са „винаги заети с трансформацията на фактите в изкуство, с взаимовръзките между изкуство и реалност“.⁽¹⁰⁾ Например във финалния епизод, снимачният екип (изигран от действителния екип на филма „Сцени“, заедно с режисьора на филма Татос и оператора Флориан Михайлеску) се намира на снимачна площадка в реален ресторант, където снимат сцена от конвенционална мелодрама за героично действие на комунистическата партия, когато все още тя е в нелегалност. На една от масите, където са разположени статистите, се разиграва действителна драма – бивш партизанин среща бивш полицай, който навремето го е разпитвал. По-рано във филма виждаме режисьорът да работи върху монтажа на документален материал – отново силно пропаганден – разработен върху събитията от 23 август 1944 г. След това го виждаме да посещава фабрика, докато обикаля да търси локации. Заедно с екипа си влиза в стола на фабриката и отново попада на неочакван драматичен сюжет – кризата на сервитьора, научил, че съпругата му му е изневерила. На няколко пъти в този възхитителен филм сме подложени на деликатни внушения от официализираните изображения (оторизираният начин да се гледа на света през киното) до „изображенията между изображенията“. Точно там е положена истината в този филм – там, където е разпратата сред статистите или в спонтанния изблик на сервитьора, който е твърде депресиран или твърде пиян, за да му пука, че става за смях пред непознатите. Дефиницията, която дава Ивон Маргюлиес за реалистичния импулс – „коригиращ, оздравителен импулс, който има за цел да възстанови правдата при най-уязвимите и маргинализираните“⁽¹¹⁾ – кореспондира идеално с този филм. Тудор Каранфил също говори за това, че в определени моменти „драматичното време се разтваря в истинското“, а Маргюлиес обяснява, че желанието да се засили морала като характеристика на този реализъм, се превръща във време-пространствено разширение. Кризата на сервитьора нарушава типичното му сервилно и раболепно поведение и подозрителност, и го разкрива в светлината на най-интимното. Тя се разгръща в реално време, а в кадрите присъства и снимачната група. Жалкият му екхибиционизъм и неуместното му саморазголване предизвикват у тях иронична веселост, но и силно смущение.

Както казва Андре Базен (перифразирани от Анет Микелсън), зрителят не трябва да бъде воден от „аналитичен“ монтаж, а трябва да му бъде позволено да повтори в киното екзистенциални ситуации, които често са неудобни или трудни, „да-бъдеш-в-света“, „да избираш двусмислието“.⁽¹²⁾ В кой момент трябва да спре да ни бъде забавно да гледаме състоянието на сервитьора? Това е оставено на усещането на всеки зрител. Ако трябва да използваме по-съвременен термин, то това би бил „експерименталност“. Може да се каже, че този епизод от филма на Татос е обратното на това, което виждаме в Новото румънско кино (още повече, че психологическата характеристика и арката на персонажа на сервитьора са класически, разработени като по учебник; кулминацията е в момента, в който той насилва шефовете си да посетят дома му, за да им покаже килима и колекцията си от остри моливи, с които се гордее. Впрочем персонажите от Новото румънско кино рядко са толкова оголени.

Това, което най-силно различава Пую от Татос, което го разграничава и от Данелюк, е радикалността на неговото *parti-pris*. Като си се борил за позицията на „наблюдател“, си оставаш затворен в нея. Не може изведнъж да покажеш близък план на телефон, преди той да е започнал да звъни; камерата не може да предвещава бъдещо действие на героите... и т.н. Всяка стилистична несъвместимост е морална трансгресия – или поне така твърди в своите изявления Кристи Пую. Преди да се появи той, румънската кинообщност не е прекарвала безсънни нощи, за да дебатира кое е морално и кое не по отношение на движението на камерата. Тази категоричност и непреклонност е въведена от Пую и неговия сценарист Радулеску, и бързо заразява и други автори като Кристиан Мунджиу и Раду Мунтеан. Например панорамата на камерата по време на важна сцена на конфронтация между съпруг и съпруга, в която фокусът се сменя от единия към другия, е повод критикът Лучиан Майер да обвини режисьора Раду Мунтеан в предателство, тъй като с този подход изменя на принципа на неутралния „наблюдател“, за да сигнализира на зрителя, че развратният съпруг е виновен.

Както ни напомня Дейвид Бордуел, сред най-известните теоретични забележки по отношение на „етиката на кинематографичната техника“ е атаката на критика (и бъдещ режисьор) Жак Ривет (последовател на Базен) срещу филма на Джило Понтекорво „Капо“ (един от първите

игрални филми за Холокоста, който се появява в Европа), публикувана в Cahiers du cinema през 1961 г. В кадъра, който Ривет обявява за неморален, камерата се движи срещу тялото на жена, която се е самоубила, „прегръщайки“ електрическа ограда. Позицията на ръцете на жената и ниския ъгъл, през който снима камерата, поставят фигурата ѝ на фона на небето – „пикторализъм, който заслужава най-дълбоко презрение. По това време „реализмът“ в киното е бил непрекъснато разреждан от „разкрасяващите“ компромиси, познати от комерсиалното кино (грим, костюми, ефекти)“, казва Дейвид Бордуел в заключение.⁽¹³⁾ За Ривет пикторализма в този кадър е последната капка. Това за него демонстрира фактът, че режисьорът на този филм няма уменията да се справи сериозно с етическите измерения на своя филм, свързани с реалистичното представяне на Холокоста. „Подобни кадри са въпрос на морал“, казва Ривет (допълвайки известната фраза на Жан-Люк Годар).⁽¹⁴⁾



СЦЕНИ (1982, РЕЖИСЬОР АЛЕКСАНДРУ ТАТОС)

Да се върнем на прекрасния филм „Сцени“. Това, което го разграничава от „Смъртта на г-н Лазареску“ е фактът, че в по-новия филм, всички артистични решения са консистентни и защитават първоначалната позиция, която е избрал авторът по отношение на това какво смята да ни показва. Позиция, която е радикално различна от класическия наративен принцип, докато в по-стария филм логиката на някои от решенията е подчинена на класическия разказ. Единият от

двамата статисти (бившият партизанин) си спомня обстоятелствата, при които е срещнал другия (бившият полицаи), и неговият емоционален шок е изразен визуално чрез „импресионистичен“ монтаж, композиран главно от близки планове на очите на единия и устата на другия. Модернистичната дисонантна музика, която акомпанира монтажната секвенция, има обяснение в действието: в един от кадрите от ресторанта режисьорът ни показва как музикант си настройва инструмента. Дори в срещата на снимачния екип и нещастния сервитьор, заснета в дълги групови кадри, Татос създава монтаж с много класически едри планове върху реакциите на групата. Бих казал, че той е мислил своята реалистична пропорция в контекста на съвременното тогава румънско кино, докато Пую отива далеч по-нататък. Кристи Пую стига до крехкия въпрос „Какво е киното?“. Разсъждава върху исторически дефинираните начини да се „мисли“ и „гледа“ филм и се фокусира върху традицията на един от начините да се мисли и възприема филмова творба. Вярно е, че съвременните теоретици като Ноел Карол са скептични по отношение на тези традиционни търсения, базирани на разбирането, че киното има една-единствена същност, една-единствена природа, една голяма и уникална функция. Карол признава, че възприемането на тези традиционни възгледи е полезно за авторите, защото им помага да мислят за особеностите на киното като медиум и да ги използват в своите стилистични търсения и художествени възможности.⁽¹⁵⁾ В заключение мога да кажа, че нито един друг румънски режисьор преди Кристи Пую не е размишлявал над този голям въпрос (без значение дали е наистина фундаментален или не), не и толкова обстойно, постигайки яснота на мисълта относно естетическите възможности, които изследва задълбочено и радикално в работата си по трите филма, които е създал досега („Стока и мангизи“, „Смъртта на г-н Лазареску“, „Аврора“).



АВРОРА (2010, РЕЖИСЬОР КРИСТИ ПУЮ)

В „Аврора“ той отхвърля не просто възможността да разказва по класическия кинематографичен начин, но се отказва и от методите, които самият той усвоява. Междувременно много други румънски режисьори са усвоили от него тези принципи на работа, най-вече презумпцията да се разбира света през неговата репрезентация, като по този начин издигат този специфичен стил до национален. Не знам за никой друг румънски режисьор преди него, чиято работа да представлява пример за такава продължителност и константност в собственото му изследване. Впрочем Пую сам определя артистичния си подход като изследване, а своите филми като „проучвателни хипотези“, намеквайки, че те като резултат са по-малко важни от самия процес на изследване – те са доказателство за този процес. И все пак, именно в хода на този процес той преосмисли румънското кино.

Бележки:

1. Бордуел, Д., Поетика на киното. Рутелдж, Ню Йорк-Лондон, 2007, с. 32.
2. Цитиран от Кристиан Лупса в Decat o revista, 2010, с. 116.
3. Сава, В., Критическа история на съвременното румънско кино. 1999, с. 241.

4. Адриан Т. Сирбу, Целулуидният мавзолей или утофикцията на политическото в нейната репрезентация: естетико-политически бележки върху „Автобиографията на Николае Чаушеску“, филм на Андрей Ужика. 2011, с. 118.
5. Бордуел, Д. Пак там, с. 151.
6. Уайсберг, Д., Погледът на критика. 2010.
7. Роман, М., „Реалност с директен звук“, в антологията „Десетте най-добри румънски филма на всички времена“, съставена от Кристина Корчовеску и Магда Михайлеску, 2010.
8. Михайеш, М., „Чуждестранен легион, румънска дивизия“, статия от Evenimentul zilei, цитирана върху опаковката на DVD-то на „Проба на микрофона“.
9. Бордуел, Д., Разказът в игралния филм. 1985, с. 206.
10. Каранфил, Т., Речник на румънските филми. 2002, с. 185.
11. Маргюлиес, И., Нищо не се случва: Хиперреалистичното ежедневие на Шантал Акерман. 1966.
12. Цитиран от Маргюлиес
13. Бордуел, Д., „Класата на 1960-те“, www.davidbordwell.net/blog/2009/08/02/class-of-1960
14. Ривет, Ж., „Cahiers du cinéma“, 120, 1961, статията е поместена на английски в сайта jacques-rivette.com
15. Карол, Н., Теоретизиране на движещата се картина. 1996, с. 34.

Статията на Андрей Горзо е публикувана в *Close Up: Film and Media Studies*, Vol. 1, № 1, 2013.

Превод от английски език: Катерина Ламбринова

Консултант от румънски език: Лора Ненковска





СЦЕНАРНИ ЕСКИЗИ: ПИЕСАТА „ЯНУАРИ“ НА ЙОРДАН РАДИЧКОВ

Йордан Радичков

Споменахте, че пиесите ми били безсюжетни. Не съм съгласен. Според мен няма безсюжетна драматургия. Та нали всеки сюжет е всъщност защита на дадена идея, нещо като адвокат, който се мъчи да оправдае подсъдимия герой. Всички мои пиеси са от една кръвна група, която може би се разминава с общоприетото, но това не значи, че те са предназначени за взривяване на националната традиция и родното театрално изкуство. Аз описвам истории, които съм чул, видял и преживял, а театърът ги оживява в присъствието на зрителите. Останалото са теории...

Авторът е длъжен да даде текста на театъра, без да се опитва да го защитава и дообяснява. Пиесата сама трябва да се брани в сценичното полесражение. В края на краищата режисурата е индивидуален поглед върху дадена драматургична творба. Този поглед не е задължително да съвпада с авторския, защото пиесата е преди всичко една творческа провокация. Тя напомня на пазарище, от което режисьорът трябва да избира каквото му е нужно. Той може да вземе „продукти“ само от няколко сергии и пак да направи хубаво представление, макар че са познати и обратните случаи, когато се изсипва целият пазар върху сцената и пак нищо не се получава.

Понеже стана дума за живота на моите пиеси в чужбина, ще ви кажа, че най-много задгранични премиери има „Януари“, над двайсет. Предстояща е премиерата във Финландия.

Из интервю с Йордан Радичков на Димитър Цолов

в. „Пулс“, 26 февруари 1980 г.

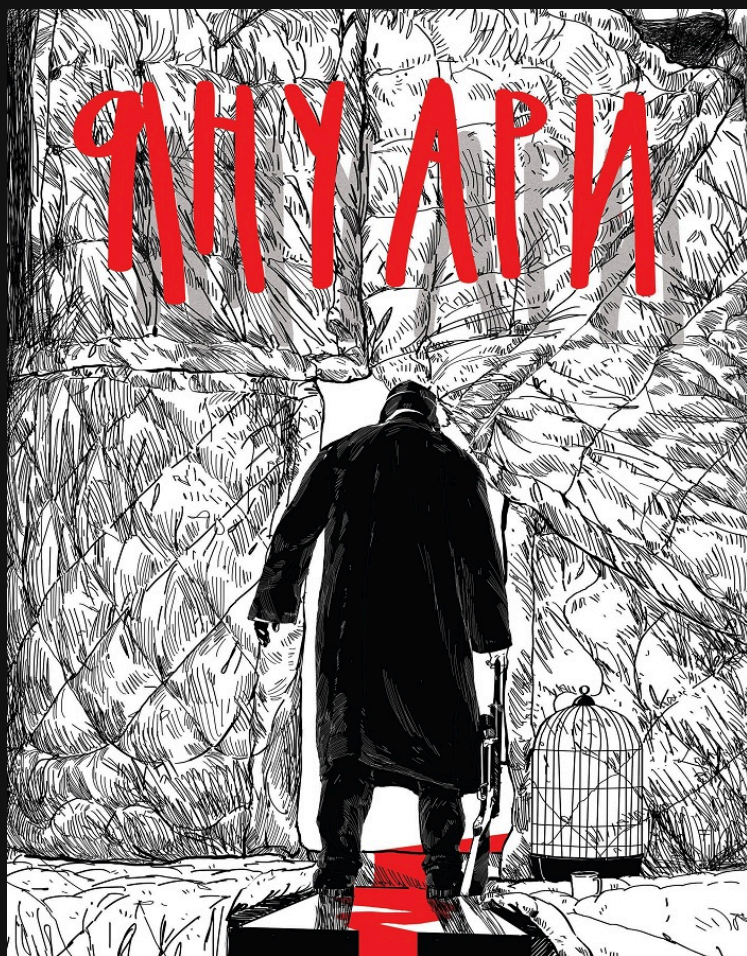
Първото ми влизане в театъра беше със „Суматоха“, голям зор видях, но се изненадвам, че и при следващите пиеси трудностите бяха същите, а някъде даже и по-големи. Голяма трудност беше да изкарам един герой от сцената, след като вече е влязъл на нея. Как да влезе той в стаята и защо да излезе – тези различни явления ми отнемаха повече енергия, отколкото написването на цялата пиеса. Методи Андонов ме пита как така току влизат и излизат от сцената. Ами така, казвам, свършили са си работата. Той се сърди, казва, че така не може. Опитвахме и накрая стана. Монтирах тази пиеса* като в киното, кадър по кадър. Но пристигаше една шейна, т.е. съдбата почукваше, и трябваше да вземе един герой. И тъй като в живота не всички са еднакво натоварени, героят, който си беше свършил работата, напускаше сцената. Така той сам ме освобождаваше от себе си. Кръчмата е топъл полог, а всичко около него е бяло, това е смъртта, отвъдният свят, той не ни е подвластен. Получи се постепенно оголване на сцената, постепенно въвеждане на публиката към темата за човешката самота. Тук стои въпросът дали съм успял в това тълкуване. Ето сега си говорим с вас и си мисля – няма го Методи, няма го Гришата Вачков, няма го Апостол Карамитев, Емилиян Станев.

Из интервю с Йордан Радичков на Димитър Стайков

в. „Народна култура“, 3 септември 1982 г.

*Има предвид „Януари“.

ЗА ДА ПРОЧЕТЕТЕ ПИЕСАТА, КЛИКНЕТЕ ВЪРХУ ЗАГЛАВНАТА СТРАНИЦА. ↓



ПЛАКАТ НА ПРЕДСТАВЛЕНИЕТО ПО ПИЕСАТА „ЯНУАРИ“ НА ЙОРДАН РАДИЧКОВ В ДРАМАТИЧНО-КУКЛЕНИЯ ТЕАТЪР „ИВАН ДИМОВ“ – ХАСКОВО





ГАЛЕРИЯ: „ЯНУАРИ“ НА АНДРЕЙ ПАУНОВ

ПРЕДСТАВЯМЕ ВИ РАБОТНИ МОМЕНТИ ОТ СНИМАЧНИЯ ПРОЦЕС НА ИГРАЛНИЯ ФИЛМ „ЯНУАРИ“ НА РЕЖИСЬОРА АНДРЕЙ ПАУНОВ

© СВЕТОСЛАВ СТОЯНОВ









АМА, КАК ТАКА?

ИВАН ДОБЧЕВ

Когато Сусо/Исус влиза в кръчмата на „Януари“, заедно с кафеза с клюводървеца, влиза и НЕВИДИМОТО – Тенецът, който неуморно е ринал снега от покрива на къщата му, нацепил е цяла кола дърва за зимата, изсипал е цяло кошле сено в яслите на добитъка, издоил е кравата, сменил е кокошето перо в совалката на жена му и е изтъкал за три ноци чергата, която тя щеше да тъче поне една неделя. Сусо прекрасно знае своите съселяни и техните предубеждения към *„старовремските работи“*, така де: *„война мина, сега телевизия, къде ще оцелее тенец... бабини деветини“* и затова е взел като примамка и параван клюводървеца. Тази гениална драматургическа хрумка на Радичков беше за мен ключа към поетиката на пиесата „Януари“. Паралелната реалност, която вплита невидимото във видимото, става все по-сетивна, ракията, която кръчмарят налива на клюводървеца, мистериозно изчезва, ние сме се разсеяли с някакво ново явление и не сме успели зримо да установим как така затвореният в клетката клюводървец е пресушил чашата, налива му се нова, която също не можем да проследим как се изпразва, защото пак някакво ново видимо събитие ни отклонява от акцията на невидимото – Тенецът изпива поредната почерпка на Сусо и в една от последвалите малки суматохи незабелязано вдига кафеза с клюводървеца и изчезва...



Понякога тези негови „появявания“ и „изчезвания“ са белязани със странното самоотваряне и самозатваряне на входната врата, но те обикновено се обясняват със станалото течение на въздуха – тук-вътре е топло, а там-навън вее виелицата, отвреме-навреме големият вентилатор до входната врата неочаквано се включва и изключва – неговото голямо студено око сякаш ни гледа, като *„Онова нещо, дете ние му виждаме само окото, а то нас ни вижда целите“* /Радичков/. Докато се стигне до най-дръзката провокация на драматурга – пощенският раздавач ще донесе на Торлак анонимно писмо. Това „от умрял писмо“ съвсем ще разбие всички соц-реалистични предубеждения и всички вдъхновено и екстатично ще зачетат това знаменателно писмо, а краят му ще чуем от самовключилия се магнетофон на тезгяха на кръчмата с гласа на самия Тенец, с което бай Йордан Радичков ни посвещава в своето верую – ОТВЪДНОТО съществува, мили хора, нашите души напускат тленните ни тела и заживяват своя вечен живот – там, отвъд „лудата трева“, отвъд нашите диалектико-материалистични твърдения и догми – Господ Бог така е устроил света – тялото е сътворено от глина, но Той му е вдъхнал с Дъха си Душа и тя е Безсмъртна, и ще Пребъде Вовеки! Верен на това верую, аз се одързостих да върна на финала всички изпоядени от вълчата глутница герои така, както повелява библейската логика – „гол се раждаш и гол умираш“ и никак няма защо да се пляскаш по бедрата и да питаш като оня дебелак от писмото на Тенеца: „Ама, как така?“



„Хасковската група“ – така наричаха онези млади момчета и момичета, които Иван Добчев въведе в тайнството да правят театър. Направи го с български текстове... с текстовете на Радичков. „Къринското ханче подир залавянето на Апостола Левски“, „Суматоха“, „Януари“.

„Януари“ беше последното им представление, направено като „за последно“ –

въплъщение на нивото, което бяха достигнали в моженето си да правят театър.

Докато някъде в Берлин Вим Вендерс търсеше своя образ на „онзи друг свят“ през текстовете на Петер Хандке и вдъхновението си от Рилке, в Хасково Иван Добчев и „групата“ откриваха невидимото в текстовете на Радичков.

Едни и същи проявления на „онова нещо“, което се усещаше в края на 80-те години.



Крикор Азарян

... В началото не го разбрах. Гледах „Суматоха“ на Методи Андонов. Впечатли ме, но нищо не разбрах. Разбрах само Зеленото дърво, който е най-дидактичният епизод и най-слабото звено.

Бях озадачен – възможен ли е такъв театър?

Какъв е този идиот, който за двайсети път разказва за лисицата! Какво искат от мен? Откъде излязоха тези архетипове? Би трябвало да ми е досадно и скучно, а ми е безкрайно интересно!

Тогава започнах да чета Радичков. Къде разбирам, къде не разбирам. Попадна ми „Януари“ – не си спомням кой ми я даде. Дали не беше Васил Спасов? Или Мандаджиев? А вече се говореше, че Методи Андонов ще я прави в Народния театър. След скандала в Сатирата той напусна и се готвеше да влезе с постановка в Народния.

Чета и си записвам. Започвам с това, че е студено, а единствено в кръчмата е топло и приятно. Стана ми студено, докато четях, имах чувството, че наоколо е много бяло. В бялото има червени и зелени цветове. Къде ми е смешно, къде не разбирам. Най-банални неща. Но

припадах от смях и все повече си казвах, че е задължително да направя пиесата.

„Януари“ е пиесата, в която за първи път почувствах полъха на смъртта. И преди това поставях пиеси, в които умираха герои, но смъртта беше игра. За първи път при четенето на „Януари“ усетих студения полъх на смъртта.

Никога дотогава не ме занимаваше мистичното – интересувах се от това, което се вижда. Желаях да се изказвам за нещата, които знам. „Януари“ беше първата пиеса, в която се сблъсках с невидимото, с пространството отвъд познанието. Границата, до която можеш да видиш и да пипнеш, се оказа проходима и отвъд нея имаше и други територии. Задавах си въпросите защо нещо се случва, а друго – не. Разбрах, че съвсем малко неща съм знаел и те бързо се изчерпват. Не е достатъчно да се запиташ дали случка и събитие имат някаква иреална причина – трябва да имаш обяснение за тях при цялата несигурност и проблематичност на предположението.

... За първи път покрай „Януари“ почувствах тревога за бъдещия си живот, за неизбежния край. Случващото се придоби фатални значения.

„Човешкият цирк и Крикор Азарян“

Димитър Стайков



списание
КИНО

излиза от 1946 г. без прекъсване