

списание
КИНО

04/2022

излиза от 1946 г. без прекъсване



© Анри Кулев



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 / АПРИЛ 2022

СЪДЪРЖАНИЕ:

ЯПОНСКОТО КИНО – КРИЗИ И ОБНОВЛЕНИЕ – ВЕРА НАЙДЕНОВА / 5 стр.

РУСКИЯТ АВАНГАРД КАТО ЕСТЕТИКА НА ВОЙНАТА – АНАТОЛИ РИКОВ / 12 стр.

ФОЙЕРВЕРКИ ЗА БЪЛГАРСКОТО АНИМАЦИОННО КИНО В ЛИСАБОН – НАДЕЖДА
МАРИНЧЕВСКА / 26 стр.

26' МЕЖДУНАРОДЕН СОФИЯ ФИЛМ ФЕСТИВАЛ – ИНГЕБОРГ БРАТОВА · ГЕРГАНА ДОНЧЕВА / 34 стр.

ДРАГОМИР ШОЛЕВ: КИНОТО Е БЯГАНЕ НА ДЪЛГИ РАЗСТОЯНИЯ – БОЯН ЦЕНЕВ / 43 стр.

24' МЕЖДУНАРОДЕН ФИЛМОВ ФЕСТИВАЛ СОЛУН – БОЖИДАР МАНОВ · ГЕРГАНА
ДОНЧЕВА / 53 стр.

КРИТИКЪТ КАТО ВОЙН, ОРАЧ, ВОДАЧ – БОРЯНА МАТЕЕВА / 70 стр.

НЕСЪЩЕСТВУВАЩИЯТ ДОМ НА АЙЗЕНЩАЙН – ЛИЗА БОЕВА / 77 стр.

ТРИГОНОМЕТРИЯ – РАЗМИСЛИ И ПРОВОКАЦИИ – САВИНА ПЕТКОВА / 90 стр.

КУЛТУРЕН АФИШ: АПРИЛ 2022 – АНАСТАС ПУНЕВ / 95 стр.

ГАЛЕРИЯ: ИЛЮЗИЯ / 100 стр.

СЦЕНАРНИ ЕСКИЗИ: ИЛЮЗИЯ / 102 стр.



© Анри КулеВ

ОТ ГЛАВНИЯ РЕДАКТОР

Все отлагах писането на редакционното за април с плахата надежда, че това безумие – войната, като по чудо ще приключи. Но чудеса се случват само в приказките, а тази зловеща приказка – инвазията в Украйна, уви, е реална, замислена кой знае кога и следвана педантично и целенасочено, независимо от заклеяването ѝ от Цялата световна общественост. Кога здравият разум ще надделее, за да се прекрати това варварско, страховито престъпление срещу човечеството? И то през XXI век! Немислимо, недопустимо, страшно!

Репортажите от бомбардираните градове – разрушения, бедстващи хора, невинни жертви – са покъртителни и извикват болка, негодувание, но най-вече съпричастност към трагедията на един народ. Съпричастност към стотиците хиляди бежанци – майки, деца, възрастни хора. Хуманитарни помощи, доброволци... Хората помагат с всичко, с което могат, без да очакват нищо в замяна, освен да върнат смеха на прокудените деца, да видят надежда в погледите на техните изтерзани майки.

Като че ли у алиенираната ни цивилизация се пробуди усещане за общност, съпричастност към болката на другия, изтърканата дума взаимопомощ прозвуча с нова конотация. Защото ненавистта и насилието нямат националност и водят единствено до човешко страдание. Статията на руския професор Анатолий Риков, която публикуваме, изследва дискурсите на национализма, расизма, сексизма и други компоненти от „естетика на войната“ според Николай Пунин.

В мартенския брой на КИНО проф. Вера Найденова предусети нагласите на Американската филмова академия с анализа си на японския филм „Карай колата ми“, който само преди дни спечели Оскар за чуждоезичен филм. С нейните трайни интереси към японското кино ни запознава статията „Японското кино – кризи и обновление. Част първа: дълбочината на процеса“, която е откъс от новата ѝ книга „Япония – на екрана и на живо“.

„Фойерверки за българското анимационно кино на 21-ия международен фестивал „Монстра“ в Лисабон“ представя Надежда Маринчевска. Мащабно събитие с фокус българска анимация, което освен за успеха на проявата, е показателно за възраждането на световния престиж на българската анимационна школа.

Друго световно събитие, което намира отражение на страниците на списанието, е 24-ти международен фестивал в Солун със статиите: „Световно документално кино на 300 км от София“ на Божидар Манов и „Гръцки документалисти на фокус“ на Гергана Дончева. Ингеборг Братоева пише за конкурсните филми на 26-ти международен София Филм Фест, а Гергана Дончева отразява Балканския конкурс. Разговор с режисьора Драгомир Шолев, носител на наградата на Гилдия „Критика“ към СБФД за филма му „Рибена кост“ на Балканския конкурс, предлага Боян Цанев. А магията в знаменитата къща на Айзенщайн ни разкрива Лиза Боева.

В рубриката „Сценарни ескизи“ публикуваме сценария на Константин Павлов за филма на Людмил Стайков „Илюзия“. Яркото поетично дарование на Константин Павлов е във върхово дуенде с артистизма и таланта на Людмил Стайков, от което се ражда филмът „Илюзия“ като програмно произведение за твореца – сам със себе си и в своето време – с всичките си заблуди, изкушения, илюзии...

Столична община представя три събития: Изложбата „Войната! И подлуде светът...“ в Софийска градска художествена галерия, която ще продължи до 29 май; Националният конкурс за поезия „В полите на Витоша“, за който творби ще се приемат до 15 май; както и Седмото издание на филмовия фестивал „MASTER OF ART“.

Людмила Дякова



ЯПОНСКОТО КИНО – КРИЗИ И ОБНОВЛЕНИЕ

ВЕРА НАЙДЕНОВА

ЧАСТ ПЪРВА: ДЪЛБОЧИНАТА НА ПРОЦЕСА

През 1993 г., когато в Кан „Златната палма“ бе поделена между „Пианото“, реж. Джейн Кемпиън (Австралия), и „Сбогом, спътнице моя“, реж. Чен Кайге (Китай), присъстваше и Акира Куросава с филма „Мададайо“ (извън конкурса). Навярно и този факт се е добавил към възхищението на маестро от филмите на индиеца Сатяджит Рей (1921 – 1992) и иранеца Аббас Киаростоми (1940 – 2016), та не след дълго той каза: „Киноизкуството в Европа и в САЩ е в упадък, докато в Азия се появяват все повече добри филми, които в крайна сметка се налагат и на международните фестивали“.



МАДАДАЙО (1993, РЕЖИСЬОР АКИРА КУРОСАВА)

Действително през следващите години и в Кан, и на другите големи форуми, бързо се налагаха филмите от Китай, Тайван, Южна Корея, Тайланд, Филипините и др. След броени години генералният директор на фестивала в Кан Тиери Фремо ще каже, че без киното от страните на Далечния изток интересна програма не се получава. Но... присъствието на японците, които през предишните десетилетия, от 50-те години насам, печелеха много отличия (във Венеция и Берлин също), започна да избледнява.

Впрочем онези, които са видели необикновения по сложност на действието и образна система филм „Шараку“ на режисьора Масихиро Шинода⁽¹⁾ участвал във фестивала през 1995 г., навярно ще попитат: За какво избледняване би могло да става дума? Но тъкмо в съпровод на този филм фестивалната преса избълва вулкан от информация за силното намаляване на японската филмова продукция, на кинозалите в страната, а също и на зрителите. В едно от съпътстващите филма интервюта Шинода споделя тревогите си от силните изменения в живота на киното в страната. „Някога, през 50-те години – казва той – имаше 7000 кина, сега те не са повече от 1700. За сметка на това пък имаме много видео магазини, може би около 15 000. Това е то „новото кино“. Някога аз вярвах в японското кино, защото публиката имаше потребност от него. Анимационните филми, които сега преобладават, са развлекателни. Освен това телевизията също не се интересува от сериозни филми.“



ШАРАКУ (1995, РЕЖИСЬОР МАСИХИРО ШИНОДА)

След Масахиро Шинода на екрана в Кан се появи Шохей Имамуре⁽²⁾ за втори път след като през 1983 г. филмът му „Балада за Нараяма“ получи „Златна палма“. Във филма си „Змиорката“ той остава верен на интереса си към чувствения и сексуалния живот на хората, и на слабостта си към ексцентричните сюжети. Но горещите разрушителни страсти и криминалните обвързаности бушуват под видимо перфектно уредения живот на днешните японци. Не изключвам във филма да има смисъл и поетически тънкости, които да са останали скрити за мен, но подялбата на „Златната палма“ с високоинтелектуалния „Вкус на череша“ на Киаростами ми се стори неубедителна. Прочетох след време думите на Имамуре, споделени в телевизионно интервю, че не счита филма си достоен за високата награда. И че ако японската държава подкрепя творците финансово, а не е бил принуден да събира пари, които после да връща, е щял да направи нещо по-оригинално...

Сред причините за посочените проблеми в японската кинематография има такива, които са от по-общ характер и се проявяват навсякъде по света. Свързани са с експанзията на средствата за масова комуникация, с телевизията и ориентацията към масовия потребител. Но има и по-локални, специфични за националната култура.

Както навсякъде по света, и тук мярката за най-интензивен, най-пълноценен живот на киното се открива през 50 – 60-те години. Тогава (това се знаеше и у нас) големите японски кинокомпании „Съотику“, „Никацу“, „Тохо“, „Тоей“, „Синтохо“, „Дайей“ произвеждат около 500 филма (през 1958 г. те са 504), броят на зрителите – милиард. Все още творят Одзу и Нарусе, Куросава и Шиндо са в апогея си, ражда се и японското „Ново кино“, в което вливат таланта си младите Тешигахара, Ошима, Хани, Йошида, Ямада, Кумай, Ураяма, Шинода и др.

Но запазила съм статия, преведена у нас (ЛИК, брой 15, 1969), написана от Дзиро Такада, генерален секретар на Японския съюз на киносценаристите, със силното заглавие „Черни дни за японското кино“. В нея между другото става дума за увеличеното производство на долнопробни еротични филми, без никакъв сюжет, в които се третира само сексът. През 1964 г. те са 100 на брой, а през 1965 г. – 200, или около 70 процента от националната продукция. И ако по-рано подобни филми са прожектирани в малките кина с не повече от 200-

300 зрители, сега живеят в най-добрите зали, на най-големите компании.

Статията на Такада завършва с думите на авторитетния кинокритик Акира Ивасаки (1903 – 1981): „Болестта на японското кино е тежка, но не смъртоносна“. В нея несъмнено има нюанс на трагичност. Тук обаче ми идва наум казаното от друг голям критик, унгарецът Бела Балаж, който по време на проблемната ситуация, настъпила с идването на звука, пише: „В историята няма трагедии, има само кризи“. Тоест кризата е момент от диалектичната динамика, преход от старото към новото, отваряне на възможности. Да, но кризите в японското кино твърде често се повтарят, случващото се през 90-те години е върхът на задвижилия се отдавна айсберг. При население на страната около 125 милиона, по брой зрители в „тъмните зали“ Япония е на едно от последните места в света. Банкрутират големи компании, променя се филмовият репертоар, където главоломно нараства американското присъствие, стигнало до 60 процента. И разбира се, променя се вкусът и поведението на зрителя, художествената характеристика на японските филми, съдбите на японските кинотворци. Причините, в най-обобщен вид, са: дейността на телевизията, започнала регулярните си предавания през 1953 г., появата на видеото, инвазията на Холивуд. Но те не засягат само сферата на индустрията – производство, разпространение, а се простират в цялата кинематографична среда, което ще рече, че и тръгват по-издълбоко, от значителни и специфични за социокултурната ситуация начала. Някои от тях имат историко-културен характер, други социално-икономически, трети – естетически.

В предисловие, написано през 1981 г. за английското издание на популярната и у нас книга „Киното на Япония“ Тадао Сато пише: „За да попадне в обятията на съвременността, Япония отхвърля оковите на феодализма с такова нетърпение и енергия, че отзвукът от битката между старото и новото се проявява на всички нива на обществото. А тъй като движението в света на киното е най-активно и най-живо, то чрез филмите ние ставаме свидетели на най-отчетливите моменти в тази борба“ (цит. по И. Ю. Генс „Послеслов“ в книгата „Кино Японии“, М., 1988, с. 219-220).

Разсъждението на Сато отвежда към асоциация с бързото индустриално развитие на страната и произлизащата от това

технократизация, която променя манталитета, води до отчуждение между хората и т.н.



ИМПЕРИЯ НА ЧУВСТАТА (1976, РЕЖИСЬОР НАГИША ОШИМА)

През 1968 г. Нагиша Ошима (1932 – 2013), създал по-късно донеслия му световна популярност филм „Империя на чувствата“, гостува в Москва. В едно от интервюта му има такъв пасаж: „Самият исторически ход на развитието на нашата страна, която за много кратък срок преминава от средновековието в капиталистическия свят, не може да не се отрази на японското киноизкуство. От една страна, съществуват многочислени почитатели на древното благочестие, изискващи идеализация на прекрасното минало и великолепните традиции на самурайството. (...) А има хора, които се лашкат в противоположната посока. За да оживеем в днешния жесток свят – смятат те – не трябва да се вкопчваме в старото, отживялото, архаичното, а трябва във всичко да подражаваме на Запада. За стар, отживял, архаичен тези хора обявяват театъра Кабуки, изумителната японска живопис, а и целия стремеж към национално своеобразие (...). В последно време стана ясно, че сляпото следване на чуждестранните образци, безсмисленото копиране на вносната киномода не води до нищо добро“ (Нагиша Ошима: Япония, Кино`68, във в. „Советское кино“, 1968, бр. 19).

А ето и обяснение, свързано с художествените особености на киното. „Естетиката на европейската сцена от края на XIX век, с нейния

стремеж към реализъм и дори натурализъм, фактически пробива пътя на възникналото там младо изкуство. Същите процеси на тясно взаимодействие с театъра протичат и в Япония. Но японският театър от началото на века се съпротивлява на житейската достоверност. Когато новоизобретената „движеща се фотография“ („кацудо сясин“) си взаимодейства с театъра, се сблъсква с типичната за средновековието театрална условност.“ (И. Ю. Генс, цит. съч. стр. 220)

Симбиозата от новото изкуство и старата театрална условност дава интересни, самобитни плодове в японската кинопродукция. Но, както се знае, стиловете и жанровете се изтощават от употреба, вкусовете се променят. През същите следвоенни години, за които тук става дума, под влияние на състоялия се вече италиански неореализъм и в резултат на могъщото творчество на „големите режисьор“ от 60-те години – Висконти, Антониони, Фелини, Пазолини, Ален Рене, Ингмар Бергман и др. – киното променя езика си и това въздейства върху цялото му световно битие. Европа не познава японското кино, но има много свидетелства, че японските кинематографисти добре познават европейското и американското; много от тях заявяват пристрастията си към един или друг от световноизвестните майстори.

Макар и със съответната определена от конкретната задача краткост, изложените дотук предпоставки и обстоятелства хвърлят светлина върху сложния процес в японското кино. Определящи са колкото свързаните с развитието на вътрешната, националната цивилизация предпоставки и фактори, толкова и идващите отвън. Явно е, че в случая става дума не просто за криза, а за дълъг и сложен процес, в резултат от който се ражда дълбока трансформация. (Ако искаме да бъдем коректни в употребата на това понятие, би трябвало да кажем, че в молекулярната биология и генетиката трансформацията е генетично изменение на клетката в резултат от поглъщането и включването на материал, чужд на организма.) Така или иначе, в японското кино актуалната реалност измества историческите сюжети, социалният критицизъм – мелодрамите, кинематографичният реализъм – театралната пластика.

Но ще сгреша всеки, който реши, че при тази промяна киното напълно губи своята национална специфика. Изчезваща в голяма степен при продукцията, предназначена за ширпотреба, тя се запазва при авторските стилове – външно по-трудно уловима, но и по-дълбока, на

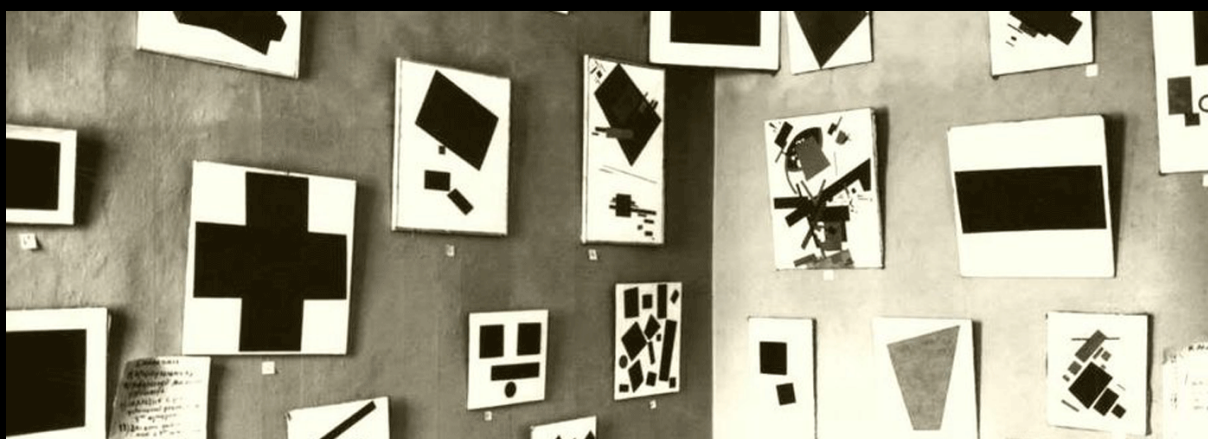
концептуално равнище. А най-вече в специфичния манталитет на японеца, проявяващ се и в съвременните условия.

Текстът е част от подготвяната за печат книга „Япония – на екрана и на живо“. В.Н.

1. Масахиро Шинода е роден през 1931 г. Започнал като асистент на Одзу, с филма си „Простият път към любовта“ (1960) той се включва в т.нар. Нова вълна Офуна. След редица филми върху проблемите на своето поколение се насочва към отразяване на исторически епохи, като съчетава стилистичните особености на традиционния театър с естетиката на киното. За него се казва, че макар и да не притежава слава като тази на Куросава и любовта на критиците като тази към Одзу, е един от най-стабилните режисьори в националното кино, единственият от своята генерация, осъществил всичките си проекти. Сред по-значимите му филми са: „Убийството“ (1964), „С хубост и тъга“ (1965), „Двойно самоубийство в Амиджима“ (1969), „Танцьорката“ (1988). В Кан беше за трети път след 1971 г., когато участва с „Тишина“, и 1974 г. с „Химико“. Друг негов популярен филм е „Езерото на демона“ (1979).

2. Шохей Имамура (1926 – 2006). В киното започва като асистент на Ясуджиро Одзу, но след три филма го напуска, привлечен от по-актуалния по онова време документализъм, от изобразяването на суровата житейска действителност („реализъм без сълзи“). Той заедно с Нагиша Ошима, Масахиро Шинода и Юсузо Масумуро, в края на 50-те и началото на 60-те години създават киното, наричано Японската „нова вълна“. Известни са филмите му „Свине и броненосци“ (1961), „Жената насекомо“ (1963), „Червена жажда за убийство“ (1964), „Порнографи“ (1966), „Дявол да го вземе“ (1981) и др.





РУСКИЯТ АВАНГАРД КАТО ЕСТЕТИКА НА ВОЙНАТА

АНАТОЛИ РИКОВ

На границата на XX – XXI в. изкуствознанието радикално промени представите ни за авангарда. Съвременното изкуство изгуби своя „хуманитарен образ“ и елитарен характер, репутацията си на „свободномислещо“ и новаторско, която е тясно свързана с политическата и културната история на XX век и с нейните интензивни масови движения. Това обуславя все по-размитите граници между десния и левия радикализъм и между дискурсите на културата и политиката в интердисциплинарните изследвания от последните десетилетия.



НИКОЛАЙ ПУНИН

Един от най-ярките примери за конвергенцията на идеите от десния и левия радикализъм в историята на съвременното изкуство е творчеството на Николай Пунин, водещ теоретик на руския авангард. Дискурсът на войната, империалистическата и милитаристичната реторика не само са сложно обосновани в трудовете му, но са и неотделимо свързани с формалистичния речник на понятията, разработен от руски автори. На интелектуалната карта на европейската култура теоретичните разработки на Пунин попадат между милитаристичната естетика на Ш. Бодлер и Ф. Ницше и тоталния антинормативизъм на Е. Юнгер и Е. Никиш, низкия материализъм на Ж. Батай и екстремистките енергетични концепции на постмодерното – Ж. Делюз и П. Ф. Гватари (с тяхното твърдение между природното, машинното и социалното).

ЕВГЕНИИ ПОЛЕТАЕВ, НИКОЛАЙ ПУНИН

30
201
12.49/2

301
1749

ПРОТИВ ЦИВИЛИЗАЦИИ

71181

8650

С предисловием А. В. Луначарского.

9

ПЕТЕРБУРГ.

4-я Государственная Типография. Фонтанка 57.
1918.

В действителност през целия си живот Пунин пише един текст, чиито политико-философски, културологически и изкуствоведски концепти образуват еднородно теоретично пространство. Основното политико-философско съчинение на Пунин, нямащо друг пряк аналог, е „Против цивилизацията“ (в съавторство с Е. Полетаев), което до известна степен може да се разглежда като един от най-радикалните образци на културологичната продукция, характерна за епохата на „консервативната революция“ в Германия. Заглавието на книгата отразява типичната за немската публицистика от онова време дихотомия на културата/цивилизацията. Съвместно с нея при Пунин и Полетаев авангардисткият (футуристски) „антибуржоазен“ компонент е много по-релефен, отколкото при по-голямата част от немските им съмишленици. Екстремизмът на руските автори не познава граници: тоталитарните черти на социалния им проект са дотолкова хиперболизирани, че неговият негативистки и утопичен характер става съвършено очевиден.

Концепцията на книгата се конструира върху ницшеанското отъждествяване на волята за творчество и волята за власт. Като най-важен механизъм за осъществяване на прогресивни промени в обществения живот в духа на социалдарвинизма се обявява империалистичната борба на „по-съвършените“, „мъжествени“, „творчески активните“ народи и раси с „по-малко творческите“, „по-малко героичните“, а и следователно „по-малко съвършените“.¹¹ Полетаев и Пунин настояват за отричане от „рационалната“, комфортната, лишена от творческо измерение борба, от опасността и приключенията на филистерския живот („цивилизацията“ на англичаните и французите). В резултат на това митологиите на расата, на нацията и изкуството се пресичат: т. нар. формализъм на Пунин и методологията на изкуствоведските му съчинения демонстрират именно това отчуждение от социалния и културния опит, именно този антиемотивизъм и антипсихологизъм, каквато е и теорията му за империализма. Формализмът на Пунин е особен светоглед, форма на „светската религия“, изискваща отричане от профанния свят: „Единствено пред „релефите“ на Татлин усецаш колко е нищожен светът“ – отбелязва в дневника си Пунин (записка от 23 октомври 1916 г.)¹². В крайна сметка „формата“ се осмисля от Пунин като най-висша точка на организация и напрежение на живота, „аристократична“ победа над всички „човешко, твърде човешко“.



В писмо от 15 юли 1915 г. Пунин подчертава: „Аз разбрах какво е живопис без съдържание. Пикасо е търсил своите плоскости като Моралес; Сезан вае главите си като Греко. Напразно е да се търсят и в първия, и във втория примери чувства, идеи, настроения – само е желанието да се разбере формата по-точно, по-сухо, по-задълбочено. „Разбираш ли, това са били суховати души – изобщо не са нашенски – които са знаели всичко и нищо не са идеализирали, те единствено са виждали хвърчилата през собствените си очи и безпощадно създавали не това, което са видели, а неговото равнозначно. Те изобщо не са романтици, но са първокласни умове. Неудържима логика, аристократизъм на сърцето, но няма естетика, няма изящество; според мен в тях са живеели души на истински рицари, на онези рицари, които в кръстоносните походи не отидоха до Палестина, а завладяха Яфа. Ех, как бих искал да ме обладва такава суховата душа и такъв дяволски ум. Защо изведнъж всичко разбрах – аз съм романтик до дъното на душата си и защо това ми харесва?“^[3]

Появата на милитаристичната риторика в разговора за формализма на П. Сезан и П. Пикасо не трябва да учудва. „Живопис без съдържание“ е била за Пунин изключително специална утопия, вариация на чистия активизъм, също както и „политиката без съдържание“. Те са се хранели от витализма – общия вирулентен източник в социално отношение. Теориите, ясно поставените цели, моралните съображения са нищо в сравнение с буйството на чистата енергия, с неудържимото движение пред самия живот. „Аристократизмът на сърцето“ у художниците-формалисти, за което е писал Пунин, се формира в куража, посредством който се отхвърля света на интелектуалните конструкции, без да се предлага нищо друго в замяна, с изключение на вярата в силата на собствения дух. Те не изпитват чувства, присъщи на човека, не се влюбват и не страдат, въпреки че живеят по-интензивно в сравнение с обикновените смъртни. Тази ницшеанска концепция за свръхчовека изцяло се разкрива в политологическите и изкуствоведските трудове на Пунин.

Николай Пунин оценявал и в изкуството, и в живота особената трезвеност, мъжеството при приемането на жестоката красота на живота. Тези качества, свързани с „реалистическите“ творчески принципи, във въображението на Пунин са украсени в национални/расови или класови щрихи и се възприемат като следствие от немската или руската воля за власт и истина, като

проявление на особената енергия на пролетариата и като жизнената сила на художника или на историческия деец. Според Пунин авангардът свързва своето съществуване не толкова с идеите за конструирането на нов свят, колкото с митологемата за мъжествеността, за отчаяния сблъсък с неразбираемата и сурова „истинска реалност“, нямаща нищо общо с плоската, плюшена действителност на средностатистическия човек (или „буржоа“).

Пунин е вярвал в неразчленимостта на основните противоречия на битието и неизбежния трагизъм на живота. За разлика от К. Малевич, споделящ за възможно преодоляването на „света на борба“ като проявление на „зеления свят на плът и кости“, Пунин разглежда напрежението, играта на сила в качеството им на същност на битието и изкуството: „Изкуството в най-висшата си форма не е нищо друго освен борба. Всяко художествено произведение е следа на борбата; то свидетелства за поведението на човека в боя“.^[41] Най-високата интензивност на борба се достига именно в изкуството (според Пунин художникът е „властелин на света“), затова „силата, напрежението и запасът от трескава енергия в художника, доколкото той е истински художник, са повече, отколкото у обикновения човек...“.^[42] Именно в изкуството „мощта“, „силата“, „нарастването на творчеството“, „по-високото напрежение“, „волята“, „силата“, „мускулите“ се търсят и ценят от руския теоретик.

За създаването на великото изкуство е необходима мъжествена, героична жизнена позиция, особена енергия, свойствена единствено за великите раси. Авторите на трактата „Против цивилизацията“, следвайки изказаното схващане, стигат до оправданието на немския империализъм и истинската култура на немската раса (на чиято възхвала е посветена по-голяма част от трактата им), предполагайки възраждането на идеята за класическата култура през Новото време и отстояват идеята за прогреса и „културата“ в борба с расово чуждите ѝ, „цивилизованите“ Англия и Франция. Според авторите на трактата Русия в тази борба трябва да застане на страната на Германия, а в по-дългосрочен план е възможно и да оглави „борбата за културата“.

Задава се следната характеристика на руския народ: „Историята се отнесе с нас още по-зле, отколкото с немците: за хиляда години ние все още не сме се опознали и не сме се научили да се ценим. Но през всичките тези векове формирахме най-ценните качества на

великоруския си характер: органичната детинщина и стихийната виталност, а това са първите предпоставки за творчеството. Имаме малко традиции, но те не са утвърдени, защото ние, великорусите, наистина се отличаваме с някакво инстинктивно неуважение към по-старото. Ще помним и този плюс“.^[61] Според убежденията на Полетаев и Пунин други достойнства на руския народ са „близостта до природата“, „ниската оценка на значението на личното съществуване“, а също и живеещото във всеки руснак (дори и антихрист) „вличение към желязна власт и дисциплина“, отсъствието на състрадание и съжаление, проявата на които е вредна за нацията: „Москва никога не е вярвала на сълзи. По същество ние, великорусите, не съжаляваме нищо и никого, дори и самите себе си“.^[71]



ИЗ АРХИВА А.Г. КАМИНСКОЙ

ЛЕВ АРЕНС, ЕВГЕНИЙ ПОЛЕТАЕВ И НИКОЛАЙ ПУНИН В ЦАРСКО СЕЛО 1912 Г.

При Полетаев и Пунин в критиката на „цивилизацията“ и апологетиката на културата расизмът се спряга със сексизма; мъжката им философия се опира на концепцията за свръхреалност, имаща ярко изразени авангардистки черти. Русия и Германия живеят в „реалния“, мъжки свят на страдание и борба, във вечния интензитет на силите, в екстремалния и екстремисткия свят на „културата“: „Културата е жестока и безмилостна същност. Тя е altera natura (другата Природа) и, точно като Природата, тя равнодушно и безжалостно обръща гръб на провалилите се“.^[61] Именно „културата“ в книгата на Полетаев и

Пунин се превръща в тази авангардна ирационална „реалност“, която е недостъпна за устремения към покой и комфорт филистер, сблъсъкът с когото (подобно на срещата с „възвишеното“ при Е. Бьорн и И. Кант) мобилизира творческите ресурси на художника. „Виртуалният свят“ на френската/романската култура („свят на рицарство, на култа към жените, на свръхестествените романи, на вялия аскетизъм, клюнийското благочестие и схоластиката“) противостоят в книгата на Полетаев и Пунин на немските/германските качества, а именно на „здравия инстинкт, наивната вяра, на здравия смисъл и чувството за реалност“.^[10]

По този начин в книгата „Против цивилизацията“, от една страна, се конструира вътрешно-историческа есенциалистка опозиция на авангардистките, прогресивните, мъжествените, обективно и трезво възприемащите действителността в Германия и Русия, а от друга – реакционните, женствени, „грохнали“, „запуснати“, „отпуснати“ индивидуалистични (субективистки) Англия и Франция. Дихотомията Русия/Запад е характерна и за последващите разработки на Пунин. В известната монография „Татлин (Против кубизма)“ Пунин говори за непримиримия конфликт между романтичното, индивидуалистичното и „естетическото“ изкуство на френската школа (отъждествяващо действителността с красотата и наслаждението и лишаващо от чувството за реалното, „разпростиращо се в естетизма, символизма, мистицизма, във всичко романтическо“^[10]) и творчеството на руските авангардисти, възраждащи „класическия европейски реализъм“ и възстановяващи „цялата пълнота на реалността“.^[11]

„Реализмът“ (или „материализмът“) на Пунин е подобен на „низкия материализъм“ на Батай и придобива свой патос в отрицанието на метафизиката, в излагането на трагическите страни на действителността, които се опитват да замъглят идеалистическите системи: „Няма по-ясно съдържателно доказателство за творческа слабост от повтарящото се от век на век идеално изображение на нашите реални действия, все едно са неизчерпаема енергия, а смъртта в действителност завършва, а не прекъсва нашия живот“.^[12] Противоположно на концепцията на Батаев, тази на Пунин може да бъде наречена като „висок материализъм“: утилитарното изкуство се мисли от руския теоретик като проява на

аристократичната/аскетичната сила на духа на твореца, сливащ се с чистите ритми на самия живот.

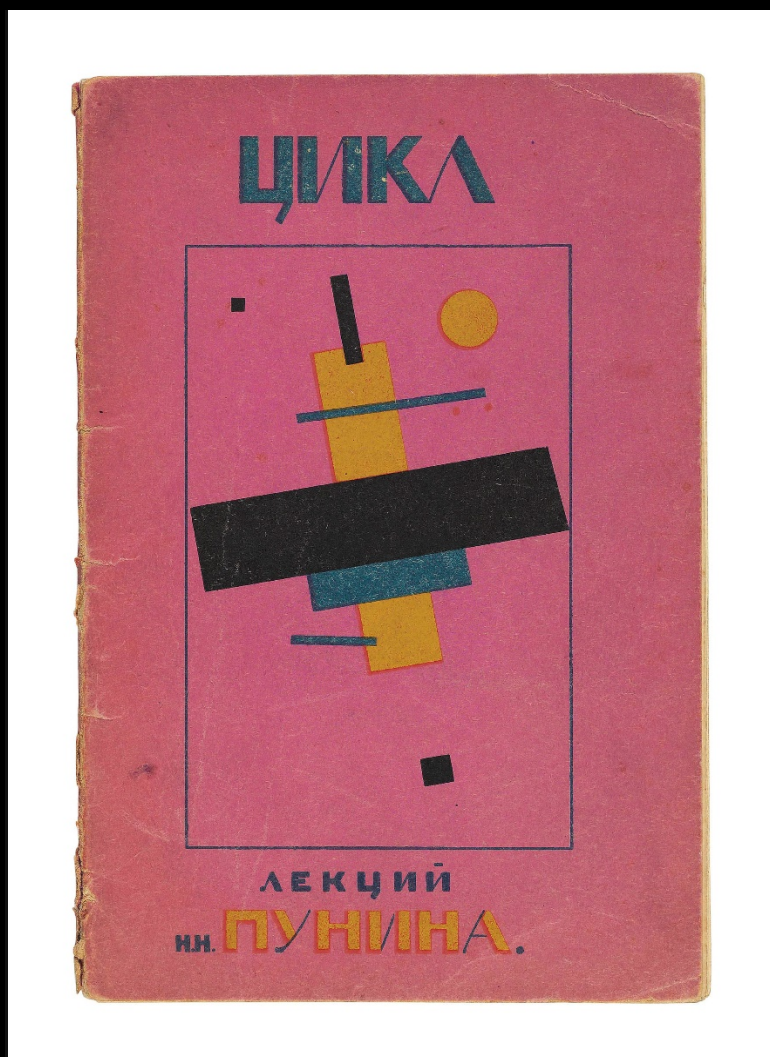
Методът на Пунин съчетава в себе си аристократичното ницшеанство на Г. Вьолфлин с националистичната реторика на руските авангардисти. Метафорите на силата и властта проникват в тези области на изкуствоведския анализ, които традиционно се смятат за независими от идеологическата сфера и се обозначават като изследвания на художествени форми. В крайна сметка Пунин открито определя формализма като образец на палингенезис, на духовна и биологическа регенерация (в пълно съответствие с теорията на Р. Грифин^[131]) в съвременното изкуство. Посочвайки формализма на Сезан и Пикасо, а също и метода на руските авангардисти от началото на ХХ век, Пунин приравнява стратегиите им до формализма на древногръцкото изкуство: „... младите художници се радват на това, че могат да творят и творят без да мислят за човешките емоции, впечатления и настроения, съпътстващи творчеството им. Ние сме формални. Да, гордеем се с този формализъм и връщаме човечеството към онези ненадминати образци на културното изкуство, които познаваме от Гърция. Това е формализмът на класически здравия организъм, радващ се на всички форми на битието и стремящ се само към една: разкриването на цялото богатство, на цялото напрежение на своите творчески стихийни сили, за да ги реализира в тези художествени произведения, които не биха съдържали в себе си нищо друго, освен знаци на голяма радост, на голямо творческо напрежение...“^[141]

Тази концепция на палингенезата изключително подробно е изложена в книгата „Против цивилизацията“. Възможно е създаването на новата религия на природата да е най-показателният момент на „организацията на живота“, която е предусетила теорията на Полетаев и Пунин. Философията на витализма придобива в конкретния случай определени сакрални черти, които могат да се разглеждат (както показват съвременните изследвания^[151]) в качеството им на типично явление за фашистката и профашистката реторика в Европа от това време. Според Полетаев и Пунин природата, науката, изкуството и социалната сфера „ще се слоят в културата като в творческа категория, която досега е трудна за дефиниране“: по този начин културата „ще погълне в себе си функциите, авторитета и очарованието на религията“^[161] Полетаев и Пунин говорят за

„пантеистична религия на арийското човечество“, която ще стане основа за „силната социална религия на бъдещето“, за синтеза на човека и космоса.^[171]

Антиинтелектуалната, наситена с виталистични метафори реторика на Пунин, предвижда стила на сталинската култура, основана (съгласно фундаменталното изследване на В. Паперни^[181]) на опозицията „неживо-живо“. В монографията за П. Кузнецов Пунин отново се връща към своята любима мисъл, че руското изкуство е „по-реалистично, по-пълнокръвно и жизнено: в него има просто колосални сили...“.^[191] Симптоматично е, че за изкуството в тази монография (изпълнена с разсъждения, напомнящи тези на К. Гринберг за необходимостта от изучаването на физическите основи на живописата и нейния материал – първите глави са озаглавени „Проблема на плоскостта“ и „Живописно-плоскостната култура на Павел Кузнецов“) Пунин, както и преди това, говори с термините на руския и западния империализъм, експанзията и поробването. През 30-те години на ХХ век по този начин Пунин отново отбелязва необходимостта от „противостоенето на Запада“. С това идеологическо положение се характеризира и последната обширна разработка на Пунин, а именно незавършената дисертация за Александър Иванов.

Ревизията на собствената социална философия у късния Пунин не е засегнала основните носители на патогенните идеологии – енергията и елитаризма. Душата като творческа енергия, както и досега, „не може да страда в обикновения, нашия смисъл на думата“;^[201] „хората на изкуството не трябва да страдат“; „изкуството освобождава от страдание“; „аз съм човек, сътворен в изкуството – и не страдам, и не обичам“.^[211] Както и в теоретичните трудове на Пунин от втората половина на 10-те – началото на 20-те години на ХХ век естетиката (в съответствие с теорията на С. Бък-Морс^[221]) се превръща в „антиестетика“. Цялостната, „здрава“ форма на социалните и художествените организми в политологическите и формалистическите теории на Пунин е частен случай на лаканианската теория за огледалото с нейните (както е било предусетено от Х. Фостер^[231]) тоталитарни конотации.



Изследването на теорията на изкуството на Николай Пунин позволява да се проследи еволюцията на руския авангард от футуризма до конструктивизма в нов ракурс. Пунин, бидейки близък приятел и съмишленик на В. Татлин, става водещ идеолог на татлинската линия в руския авангард, споделяйки доста често гледната точка на художника. Опирайки се на националистическите концепти на руския художествен и поетически авангард (В. Хлебников, Б. Лишвиц, М. Ларионов, И. Зданевич), в периода на издаването на вестника „Изкуството на комуната“ (1918 – 1919) Пунин създава теорията на интуитивния, „телесен“ конструктивизъм – антитезите или по-точно „подсъзнанието“ на идеологичния и интелектуалния конструктивизъм на А. Родченко и неговия кръг. Пунин, говорейки за конструкция, материал, организация на живота, научност, остава верен на своята „естетика на войната“, на динамичната сакрална концепция на природата и човека, първоначално формулирана в книгата „Против цивилизацията“.

Бележки под линия:

1. Полетаев Е., Пунин Н. Против цивилизации. Държавно издателство, Петроград, 1918, с. 30.
2. Пунин, Н., Мир светел любовью. Дневники. Письма. Съставител, предговор и коментари Л. А. Зыков, Артист. Режисьор. Театър, Москва, 2000, с. 103.
3. Пак там, с. 93.
4. Пунин, Н., Квартира № 5. // Русский футуризм: Стихи. Статьи. Воспоминания. Съст. В. Н. Терьохина, А. П. Зименков, СП 6, Полиграф, 2009, с. 717.
5. Пунин Н., Первый цикл лекций, читанных на краткосрочных курсах для учителей рисования. Современное искусство. Государственное издательство, Петроград, 1920, с. 34.
6. Полетаев Е., Пунин Н. Против цивилизации, с. 135.
7. Пак там, с. 131 – 132.
8. Полетаев Е., Пунин Н. Против цивилизации, с. 48.
9. Пак там, с. 10.
10. Пунин, Н. Татлин (Против кубизма). Государственное издательство, Петроград, 1921, с. 7 – 8.
11. Пак там, с. 8.
12. Пак там, с. 23.
13. Griffin R. Modernism and Fascism: The Sense of a Beginning under Mussolini and Hitler. Houndmills and New York: Palgrave Macmillan, 2007, p. 470.
14. Пунин Н. Первый цикл лекций, читанных на краткосрочных курсах для учителей рисования, с. 63 – 64.
15. Adamson W. Fascism and Culture: Avant-Gardes and Secular Religion in the Italian Case // Journal of Contemporary History, 1989, Vol. 24, № 3, July, p. 411 – 435; Gentile E. Fascism as Political Religion // Journal of Contemporary History, 1990, Vol. 25, May – June, p. 229 – 251; Antliff M.

Fascism, Modernism, and Modernity // The Art Bulletin, 2002, Vol. 84, № 1, March, p. 148 – 169.

16. Полетаев Е., Пунин Н. Против цивилизации. С. 48.

17. Пак там, с. 96, 99.

18. Паперный В. Культура Два. Новое литературное обозрение, Москва, 2007, с. 158 – 180.

19. Пунин Н. Русское и советское искусство. Советский художник, Москва, 1976, с. 183.

20. Пунин Н. Мир светел любовью. С. 367 – 368.

21. Пак там, с. 443 – 444, 450.

22. Buck-Morss S. Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin's Artwork Essay Reconsidered // October, 1992, Vol. 62, Autumn, p. 3 – 41.

23. Foster H. Armor Fou // October, 1991, Vol. 56, Spring, p. 64 – 97.

Литература:

1. Паперный В., Культура Два. Новое литературное обозрение, М., 2007, с. 408.

2. Полетаев Е., Пунин Н., Против цивилизации. Государственное издательство, Петроград, 1918, с. 138.

3. Пунин Н., Квартира № 5 // Русский футуризм: Стихи. Статьи. Воспоминания / Сост. В. Н. Терёхина, А. П. Зименков. СПб, Полиграф, С., 2009, с. 712 – 726.

4. Пунин Н., Мир светел любовью. Дневники. Письма / Сост., предисл. и коммент. Л. А. Зыкова, Артист. Режиссер. Театр, Москва, 2000, с. 527.

5. Пунин Н., Первый цикл лекций, читанных на краткосрочных курсах для учителей рисования. Современное искусство. Государственное издательство, Петроград, 1920, с. 84.

6. Пунин Н., Русское и советское искусство. Советский художник, Москва, 1976, с. 263.

7. Пунин Н., Татлин (Против кубизма). Государственное издательство, Петроград, 1921, с. 25.
8. Adamson W. Fascism and Culture: Avant-Gardes and Secular Religion in the Italian Case // *Journal of Contemporary History*, 1989, Vol. 24, № 3, July, p. 411 – 435.
9. Antliff M., Fascism, Modernism, and Modernity // *The Art Bulletin*. 2002, Vol. 84, № 1, March, p. 148 – 169.
10. Buck-Morss S., Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin's Artwork Essay Reconsidered // *October*, 1992, Vol. 62, Autumn, p. 3 – 41.
11. Foster H., *Armor Fou* // *October*, 1991, Vol. 56, Spring, p. 64 – 97.
12. Gentile E., Fascism as Political Religion // *Journal of Contemporary History*, 1990, Vol. 25, May – June, p. 229 – 251.
13. Griffin R., *Modernism and Fascism: The Sense of a Beginning under Mussolini and Hitler*. Houndmills and New York: Palgrave Macmillan, 2007, p. 470.

Статията е посветена на проблема на конвергенцията на авангардните и тоталитарните митологии на базата на примери от теорията за изкуството на Николай Пунин – известен представител на руския модернизъм. Културологичните, политическите и изкуствоведските разработки на Пунин за първи път се разглеждат в качеството на съставляващи единен утопически проект. Авторът изследва дискурсите на национализма, расизма, сексизма и други компоненти от „естетика на войната“ на Николай Пунин.

Превод: Кольо Генов





ФОЙЕРВЕРКИ ЗА БЪЛГАРСКОТО АНИМАЦИОННО КИНО В ЛИСАБОН

НАДЕЖДА МАРИНЧЕВСКА

В цялата си история българското анимационно кино не е имало такова мащабно международно представяне, както тази година на 21-ия анимационен фестивал в Лисабон – „Монстра“ (16 – 27 март 2022). По обхвата на показаните български филми – осемдесет късометражни, два пълнометражни анимационни и два документални филма за българската анимация – това събитие надхвърля дори собствените ни национални и международни форуми и като че ли предвижданията на критици и аниматори за възраждането на стария престиж на Българската анимационна школа най-после се сбъднаха. За сравнение, другите две ретроспективи – на Бразилия и на Швейцария, бяха представени със значително по-малък брой филми. Първата – с деветнайсет, а втората – с двайсет и осем филма.

Макар по мерките на филмовата история „Монстра“ да не се числи към най-старите европейски фестивали, форумът от 2000 г. насам набра солиден международен авторитет, като един от най-значимите анимационни фестивали, като освен в Лисабон, гостува всяка година в повече от четирийсет града на пет континента. Тази година бяха показани повече от 500 филма от 46 страни, които събраха голяма и възторжена публика както на прожекциите за деца, така и в

програмите за възрастни. „Монстра“ е фестивал със седем конкурсни програми, множество ретроспективи, специални прожекции, лекции, майсторски класове, творчески работилници и т.н. Форумът все повече се превръща в място за срещи на професионалистите от различни страни, а популярността му расте, благодарение на далновидната политика на организаторите.

България беше „страната във фокус“ тази година – едно дълго подготвяно събитие от артистичния директор на фестивала Фернандо Галрито и българския куратор Радостина Нейкова. От наша страна партньори за осъществяването на събитието станаха Националният филмов център, Световният фестивал на анимационния филм във Варна, Нов български университет, НАТФИЗ и „Кулев филм продукция“. Това направи възможно участието на десет българи във форума – автори, двама членове на официалните журита, преподаватели, докторанти и студенти по анимация. Подобно, но значително по-малко като мащаб, международно представяне на българското анимационно кино е имало в историята ни единствено през далечната 1970 г. на III Международен фестивал в Мамая, Румъния, когато България получава обща награда за селекция, присъдена от независимото жури на ФИПРЕССИ.



Освен филмите, португалската публика можа да види и две изложби. Първата беше изложбата на Анри Кулев в една от централните лисабонски галерии на Националното дружество на изящните изкуства, където авторът показва множество акварелни рисунки, характерни за експресивния му стил – илюстрации, карикатури, еротични скетчове и т.н. Изложбата откри характерни страни от натюрела на Кулев – акварел, хартия, молив, перо, като показва автора в различни негови проявления – от социалната ангажираност, през иронията и скепсиса, до свободната асоциация и сюрреалистичните му видения. Огромният диапазон на внушенията – от хумора до мрачните предчувствия, изявиха пред публиката таланта на автора си. Втората изложба бе представена в официалното кино на фестивала „Сао Жорже“ и съдържаше поредица от плакати на Световния фестивал на анимационния филм, дело на Ася Кованова, Андрей Кулев, Лилия Воденичарова и Калина Вутова – свежи и артистични спомени за изданията на фестивала. Голяма чест за българските автори беше и изработването на двете шапки на фестивала – за официалната програма – от Анри Кулев и за детската „Монстрия“ – от Радостина Нейкова. Тяхното непрекъснато показване преди и след стотината прожекции направиха от Кулевата зловеща сирена и от Радостининото бродирано детско чудовище любими картинки, които се виждаха непрекъснато, отпечатани върху програми, баджове и презентационни материали. Анри Кулев проведе и майсторски клас по време на фестивала, като сподели със слушателите си важни акценти от петдесетгодишния си опит в анимацията и разказа за най-новия си пълнометражен филм „Меко казано“. А Радостина Нейкова проведе поредица от творчески работилници с деца, семейства и студенти както в официалното кино на фестивала, така и в четири университета и три училища по изкуствата. Огромната работа, която тя извърши, включваше още и селекцията на българската филмова програма, както и всички съпътстващи дейности по уреждането на авторски права, осигуряване на копия и материали, писане на текстове и др. Всичко това Радостина направи с огромна посветеност, енергия и желание да популяризира по света българското анимационно кино. Можем само да ѝ благодарим!



Филмовото представяне на България на фестивала в Лисабон беше богато и разнообразно. В него имаше две ретроспективни програми с българска класическа анимация от 60-те до 80-те години, включващи творби на Тодор Динов, Стоян Дуков, Иван Веселинов, Слав Бакалов, Румен Петков, Николай Тодоров и други. Голям интерес предизвика и ретроспективата от шест филма на Анри Кулев. Основният фокус обаче беше поставен върху съвременната българска анимация. Програмата „Световен фестивал на анимационния филм – Варна“ включваше филми на Свилен Димитров, Димитър Димитров, Радост Нейкова, Андрей Цветков, Сотир Гелев, Иван Богданов и Пенчо Кунчев. Втората програма – „Съвременна българска анимация“ представи творби на Весела Данчева, Андрей Кулев, Димитър Димитров, Пенчо Кунчев, Господин Неделчев – Дидо, Борис Десподов и Андрей Паунов, Ася Кованова и Андрей Кулев. Допълнени с третата програма – дванайсетте филма с анимация по стихове на съвременни български автори „Щрих и стих“ на „Компот колектив“. Всички тези творби създадоха богата картина на различните тенденции и стилове в новото българско анимационно кино с голямото разнообразие от идеи, визуални почерци и таланти. Графичните стилове и ироничният или социален поглед към света се допълваха с живописна ръчна рисунка и поетична музикалност. Техниките, простиращи се от

рисуваната анимация, през изрезките, обемите и пластилина, до триизмерната компютърна анимация или необичайната анимирана бродерия също демонстрираха възможностите на новото българско кино, което по нищо не отстъпва на най-добрите образци в света. Българската детска програма показва очарователни филми с нежни послания без дидактика във филмите на Ася Кованова, Пенчо Кунчев, Марина Русинова, Радостина Нейкова и София Илиева, Вера Донева, Роза Колчагова, Свилен Димитров и Георги Димитров. В допълнение на „Монстра“ бяха представени и две студентски програми – от НАТФИЗ „Кръстьо Сарафов“ и Нов български университет, които за пореден път доказаха, че обновлението и свежият поглед към света идват от новите поколения. Професионалното качество на филмите от двете ни анимационни школи заслужено спечели уважението и респекта на младите зрители от португалските университети.

Двата документални филма за български аниматори – „Парижкият дъжд на българската анимация“ на Господин Неделчев – Дидо за Тодор Динов и „Човекът с лулата“ на Андрей Кулев за Иван Веселинов придадоха допълнителни щрихи към портрета на българското анимационно кино, показвайки богатството и мисълта на личностите, които стоят зад редица прекрасни филми.



Безспорно обаче хитът на българското участие беше новият филм на Анри Кулев „Меко казано“ по приказката на Валери Петров. Въпреки че и предишният пълнометражен филм на Кулев „Пук“ беше показан и направи впечатление с рисуваното богатство на подводния свят, „Меко

казано“ се оказа филм – „тежка артилерия“ в пълнометражното детско кино. Осъществен изцяло с компютърна технология – нещо, което съвременните деца вече приемат за задължително – филмът успява да избегне най-разпространеното клише, налагано от американската комиксова култура – клишетото на супергероя. „Меко казано“ е мек филм. Филм, който отправя към децата простички морални послания без обаче да затъва в дидактика и назидателност. Малкият Светльо сънува и в съня си е посетен от санбернарско куче, което „идва да го спаси“. А да бъде спасяван малчуганът е необходимо, защото е намислил да напише лъжливо писмо на баба си, с което да получи повече пари за пластмасови индианци. В хода на „спасяването“ на писмото към странната двойка се присъединяват кълвач, костенурка и къртица, които обаче си имат едно на ум, заради предишни прегрешения на Светльо. Накрая мишка и нейните потомци се намесват в полза на момченцето, а то разбира важни неща за лъжата, за приятелството, за доверието, за обичта... Филмът на Кулев е изграден не като суховато разсъждение над морални казуси, а като забавление за деца. Това е детски мюзикъл с огромно количество забавни песни, написани от Любомир Денев. Пътят за търсенето на писмото се превръща в път на порастването, но и в път на приключението и веселието. Всеки от персонажите има ярко изградена индивидуалност – от кучето фалшив санбернар с бъчонка коняк на шията, през кълвача, който разпердушинва с клюна си де що види, или костенурката с убийствено розови кънки, до самодоволния очилат кърт, който си пада по маркови дънки и „истински“ бой с индианци. Всички те създават една живописна компания на многогласието, в която добротата и щедростта на сърцето надделяват над съперничеството.

Както се случва в българското кино, филмът е реализиран с нисък бюджет и отчайващо малък колектив аниматори – шестима. Това обаче по силата на някакво благоволение свише или по-скоро по силата на огромен труд и отдаденост на екипа не е довело до снижаване на качеството. Напротив, компютърната анимация може да съперничи с най-добрите продукции, в които участват стотици аниматори. Движенията на всеки от персонажите са силно индивидуализирани. Художниците ги структурират не като копират реално заснети действия, а като задържат на екрана и изваждат най-изразителните моменти във всеки жест, така че да подчертаят

характера. Косите и козините се движат естествено от вятъра или инерцията, а всеки аниматор знае колко сложна задача е това и какъв огромен брой компютърни часове изисква тя за реализация и рендване. Филмът дори започва с една изключително впечатляваща сцена на парк със стотици и хиляди падащи есенни листа, които образуват вихрушка от ярки краски. Подвижната камера играе своя танц между тях и създава усещането за съпричастие, дори когато още не знаем към какво или към кого. Във филма има още множество ефекти – искрите от постоянното чукане на кълвача, водата с нейните завихрянния, бурните талози на вятъра, хвърчащите перушинки. Атмосферата е изградена с изключително внимание към детайла. Анри Кулев създава образа на обобщен европейски град, в който има и някои софийски акценти. Този град, потънал в носталгичен ретро стил, ни връща към простата яснота на обикновените човешки ценности. Монтажът е премислен, в повечето случаи е изграден предварително, още на ниво работна книга, и включва активното движение на гледната точка.

„Меко казано“ е наистина впечатляваща продукция, реализирана с малко пари и хора, но запазваща кроткото послание на Валери Петров за „невъзвратимите неща“:

*„Има неща, мой приятелю млад,
които не могат да се връщат назад.
Например има
счупени вази,
петна по килима,
лъжи като тази...
Затуй моят голям санбернарски съвет е:
дечица, щом почвате нова игра,
за минутка се спрете и за миг проверете
дали тя е наистина чак толкоз добра,
и отложете я, ако сте
с чувство, че може би пакост е!*

*Защото пакости, приятелю млад,
извират отвсякъде в избор богат:
лъжи и лъжички,
малки измени,
които ний всички
вършим, засмени.*

Ау-у-у!

Затуй моят голям санбернарски съвет е...“

Нашето представяне на международния анимационен фестивал „Монстра“ в Лисабон беше фойерверк от събития в продължение на дванайсет дни, празник, какъвто българската анимация не е преживявала. Международна промоция на едно изкуство в такъв мащаб е дори прецедент в цялата българска култура. Пожелавам го и на другите изкуства! История и съвременност, традиция и новаторски идеи, личности, автори, млади хора – всичко това допринесе за достойното вписване на българската анимация в редиците на водещите европейски кинематографии. Най-после българският талант и артистичност излязоха извън сянката на така нареченото „малко регионално кино“.





26' МЕЖДУНАРОДЕН СОФИЯ ФИЛМ ФЕСТИВАЛ

НАДЕЖДА ВЪВ ВРЕМЕНА НА БЕЗНАДЕЖДНОСТ

ИНГЕРБОРГ БРАТОВА-ДАРАКЧИЕВА

26-ият София филм фест 2022 (10 – 31.03.2022) току-що приключи. Участваха 165 филма от 56 държави, разпределени в 12 секции, плюс онлайн стрийминг. Най-ценното преживяване – възможността отново да гледаме кино заедно, в познатите ни и любими зали и отново да усетим тръпката на фестивалната атмосфера, изградена през годините с хъс и упоритост от Стефан Китанов – Кита и целия му екип.

След две години пандемична обстановка и санитарни ограничения, фестивалната публика се завърна в залите по-ентузиасирана от всякога – общуването с изкуството е най-добрата съпротива срещу загубата на смисъл. За съжаление, празникът на киното отново бе помрачен – този път от неочаквано избухналата война в близката на сърцата ни Украйна. Членът на Международното жури, украинският режисьор Олег Сенцов, не пристигна в София, защото отиде да се бие за родината си. Беше прожектиран филмът му „Носорог“, а фестивалът протече под мотото „Дайте шанс на мира!“.

В основния Конкурс за първи и втори пълнометражни филми участваха 12 игрални филма, създадени през последните две години. Създателите на всичките 12 ленти са истински победители, независимо от художествените им постижения и присъдените награди. Всички режисьори са работили в тежките условия на постоянни локдауни и социална изолация и въпреки това са успели достойно да завършат филмите си.

Значителният професионален опит на повечето начинаещи в игралното кино се оказва решаващ за високото ниво на конкурсните филми. Авторите им влизат в състезанието като утвърдени продуценти, документалисти, телевизионни и театрални режисьори, рекламисти и автори на късометражни ленти. Много от тях вече са печелили награди за други свои творби. Този факт поставя въпроса за това, доколко е уместен формалният критерий „първи и втори пълнометражен филм“ при селекцията на конкурсната програма.



СОНАТА (2022, РЕЖИСЬОР БАРТОШ БЛАШКЕ)

Конкурсните награди, връчени преди две седмици, отговориха на очакванията на зрителите. Голямата награда „София – град на киното“ за най-добър филм, присъдена от журито, заедно с Наградата на публиката, получи полският филм „Соната“ – рядък прецедент във фестивалната практика. Филмът на Бартош Блашке завладява с автентичния си хуманизъм. Истинската история на Гжегож Плонка (Михал Шикорски) е разказана с емпатия и уважение, но и без да са спестени всички трудности, през които преминава семейството на син със специални нужди.

„Соната“ е постижение, заради баланса между драматизма на реалния живот и законите на екрана. И заради отказа на режисьора от мелодраматично решение и психологическата достоверност, с която извежда героите си към щастливия финал. Впечатляващ е и начинът, по който Блашке вплита социалното в драматургията на филма. Неправилно поставената диагноза, корупцията и институционалното безразличие към хората със специални нужди са само контекст. Акцентите са върху чудото на търпеливата любов и силата на таланта.

Следвайки прототипа, реалния Гжегож Плонка, героят на Шикорски израства от ням, набеден за аутист тийнейджър, през поредица от процедури за справяне с глухотата, до сбъдната си мечта – пианист, способен да изсвири „Лунната соната“. Движат го вроденият му талант и подкрепата на малкото хора, които наистина вярват в него. Процесът е проследен през цяло десетилетие. Режисьорът по монтажа Роберт Пиечник пресъздава движението на времето, без да утежнява разказа с излишни подробности. А на финала органично включва в действието и реалния Гжегож.



ЧОВЕКЪТ, КОЙТО ТЪРСИ ВЯТЪРА (2022, РЕЖИСЬОР МИХАЙ СОФРОНЕА)

Най-голямата изненада в конкурса, за мен, се оказа румънският филм „Човекът, който търси вятъра“ на Михай Софронеа, получил Наградата на ФИПРЕССИ (Международната организация на филмовите критици). В копродукцията между Румъния, България и Сърбия няма и следа от превърналите се вече в клишета похвати на Румънската нова

вълна. Филмът е история за красотата и смисъла на ежедневиия живот и заедно с това задълбочена рефлексия върху човешкото съществуване. Независимо от простотата на разказа, лентата може и трябва да се разглежда и тълкува като притча.

Сцеанаристът и режисьор Михай Софронеа е създал екзистенциална драма, опакована в жанра „филм по пътя“. Главният герой Раду (Дан Бордеяну) научава от своя лекар, че му остават най-много три месеца живот. Затова изоставя всичките си планове и поема с колата си в произволна посока. Шофирайки през равна Добруджа, той се мъчи да осмисли шокиращата новина и да приеме факта, че е смъртен, т.е. да осъзнае битието си на човек. Бягайки от ужаса на безнадеждната си ситуация, Раду губи сили и съзнание някъде наскре безкрайната равнина. И тук Софронеа започва един прост и дори наивен разказ за връщането към истинските стойности в живота. Селският човек, самотникът чичо Павел (Адриан Цициени), който страда от отсъствието на сина си, емигрант в Испания, прибира изтощени другоселец в дома си, грижи се за него и постепенно между двамата мъже се установява връзка от типа баща-син.

Софронеа режисира отношенията между героите с изключителна деликатност. Това се усеща особено силно в начина, по който Раду от своя страна, стъпка по стъпка, печели доверието на малкия Тудор (Себастиан Пинтилие), син на жената, в която се влюбва (Оливия Мелините). Героят се опитва да замести отсъстващия му баща – ситуацията с чичо Павел се повтаря огледално. Режисьорът основава целия филмов разказ, включително кадрите с природни обекти, върху редица паралели, подчертавайки всеобхватността на проблемите, които поставя – разкъсаните семейни връзки и невъзможната близост между хората. Всъщност шофирането без посока на Раду се оказва пътуване към духовно израстване, което изважда героя от самотата и вцепенението и му дава шанс да се върне към живота. Чувството за обреченост обаче се оказва по-силно и героят отхвърля любовта. Трите „последни“ месеца от живота му отдавна са отминали, смяната на годишните времена показва, че е изтекла цяла година. Симптомите на болестта са изчезнали. Въпреки това той не е готов да заживее истински.

На екрана бягството му от близостта се материализира в бягство през Дунава. Пресичането на река е архетипен символ за навлизане в света

на мъртвите. И героят тръгва към черноморския бряг, за да се опита да намери смъртта си в морето. Верен на паралелната конструкция, Софронеа отново му изпраща спасител, български рибар (Валери Йорданов). Двамата мъже не могат да общуват на своите различни езици, но могат да подкарат заедно малка рибарска лодка и заедно да отплуват в голямото море. Духовното пътуване на героя завършва благополучно – Раду се връща към живота с пълно съзнание за своята уязвимост и смъртност, но и с чувството за смисъл, открит в човешкото общуване. Като всяка притча, и този филм предлага поука – на духовно равнище принадлежността към живота е въпрос на съзнателен избор.

А филмите от фестивалния конкурс, ориентирани към търсенето на смисъл, дават надежда във време, когато всичко изглежда сякаш безнадеждно.

БАЛАКАНСКИ КОНКУРС: ГОДИНАТА НА ЖЕНИТЕ-РЕЖИСЬОРИ

ГЕРГАНА ДОНЧЕВА

Дали е случайност или последица от преднамерен подбор, предвид други две секции от програмата на София Филм Фест през 2022 г. (*Жените-режисьори в новото българско кино* и *Жените-режисьори в европейското кино*), но това, което прави силно впечатление в Балканския конкурс тази година, е мощното присъствие на млади режисьорки (общо шест на брой), представящи своя първи пълнометражен филм, които влизат в конкуренция с петима утвърдени мъже кинематографисти: Сърджан Драгоевич, Раду Жуде, Раду Мунтеан, Стефан Арсениевич, Драгомир Шолев, както и с дебютанта Емре Каиш. И не просто се конкурират, а печелят съревнованието, ако съдим по раздадените отличия: наградата на журито за най-добър балкански филм беше присъдена на „Мурена“ (*Murina*, Хърватия, Бразилия, САЩ, Словения, реж. Антоанета Аламат Кусянович), а

също така беше връчен почетен диплом на „Синя луна“ (*Blue Moon*, 2021, Румъния, реж. Алина Григоре).



МУРЕНА (2021, РЕЖИСЬОР АНТОАНЕТА АЛАМАТ КУСИЯНОВИЧ)

Съвсем очаквано, участието на толкова много авторки поставя отпечатък и върху сюжетите и героите (и по-точно героините), които се превръщат в обект на художествено изображение. В очертанията на камерата попадат млади момичета и жени, обитаващи затънтени малки селища или острови, крайните квартали на големите градове, борещи се с изпитанията и с изкушенията в живота, често напълно объркани и лишени от ясна цел и посока. Някои от режисьорките като Луана Байрами („Хълмът на лъвиците“, *The Hill Where Lionesses Roar*, 2021, Косово, Франция), Антоанета Аламат Кусиянович и Арасели Лемос са емигрантки, силно привлечени от това, което се случва в техните родни държави на Балканите. Луана Байрами е от Косово, но живее във Франция, Антоанета Аламат Кусиянович е с хърватско потекло, но настоящето ѝ е свързано с Ню Йорк, а родената в Атина Арасели Лемос („Света Еми“, *Saint Emy*, 2021, Гърция, Франция) е открила втория си дом в Лос Анджелис. Ситуирането на разказаните истории на територията на Балканския полуостров обаче съвсем не означава „потаяне в определена локалност“, тъкмо обратното, фабулата на творбите е

разбираема и за зрители, които не познават характеристиките на региона. Чудесен пример в този смисъл е „Сестри“ (*Sisterhood*, 2021, Северна Македония, Косово, Черна гора), в който Дина Дума по емоционално въздействащ, но същевременно и зрял, начин поставя глобалния проблем за жертвите на кибертормоз, плащащи цената заради лекомислието или откритата злонамереност на своите съученици или познати.



СИНЯ ЛУНА (2021, РЕЖИСЬОР АНТОАНЕТА АЛИНА ГРИГОРЕ)

Темата за тормоза, този път преживяван в семейна среда, е обект на изследване в друга творба – „Синя луна“ на Алина Григоре. Интересното е, че тя започва своята кариера като актриса във филмите на Кристи Пую и е силно повлияна от артистичния модел на Новата румънска вълна (тази приемственост е осезаемо видима в песимистичните краски и суровия визуален стил), макар впоследствие да се еманципира от нейното влияние, търсейки своята специфична форма на художествена изява.

Усилието да оцелееш, намирайки неочаквано препитание, като едновременно се съпротивляваш срещу патриархалните порядки на общността, в която живееш, е тема във вдъхновявящия филм „Кошерът“ (*Hive*, 2021, Косово, Швейцария, Албания, Северна Македония) на Блерта Башоли, чиято световна премиера в Сънданс се

превърна в истински фурор: произведението печели голямата награда на журито, на публиката и приза за режисура.

Изпълненото с тежък труд ежедневие на работещите жени и то принадлежащи към групата на икономическите имигранти – филипинките Еми и Тереза, е призмата, през която Арасели Лемос изобразява нерадостната участ на пристигналите в Гърция чужденци, изгубили надежда за по-добро съществуване. Историята на друга героиня със същото име, Еми – учителка по история в престижно училище – е в центъра на внимание в „Каръшко чукане или шантаво порно“ (*Bad Luck Banging or Loony Porn*, 2021, Румъния, Люксембург, Хърватия, Чехия) на Раду Жуде. Проблемът, анализиран от румънския режисьор, в известна степен се родее с творбата на Дина Дума, тъй като аналогично поставя въпроса за размитите граници между личното интимно пространство и публичното, при което много лесно конкретната личност може да бъде срината и унищожена. Случката с учителката, набедена заради изтеклия в интернет клип със сексуално съдържание и реакцията на родителите и учителите след това, е лакмус, чрез който авторът пресъздава нетолерантните нагласи и откритата враждебност в съвременното румънско общество.



НЕБЕСА (2021, РЕЖИСЬОР СЪРДЖАН ДРАГОЕВИЧ)

С черната комедия „Небеса“ (*Heavens Above*, 2021, Сърбия, Германия, Северна Македония, Словения, Хърватия, Черна гора, Босна и Херцеговина) Сърджан Драгоевич се завръща на големия екран след десетгодишно мълчание (последният му филм „Парад“ беше заснет през 2011 г. и постигна огромен зрителски успех не само в Сърбия и в страните от бивша Югославия, но и на Балканите). В новия си филм Драгоевич дръзко се захваща с темата за християнството и божествените чудеса, интерпретирани в абсурдната обстановка на посткомунистическия свят.

Българският претендент в Балканския конкурс – „Рибена кост“ (*Fishbone*, 2021, България, Румъния) на Драгомир Шолев, удостоен с наградата на гилдия „Кинокритика“ към СБФД, представлява плетеница от различни фрагментарни истории, обединени от появата на мъртъв делфин на плажа, чието метафорично послание, отправено към зрителите, препраща към състоянието на разпад на съвременното общество и неговите ценности, равнодушието пред безмилостното унищожение на природата и чудовищното отчуждение от всичко и всички.

Останалите три творби, „Анадолският леопард“ (*Anatolian Leopard*, 2021, Турция, Германия, Полша, Дания), „Докато мога да вървя“ (*As Far As I Can Walk*, 2021, Сърбия, Франция, Люксембург, България, Латвия) и „Интрегалде“ (*Intregalde*, 2021, Румъния) вече бяха представени в предишна статия (виж: Балкански преглед: Обещаващи дебютанти и интригуващи истории, сп. КИНО, декември, 2021).





ДРАГОМИР ШОЛЕВ: КИНОТО Е БЯГАНЕ НА ДЪЛГИ РАЗСТОЯНИЯ

БОЯН ЦЕНЕВ

Драгомир Шолев е многолик и талантлив режисьор, работещ умело в обширното поле на екранните форми, но отдал сърцето си на игралното кино. Пълнометражният му дебют „Подслон“ (2010) е сред най-успешните съвременни български филми, получил двацет и една награди от над седемдесет международни фестивала. Има награда за дебют от „Златна роза“. С втория си игрален филм „Прасето“ (2019) печели Специалната награда на журито и Наградата за режисура на „Златна роза“. На София филм фест (2019) получава още три важни награди. Третият му филм „Рибена кост“ (2021) на фестивала „Златна роза“ получи наградите за операторско майсторство на Ненад Бороевич, както и наградата на СБФД. На приключилото преди броени дни 26-о издание на София филм фест „Рибена кост“ получи Наградата на гилдия „Критика“ към СБФД за филм от Балканския конкурс. В разпространителската мрежа ще бъде от април 2022.



Може ли да разкажеш как успя да задържиш мотивацията си през осемте години работа по „Рибена кост“?

По принцип киното е бягане на дълги разстояния. Не е нещо, което ти е хрумнало днес, утре си вече подготвен и вдругиден го правиш. Подготовката изисква много време, много усилия. Тя е в основата на всичко. Наясно съм, че за да правиш кино, трябва едва ли не да си отдаден и то не между другото. Не е нещо, което да правиш през уикендите, докато почиваш. Така че да, бил съм подготвен. Осем години са изключително много време от живота на всеки човек. Да запазиш искрата не е лесно, защото светът се променя, ти се променяш, животът си тече, започват да идват нови актуални теми и трябва да стискаш зъби. Формула не мога да кажа, но при всички положения си мислиш непрекъснато за този филм, дори и днес, когато е готов, продължавам да мисля какво можеше да се подобри и какво можеше да се промени. Тук става дума за психическа нагласа, която имаш в главата си, и непрекъснато променяш историята. Дори когато филмът е завършен, пак съм готов да променям. Но той вече се появи на фестивален екран и някак си не мога да го направя. Той вече не е само мой, дори нямам и правото, защото това би било нечестно спрямо зрителите.

При всяко вече завършено произведение ли ти се иска да променяш още, ако можеше?

Да, така е. Докато го монтирах, съм го гледал къде ли не – на по-голям екран, на по-малък, на огледало съм го гледал, на обърнато, само и само да се опитам да се отчужда от него, да го гледам с нови очи. Много е важно, когато монтираш, да оставиш филма за известно време да отлежи, след което да го погледнеш с нови очи. Също важно е да го гледаш с други хора, за да видиш на тях как им въздейства. Гледал съм го без звук, после съм слушал само звука, без картина, само и само да си дам сметка какво произлиза от цялото нещо. Това е процесът, който на мен ми носи удоволствие, и го правя. Ако зависеше от мен, щях да искам да го приключа по-бързо. Но не всичко зависи от мен, така че нищо не мога да направя.



РИБЕНА КОСТ (2021, РЕЖИСЬОР ДРАГОМИР ШОЛЕВ)

Как създаде различните типаж и подбра актьорите (професионални и натуршчици), които да ги пресъздадат на екран?

Това е част от процеса на подготовка, да избереш хората, които да влеят жива плът в иначе написаните образи, т.е. виртуалните образи да станат реални. Използвали сме стандартни методи на търсене. Деян Донков беше първият избран от мен. Искан познат актьор в непознат контекст, все едно да не е той. Имал съм сигурно и други причини да се спра на Динката, но той беше първият избран, и вече покрай него, спрямо него, редихме останалите. Сузи Радичкова трябваше да бъде малко инат, малко твърда, но в нея да има много вътрешно страдание. Единият полицаи трябваше да бъде неуверен, да

не може да взема решения, докато другият полицай трябваше да бъде потънал в собствените си грижи, абсолютно negliжиращ професионалните си задължения, касаещи обществени въпроси. Ролята на този полицай беше по-скоро да е фокусиран върху личните си проблеми, да фаворизира частния случай, за сметка на общия. Всеки си има роля, която може да бъде дефинирана с по едно изречение, а може и да се говори много дълго за нея. Но когато сме търсили по време на кастинга, гледал съм да се впише в цялостната картина. Много важно беше при наличието на толкова персонажи, те да не се повтарят. Всеки да донесе нещо различно към цялото. В един момент си дадох сметка, че ще се получи пълен хаос от персонажи, но си казах, че това може да е за добро.

Във филмите си разглеждаш образа на маргинализирания човек и сблъсъка му с институцията в различни нейни проявления.

Може би това е част от стремежа ми да нарисувам заобикалящия ме свят. Всъщност това е нещо, което ме вълнува – как да дадем образ на всичко, което се случва около нас. Мисля, че киното до голяма степен служи за това, да се огледаме и да видим себе си на екрана. По отношение на маргинализирания човек, не съм се стремил съвсем съзнателно да го дефинирам. По-скоро ме интересува, обикновеният човек да е в центъра и да вирее в тази абсурдна среда, в която се намираме всички ние и става все по-абсурдна, за съжаление.



Филмите ти са по оригинални идеи, на които си съсценарист. Къде намиращ вдъхновение за сюжетите?

Пак ще кажа, опитвам се изворът да бъде от живота. Гледам да избягвам да вземам решения от киното или, колкото и да ги харесвам, най-вече от старите български филми. А и от новите. Опитвам се да се вдъхновявам от живота. За „Рибена кост“, може би вече си видял, сюжетът беше съставен от блога на един концесионер. „Подслон“ е базиран на събития от моята биография, „Прасето“ – също. Когато сядам да пиша, се вглеждам в миналото си. Търся какво съм запомнил и защо съм го запомнил. Нещо, което се е отпечатало в съзнанието ми, без да си давам сметка защо. На пръв поглед то изглежда случайно, но когато го превръщаш във филм, разбираш, че има причини това нещо да се е загнездило там и да го помниш, да е допринесло за формирането ти като човек.

Има ли случаи, в които сценарият се донаписва по време на снимки, или той е фиксиран и се следва плътно?

Има режисьори, които работят на този принцип. При мен много малка част от нещата се променят по време на снимки. Разчитам повече на подготовката преди снимачния процес, такъв начин на работа съм си избрал. Когато съм на снимки, съм много зает и ми е трудно да се фокусирам върху сценария и да мисля за това. По-скоро се опирам на сценария и той ми дава основа за това какво да искам от екипа. Знам, че Вим Вендерс е работил по този начин в ранните си филми, написва вечерта сцената, а на сутринта я снимат. И други подобни. Но аз бях много повлиян от едно изказване на Станислав Стратиев относно това, че всяка една дума, която се чува във филмите по негови сценарии, е написана предварително. Той беше казал, че в основата на импровизацията лежи много доброто спазване на сценария. Аз спазвам тази сентенция, импровизираме по сценарий.

Филмите ти се приемат позитивно и от критиката, и от публиката. Как това се отразява на работата ти?

Не се замислям за това, честно казано. Все още съм в период, в който когато пиша, се боря със себе си. Опитвам се да преодолявам някакви вътрешни проблеми. Иначе всеки един зрител, до когото е достигнало посланието и то му е повлияло, само може да ме радва. Някак си не ми е това движещ творчески мотив. Мисля, че така трябва, ако искаш

да си максимално искрен пред хората, трябва да си максимално искрен пред себе си.

Преди да пробие в игралното кино, Жан-Жак Ано се прочува като режисьор на реклами. В автобиографията си споделя, че за него това е много добра школа, дала му възможност да се усъвършенства като режисьор. И до днес продължава да снима реклами, като се опитва да им придаде кинематографичност. Ти също снимаш много реклами. Какво е твоето отношение към този процес?



За разлика от киното, рекламите са бягане на къси разстояния. Там за много кратко време трябва да сформираш концепция, екип, да го реализираш, да го предадеш. За разлика от киното, където всичко трябва да е много добре обмислено и премислено, защото имаш само един шанс, в рекламата трябва да си много гъвкав и да можеш да се адаптираш спрямо даденостите, които имаш, и които се променят непрекъснато. Така че това е основната разлика. Опитваме се също и ние, както е казал Жан-Жак Ано, да прибавяме добавена стойност, да бъде всичко артистично изпитано, естетически издържано, но тук има един фактор – клиентът. В крайна сметка ти работиш, за да удовлетвориш неговия вкус и неговите очаквания. Това може да бъде пагубно в

много от случаите, особено ако имаш намерение да създадеш изящно произведение, а клиентът иска да продава наденица. Тук се получава сблъсък. В рекламата трябва да може да се прецени ситуацията правилно и да си подбиращ проектите. Реално погледнато, аз съм професионалист в създаването на реклами, а в създаването на филми все още мисля, че го правя за удоволствие, като хоби.



В пълнометражното кино засега имаш три игрални и един документален филм. Отделно си снимал късометражни игрални и анимационни филми, реклами, музикални клипове, също и в телевизията. Колко важно е за един режисьор да се възползва от различните екранни форми, които аудиовизията предлага?

За мен е много важно да не зациклям. От двайсет години съм на снимачна площадка. Правил съм, както казваш, почти всичко, но в малък мащаб. В България все пак работим в сравнително малък мащаб. Имал съм и по-мащабни проекти, работил съм и в чужбина. За мен е изключително важно да поддържам форма, като се занимавам с различни неща, свързани с киното и със снимането. Аз съм на принципа: залудо работи, залудо не стой. Обичам да правя това, в кръвта ми е и ме зарежда. Понякога ми е мъчно, че не мога да отдам повече време на киното, защото там се случва голямата магия на

общуването на по-дълбоки нива, на откровеното общуване. От всичките му сили това е най-голямата сила на киното – да можеш да вникнеш, да достигнеш дълбоко в човешката душа и да жегнеш там някакви струни, които да засвирят мелодия. Всичко останало е по повърхността. То пак има своя смисъл и има някаква стойност, но е по-повърхностно. За мен най-ценно е да правиш филми, защото те имат тази функция на културно общуване.

Проблемът за насилието сред децата и младежите не е загубил актуалността си. Той е основата на конфликта в „Прасето“.
Филмът е независим. Как успя да намериш финансиране за неговата реализация?

Сам си го финансирах. Каквото имах, го изхарчих. Това беше важно за мен. Искях пред себе си да покажа на какво съм готов, за да правя кино. Чудих се дали мога да го финансирам сам. Всеки, на когото съм казал, смята, че това е било грешка, че никога един режисьор не трябва сам да си финансира филма. Може би беше грешка наистина, но пък научих колко е важно да имаш продуцент до себе си, когато работиш по проект. Режисьорът не е самодостатъчен. Ето това научих от „Прасето“, режисьорът не е самодостатъчен. Киното е комплексен процес и изисква съвкупност от различни професионалисти. Нито един от стълбицата не е излишен. Всеки изпълнява своята жизнено важна функция, така че платил съм си за този урок.



ПРАСЕТО (2019, РЕЖИСЬОР ДРАГОМИР ШОЛЕВ)

Имаш опит в снимането на деца, как се работи с тях?

Започнах с деца. Първият ми учебен филм, дори първите няколко неща бяха с деца. Тръгна по този начин от само себе си, без да го търся. В крайна сметка, за мен цялото това кино е по някакъв начин, и е било, игра. То си е една игра. Когато отидем на снимачната площадка, се вдетиняваме, нищо, че сме пораснали. Вдетинявайки се, ние си въобразяваме някакви правила, които спазваме на терен, и за да се случи тази игра, трябва добре да спазваме правилата. В този контекст децата се вписват много лесно. Ако гледаш на целия процес като на игра, по един естествен начин децата дават живот на тази игра, без да трябва да се преструват. Това е много интересно, актьорите често си мислят, че когато участват във филма, трябва да се преструват. Не, ние не искаме те да се преструват, искаме да участват, да бъдат себе си. Това е основната грешка в актьорската работа в България. Ние не искаме от актьорите да се преструват, че са някакви други, ние искаме те да са себе си. Искаме да играят, но да играят себе си, а не някой друг. При децата това става много естествено, защото те винаги са себе си. Те не са обременени, нямат активирано самонаблюдение, характерно за големите. Те са винаги себе си, дори когато се опитват да бъдат някой друг.

Кои филми с деца са ти повлияли и има ли съвременни, които харесваш?

Един от филмите, които са ми повлияли, още преди да вляза в НАТФИЗ, е „Да обичаш на инат“ на Николай Волев. Това е филм, който ме промени. Бил съм на годините на малкия герой, когато съм го гледал. Не си спомням коя година е правен, но горе-долу съм си мислел, че това е филм за мен. От класиките много филми с деца съм изгледал. Мога да спомена филма на братя Дарден „Детето“, той според мен е учебник. Бих го препоръчал на всички студенти, да анализират защо този филм съществува и какъв е. Иначе от класиките, много ми е повлиял „Баща господар“ на братя Тавиани. В НАТФИЗ гледахме „400-те удара“ на Франсоа Трюфо. Филм, който ми е променил живота, е „Крадци на велосипеди“ на Виторио Де Сика.



Какво предстои за „Рибена кост“ оттук насетне?

Разпространение. Не знам точно как ще бъде разпространението, но си даваме сметка, че такъв тип – Роси, продуцентката, го нарича „репертоарно кино“ – което много ми харесва, се разпространява по специфичен начин. Не е филм, който да гледаш между другото в мола. Това е филм, за който имаш предварителна нагласа, че искаш да гледаш. И трябва да го намериш, трябва да се организираш. Има си специфики за разпространение на такъв тип кино, които аз не разбирам и не познавам. Надявам се да имаме по-голям късмет с разпространението. Въпреки че средата в момента и времената не показват голям оптимизъм за разпространение на филми, като се има предвид какво се случва около нас с пандемии, войни и други много по-актуални неща за хората, но който намери време, ще има възможност да го гледа.

Какви проекти те очакват занапред?

Сега работя по нов сценарий, казва се „Пет пъти, в които баща ми си забрави чантата“. Отново е комедия на абсурда. Проектът е избран в Torino Film Lab, това е уъркшоп по сценарно писане с участници от цял свят. Филмът участва там, в етап развитие на сценария. Оттам нататък ще чакаме финансиране и след осем години, ако имам късмет, ще съм готов.





24' МЕЖДУНАРОДЕН ФИЛМОВ ФЕСТИВАЛ СОЛУН

СВЕТОВНО ДОКУМЕНТАЛНО КИНО НА 300 км ОТ СОФИЯ

БОЖИДАР МАНОВ

Когато през март 1999 г. се появи първото издание на новия тогава Международен фестивал на документални филми в Солун, никой не се изненада. Беше съвсем нормално големият, утвърден и много авторитетен Солунски фестивал за игрални филми, провеждан всяка година през ноември, да „роди и отгледа“ своето също толкова амбициозно и представително документално допълнение. И то тъкмо в годината, когато светът очакваше Милениума. Създател на идеята и реален изпълнител на тази необходима и важна стъпка бе влиятелният гръцки кинокритик и много опитен фестивален мениджър Димитри Ейпидес (1939 – 2021), тогава и директор на големия Солунски фестивал. Неговото намерение не бе плод на някаква мегаломания, а напротив – дойде тъкмо навреме, когато от една страна, светът с надежда гледаше към новото хилядолетие, а от друга – дигиталните технологии отваряха широко врата към нов тип аудиовизуална комуникация и нови възможности за нейното творческо прилагане именно в документалното кино. Защото тъкмо то първо, най-бързо и енергично се възползва от новото технологично обновление – както при снимането и създаването на филми, така и при тяхната постпродукция, при глобално разпространение в интернет

пространството и безпределен достъп както до разработваните теми, обекти и субекти, така и до милиони зрители, без посредници и в реално време.

Заради всички тези обстоятелства новият Солунски фестивал веднага намери своето примамливо название – „Образи от XXI век“, което на гръцки звучи още по-респектиращо – „Икони от XXI век“! Но по-важен е фактът, че още с първото си издание документалният фестивал стъпи убедително в преситената от подобни събития световна програма и с всяка изминала година затвърждаваше безспорния си авторитет като един от най-важните екрани на световното документално кино. Пълно потвърждение на тези проверени през изминалите години обективни наблюдения е и 24-то издание (10 – 20 март 2022).

Още при пръв поглед респектира обичайната огромна програма – 273 филма, групирани в 19 различни конкурсни и информационни категории! Внушително количество, но и защитено от безспорни качествени заглавия. Сред тях се открояват няколко важни програмни акцента и преди всичко нови актуални теми, които през последните две-три години са неизменен камертон за всички фестивални селекции.

Веднага се налага на вниманието активното присъствие на жените на екрана и зад камерата; с „просто око“ е видима джендър проблематиката в редица сериозни заглавия; малко странно, но няма впечатляващи филми за отшумяващата Covid-19 глобална криза, която повече от две години тормози планетата. Тези наблюдения се отнасят за всички основни фестивални категории. Но затова пък мигновено, почти в движение, фестивалът реагира на войната в Украйна – все още не със самостоятелни репортажни или аналитични филми, но с присъствие на украинската тема, макар и с две по-ранни заглавия, включени като акцент в последния момент.



ДРЕХИТЕ НА БАЩА МИ (2022, РЕЖИСЬОР УЛИ ДЕКЕР)

Едно от знаковите заглавия в актуалната джендър проблематика, при това в основния конкурс, се оказа изповедалният авторски филм на немската режисьорка Ули Декер „Дрехите на баща ми“ (2022, Германия). Откровен до изненада разказ за дълго пазена семейна тайна за двойствената същност на бащата – прикрит травестит, което майката съобщава на двете дъщери едва след неговата смърт. Интелигентният разказ акцентира върху свободата на избора и неприкосновената територия на субекта, но същевременно поставя въпроса за (не)възможното съжителство при подобно обстоятелство. Искрен и умен филм, който трябва да се гледа непредубедено, за да се проникне в неговата нееднородна емоционална природа. Впрочем документалният сюжет не е изненадващ или някакво ново откритие. Съвсем симетричен, много личен и също изповедален филм направи преди 20 години норвежкият режисьор Евен Бенестед – „All About My Father“ (2002, Норвегия) за неговия баща д-р Есбен Естер Бенестед, известен сексолог, но и откровен травестит. Тогава филмът прозвуча почти сензационно и получи много награди, в т.ч. „Теди“ (вариант на „Златната мечка“, но малко плюшено гей-мече) за най-добър документален филм на Берлинале 2002. А Педро Алмодовар вече бе направил много популярния и най-добър свой игрален филм „Всичко за майка ми“ (1999). Така че, подобни сюжети витаят отдавна в художественото пространство, вкусното заглавие е на разположение

за симетрични вариации, но сега се оказва на гребена на новата или по-скоро актуализирана тематична вълна.

В подобна сюжетна плоскост е и филмът „Travesti Odyssey“ (2021, Чили, Аржентина), но режисьорът Николас Видела усложнява темата, като разказва за кабаретна трупа на едно знаково заведение в Чили по време на социалните сътресения през октомври 2019 г. и усилията на част от артистите да запазят не само своята работа, но и личния си статут.



„НЕЛИ & НАДИН“ (2022, РЕЖИСЬОР МАГНУС ГЕРТЕН)

А истинско проникновено и вълнуващо джендър психологическо изследване прави шведският режисьор Магнус Гертен в „Нели & Надин“ (2022, Швеция, Белгия, Норвегия). Неговото неочаквано сюжетно откритие започва, когато издирва оцелелите персонажи от стара фотография от архива на някогашния концлагер Равенсбрук и проследява житейската съдба на две от лагеристките: френската певица Нели с много успешна артистична кариера преди да попадне в лагера и Надин, етническа китайка, също невинна жертва на суровата лагерна съдба. Ала взаимната им лесбо любов и случайността ги закриля, те остават заедно до края на живота си, години след войната, в невероятна психологическа хармония и емоционална удовлетвореност. От изключително прецизния разказ, който се води от внучката на певицата Нели, пораждава не само детайлната работа с архивния материал, но и видимото съчувствие на режисьора към двете

жени и дори неговото преклонение пред чистата, проверена при изключителни житейски изпитания взаимна любов, макар и в нестандартен битов план. А може би тъкмо извънредните обстоятелства са родили и опазили тази почти невероятна любовна обвързаност.



ДА УСЕТИШ НАСТРОЕНИЕТО (2021, РЕЖИСЬОР КЕТЕВАН КАРАНАДЗЕ)

А към днешна дата симетрична тема разработва грузинският филм „Да усетиш настроението“ (2021) – разказ за женски футболен отбор като съобщност на лесбо жени и момичета с емоционална връзка, много по-силна от спортната страст. Но темата е не само за толерантността към тяхната свобода на избора, а много по-съществена – за пълноценната реализация на субекта, независимо от предпоставените обстоятелства. Дебютът на режисьорката Кетеван Каранадзе (1975) неслучайно е в категорията „Открити хоризонти“, тъй като иска да отвори тъкмо тази „врата“ в текущата глобална дискусия.



СВАТБИ НА ОСТРОВ ТИЛОС (2022, РЕЖИСЬОР ПАНАЙОТИС ЕВАНГЕЛИДИС)

И домакините не са пропуснали темата. Гръцкият филм „Сватби на остров Тилос“ (2022) разказва за първите два еднополови брака на гей-двойка и лесбо-двойка, случили се още през 2008 г. на този егейски остров, благодарение на смело еднолично решение на местния кмет. Режисьорът Панайотис Евангелидис още тогава документира събитието и после през годините проследява развитието на темата в гръцкото общество, като проблемът не е законово уреден и до днес. Но филмът печели безспорни симпатии на зрители с всякаква сексуална ориентация, благодарение на ведрия непреднамерен хумор в епизодите, който измества предубедените екстремни позиции.

Но ето, че в такава селекция един привидно обикновен филм, т.е. извън актуалния тематичен тренд, със своя фокусиран в конкретно историческо време сюжет плюс важни социални наблюдения, успява да предложи и защити универсални проблеми за възпитанието на субекта от ранна училищна възраст, когато се формират трайните параметри на личността, валидни във всяка социална общност.



МЛАДИЯТ ПЛАТОН (2021, РЕЖИСЬОР ДЕКЛАН МАКГРАТ, НЕАСА НИ ЧИАНАИН)

„Младият Платон“ (2021, Великобритания, Ирландия, Франция, Белгия) е великолепен документален портрет на отдадения на професията си ирландски учител Kevin McAree, който е и директор на начално училище за 8-9 годишни момчета в изключително трудния работнически квартал на северен Белфаст. Защото там споменът за дълголетния конфликт между католици и протестанти е оставил незарастващи рани в колективното съзнание, а в добавка бедността е преплетена с дрога, насилие и оръжие. А този вдъхновен млад учител успява да спечели децата с всекидневни приложни примери от древногръцката философия, да ги увлече в разбираемо делнично самопознание и дори да стане непряк учител на техните родители. Някакъв „неземен“ персонаж, който пред продължително наблюдавалата го камера и пред очите на зрителите прави почти невъзможни неща като леко, приятно и ненатрапчиво занимание! Банално е да кажем „100 процента положителен персонаж“, защото звучи изтъркано, но е напълно вярно! Режисьорите Neasa Ni Chianain и Declan McGrath са успели да направят най-трудното в документалното кино – да покажат на екрана едва ли не „недостоверна“ реалност, в която истината не оставя място за съмнение и недоверие! Дали пък това не е модела на съвременното социално документално кино, което, без да натрапва дидактични послания, ги поднася като неоторими и убедителни аргументи на оптимизма и надеждата!

Специалната награда на журито вероятно отчита и тези важни качества.



ДРУГАТА ПОЛОВИНА (2022, РЕЖИСЬОР ЙОРГОС МУТАФИС)

Редом с този рдващ ирландски филм, и домакините поднесоха вълнуващо преживяване на зрителите с един дълбоко хуманен жест на фотожурналиста, оператор, режисьор и какво ли още не Георгиос Мутафис – мъж на средна възраст, който дванайсет години (2009 – 2021) неотменно снима с професионално упорство и изключителна морална издръжливост сагата на хиляди отчаяни бежанци от Афганистан, Сирия и други блискоизточни страни през морето до гръцките острови и най-вече Лесбос. А това означава стотици драматични и трагични съдби на безпомощни и безнадеждни хора, които буквално пред камерата губят живота си, въпреки всеотдайните усилия на местните спасители. „Другата половина“ (2022) е потресаващ репортаж, без специални художествени претенции, но с поразяващо въздействие! Филмът не може да се сравнява като кинематографични качества с такава мощна професионална продукция като италианския „Огън в морето“ (2016, реж. Джанфранко Роси, „Златна мечка“, Берлинале), но това не отнема нито грам от хуманния му патос, който трябва да напомня за една от големите трагедии на днешната европейска цивилизация. Впрочем авторът Георгиос

Мутафис не бе на премиерата си, а се включи дистанционно от Украйна, където сега го е отвел професионалният му дълг. Можем да вярваме на такъв човек зад камерата!



ДОМ ОТ ОТЛОМКИ (2022, РЕЖИСЬОР СИМОН ВИЛМОНТ)

Не е изненадващо, че темата Украйна присъстваше в програмата, макар че събитията от войната, започнала само дни преди откриването на фестивала, буквално застъпи вече селектираните заглавия. А тъкмо сред тях се оказа един дълбоко хуманен филм „Дом от отломки“ (2022, Дания, Финландия, Швеция, Украйна, реж. Симон Вилмонт), който разказва за драмата на деца, останали без семейства по време на войната в Източна Украйна, много преди актуалните събития днес. Но тъкмо неподправената истина за тежките психологически травми на невинни деца, приютени в скромно сиропиталище от всеотдайни „лелки“ (те и децата са рускоезични впрочем), трогва с чистотата на достоверната истина и оставя на втори план всякакви възможни тълкувания. Напълно справедливо филмът получи Голямата награда „Златен Александър“ и наградата на международната критика ФИПРЕССИ. За суровата, потресаваща реалност на днешната опустошителна война, все още не са направени нови филми, но организаторите намериха разумен и убедителен ход за нейното състрадателно отбелязване с две извънредни прожекции на вече съществуващи заглавия. Гръцкият режисьор Фотос Ламбринос показва документалния „Голямата утопия“ (2017) – обобщен преглед, създаден по повод 100 години от октомврийския преврат в Русия. А

неговият украински състудент от ВГИК и приятел Михайло Илиенко (и двамата ученици на Михаил Ром) бе изпратил най-новото си заглавие „Толока“ (2020) – романтична балада по поемата на Тарас Шевченко, издържана в стилистиката на украинската фолклорна традиция. Но за съжаление той самият не успя да дойде в Солун поради положителен Covid тест.

Още с първото си издание през март 1999 г. фестивалът ясно декларира интереса си към новите технологични и комуникационни възможности на съвременното документално кино и осъществи първия интернет мост Солун – Монреал, за да включи *online* известния канадски документалист и критик Питър Уинтоник (1953 – 2013). През 2018 г. бе създадена новата конкурсна категория VR (виртуална реалност). А сега в програмата присъстват десет документални филма от т.нар. PR (*Post Reality*) продукция. След постмодерната епоха така се назовава новата (флуидна) медийна реалност, която разколебава, дописва, подменя конкретната фактическа реалност, т.е. прекрачва отвъд документалната достоверност и прибавя нейно възможно продължение, нещо като екстраполация на житейската логика. Досега в класическото документално кино тази авторска свобода наричахме *docufiction*. Сега с помощта на дигиталните технологии е направена нова крачка напред към екранната *Post Reality*.

Така документалният фестивал в Солун се развива буквално пред очите ни и с всяко ново издание поднася на киноекрана или *online* новите завоевания на днешното документално кино. Та нали това е една от най-важните и отговорни функции на истинската фестивална стратегия! Не да догонва, а да подкрепя синхронно и да участва реално в творческото обновяване на кинематографичния процес!

За нас изводът е очевиден: има какво да научим само на 300 километра от София!

ГРЪЦКИ ДОКУМЕНТАЛИСТИ НА ФОКУС

ГЕРГАНА ДОНЧЕВА

Съвременното гръцко игрално кино е почти непознато за българския зрител, а документалното – още по-малко. В този смисъл 24-то издание на Солунския кинофестивал е прекрасен повод да се постави специален акцент върху местните творци, чието сериозно присъствие през 2022 г. буди респект. Предвид тежката пандемична ситуация и сложните икономически условия, при които бяха принудени да работят кинематографистите от цял свят в продължение на две години, прожектирането на 77 пълнометражни и късометражни гръцки филми в отделните секции на форума, е наистина впечатляващ факт. Нещо повече, организаторите взеха решение да подпомогнат своите сънародници, изплащайки сума за показ на всяка гръцка продукция, селектирана за участие като жест на морална и материална подкрепа.

Тематичното многообразие на включените заглавия демонстрира интереса на гръцките автори както към динамиката на случващото се в тяхното общество, така и откритост към глобални проблеми, които намират отзвук навсякъде по земното кълбо. Ангажираност с исторически сюжети, портрети на артисти, препратки към литературната класика, остри социални казуси, предизвикали бурна обществена полемика – това са само част от посоките, по които поемат гръцките документалисти, изследващи бързопроменящата се днешна реалност.

Струва си да се обърне внимание на програматорската политика по отношение на местните филми, попаднали в основните състезателни рубрики. В Международния конкурс се забелязват имената на трима режисьори с твърде различен професионален профил и тематични предпочитания.



ДРУГАТА ПОЛОВИНА (2022, РЕЖИСЬОР ГЕОРГИОС МУТАФИС)

Георгиос Мутафис е известен фоторепортер, който посвещава повече от десетилетие на бежанците, достигнали границите на Гърция от Близкия изток, Африка, а отскоро и от Украйна, и обобщава своите наблюдения и опит в дебютния си филм „Другата половина“ (*The Other Half*, 2022, Гърция) – трогателна изповед на човек, преживял дълбока личностна трансформация във връзка със собствените си разбирания по този проблем. Сам потомък на гръцки бежанци, напуснали родната си земя в резултат на малоазийската катастрофа през 1922 г., Мутафис споделя, че като дете е ненавиждал чужденците, но работата му, която го среща със страданието, смъртта и липсата на перспектива на тези хора, тотално променя неговата гледна точка. На премиерата той изрази надеждата си, че неговата творба ще окаже влияние на политическия елит в Европа с оглед на по-адекватни действия спрямо бежанците и тяхната необходима интеграция в рамките на Стария континент.



УБИЙСТВО НА ЖЕНИ (2022, РЕЖИСЬОР НИНА МАРИЯ ПАСХАЛИДУ)

Нина Мария Пасхалиду е сред утвърдените автори на гръцкото документално кино. Българската публика вече се е срещала с нейното творчество – най-големият ѝ успех до този момент е копродукцията „Късмет: Как турските сериали промениха света“ (*Kismet: How Turkish Soap Operas Changed the World*, 2014), вълнуващ разказ за неочакваното социално въздействие на турските телевизионни продукти върху дамската аудитория на Балканите, в Близкия изток и в Северна Африка, които непреднамерено успяват да окуражат жените от по-консервативните общества да се борят за правата и свободата си. Накърнените права отново са предмет на анализ и в настоящия филм на авторката – „Убийство на жени“ (*Femicidio*, 2022, Гърция, Италия), където тя реконструира съдбата на Лаура Ровери, жителка на Верона, а също и на останалите героини, за да разкрие измеренията на домашното насилие в Италия. Ескалацията на този вид престъпления в Италия провокира Нина Мария Пасхалиду да потърси причините за подобно агресивно поведение, което отчасти се дължи на задълбочаваща се икономическа криза, на промяната в социалния статус и на двата пола (жените все повече работят и придобиват финансова независимост, а значителен дял от мъжете не постигат желаната от тях социална реализация). Мотивацията на кинематографистката да се заеме с този болезнен проблем произтича от разбирането ѝ, че той много често остава невидим (приблизително 86% от случаите на домашно насилие никога не биват официално обявявани, тъй като жертвите се страхуват да подадат оплакване).

Това, което особено тревожи режисьорката е, че много от жените безкритично възприемат сексистките стереотипи, които лесно могат да се разпознаят в старите италиански и гръцки филми. Най-новата творба на Пасхалиду беше в списъка с кинопроизведения по темата във връзка с голяма дискусия, организирана в Гърция, доколко гръцкото общество е готово да възприеме термина *femicide* (жестоката практика жени да бъдат умъртвявани най-често от своите партньори или членове на семейството).



СВАТБИ НА ОСТРОВ ТИЛОС (2022, РЕЖИСЬОР ПАНАЙОТИС ЕВАНГЕЛИДИС)

Третият автор, включен в Международния конкурс, е писателят, преводач, режисьор и сценарист Панайотис Евангелидис, който предлага друга непопулярна тема: положението на ЛГБТ общността в Гърция. По времето на първия локдаун през 2020 г., Евангелидис решава да направи документалния филм „Сватби на остров Тилос“ (*Tilos Weddings*, 2022, Гърция), въз основа на материали, които е заснел през 2008 г., когато на егейския остров Тилос тогавашният кмет Тасос Алиферис обявява първите два брака, сключени между еднородни двойки, предизвикало мощна обществена реакция, заклеймявания от страна на църквата и юридическа битка, завършила с анулирането на въпросните два брака дванадесет месеца по-късно. Кинематографистът разказва за събитията постфактум със съзнанието, че иска да остави визуален документ за усилията на

своите персонажи да променят закостенелите нагласи и проявите на нетолерантност в гръцкото общество.

Обагрени със силен социален заряд са и гръцките претенденти, състезаващи се в секция Новодошли (New Comers), които най-общо могат да се дефинират като портрети.



ПОСЛЕДНА ГОДИНА (2022, РЕЖИСЬОР ЛУКАС ПАЛЕОКРАСАС)

„Последна година“ (*Final Year*, 2022, Гърция) на Лукас Палеокрасас е колективен портрет на най-младото поколение гърци – учениците от горния курс на гимназията, дълбоко разочаровани от образователната система в страната, от липсата на равнопоставен достъп до държавните университети, изплашени за бъдещето си и за живота, който ги очаква, след като завършат. Промененият наскоро модел за оценяване на учениците, провокира бунт и окупация на гимназията (традиция, характерна за гръцкото училище), разкривайки огромната пропаст между учителите, които споделят огорчението си от изгубения престиж и уважение на учителската професия и учениците, които отхвърлят остарелите форми на обучение, неадекватни на изискванията на днешния ден.



СЪСТЕЗАТЕЛЯТ ПО КАНАДСКА БОРБА (2022, РЕЖИСЬОР ЙОРГОС ГУСИС)

Един от най-обещаващите млади режисьори Йоргос Гусис представи пълнометражна версия на късометражния „Състезателят по канадска борба“ (*The Arm Wrestler*, 2022, Гърция), който беше отличен през 2020 г. с наградата за най-добър късометражен филм на Гръцката филмова академия. Историята проследява ежедневието на трийсетгодишния Панайотис (Панос) Гусис, брат на кинематографиста, собственик на малко кафене в отдалечено село, проходащ актьор, клоун по заявка и състезател по канадска борба, чиито различни социални роли разкриват отделни аспекти от гръцкото общество и трудностите, пред които неговите членове са изправят всекидневно. Пълнометражният филм също беше оценен по достойнство – приз на ФИПРЕССИ за най-добър гръцки филм и Награда за най-добър гръцки филм на младежкото жури в Солун.



СКРОМНО ИЗОБИЛИЕ (2022, РЕЖИСЬОРИ ГЕОРГОС САВОГЛУ И ФРАНЧЕСКА РОМАНУ)

Георгос Савоглу и Франческа Роману в „Скромно изобилие“ (*Frugal Abundance*, 2022, Гърция) избират да запознаят своите зрители с уникален възрастен мъж, Вангелис, който три десетилетия живее извън нормите на съвременната цивилизация в непретенциозен дом без електричество в Пелопонес на брега на морето, придвижва се с велосипед, лови риба и се чувства напълно щастлив в своя автентичен свят, в който има място за простички радости и ценности, напълно забравени от последователите на доминиращата консуматорска философия.





КРИТИКЪТ КАТО ВОЙН, ОРАЧ, ВОДАЧ

БОРЯНА МАТЕЕВА

Живеем в епохата на четвъртата индустриална революция, дигиталната ера, постмодерни или пък хипермодерни времена и т.н. Въпрос на интерпретации. Единственото сигурно е бясната скорост на промените от всякакъв вид и калибър. Може би пътуването с TGV, високоскоростния влак, най-точно предава усещането – залепен си за седалката, докато пейзажът навън се размазва. Изобщо не става дума за съзерцание, а за физически стрес. Пристигаме супер бързо. Съкращаваме драстично времето. Но какво печелим и защо?

От месец насам, от началото на немислимата война срещу Украйна, всички естетически разсъждения за ролята на кинокритиката рязко олекнаха. То и много вече се каза за новите форми (плетки, видеоесеистика, демократизация през социалните мрежи и др.), а и доста е писано за същината ѝ през годините (да вземем само Вера Найденова – „Ново-старите функции на кинокритиката“, „Съвременният киносвят“, 2010, четвърто допълнено издание). Но каква критика, какво кино, когато войната се вихри на 300 километра от нас! Не е за вярване, но е факт – Животът, най-великият драматург и режисьор, създава ден след ден супермощен боевик. По всички медийни канали в реално време върви документален катастрофичен сериал, грандиозна военна суперпродукция, която се разгръща все по-страховито и никой не знае кога и как ще завърши.

Нелепо е някак в този момент да гледаш леки комедии, скалъпени екшъни или сладки мелодрами, пък дори и само за да забравиш какво се случва в реалността. Истинското събитие издуха измислените истории. Реалните трагедии отвяха стилизираните. Трупат се хиляди кадри на разрушения, стрелби, въздушни удари – правени с телефон и малките камери GoPro. Всеки и навсякъде документира, защото ще е нужно не само като бъдещата хроника за стотици документални филми, а и като доказателствен материал за престъпления срещу човечеството. Вече всеки войник или жертва става военен кореспондент. Най-бърз беше Шон Пен, който кацна в Украйна още в първия ден на войната. Нашите тв репортери също отразяват, макар и по-отдалече и с премерен риск. Единственото хубаво в тази непростима война все пак е събудилата се съпричастност, поривът да се помага на бежанците, европейското сплотяване. Наблюдаваме човещина в действие, най-после. И отприщване на доброволчеството, дори и у нас.

Но да се върнем към кинокритиката в тези смутни и напрегнати времена. Известният руски критик Антон Долин, доскоро главен редактор на прочутото „Искусство кино“, „флагманът на свободната мисъл“, показва нагледно какво може да направи един кинокритик в режим на свирепа цензура – да се махне от Русия, за да не обслужва престъпна кауза. Долин не е просто кинокритик, а фактор с хиляди последователи, инфлуенсър в истинския смисъл на думата. В едно първо интервю в *youtube* заяви: „Не искам да мълча, но и не искам да вляза в затвора“. Не иска децата му да живеят в такава обстановка и заедно със семейството си, след заплахи и изписване на Z на вратата му, емигрира в Латвия по покана на документален фестивал. Като човек на културата и словото той може да се противопостави единствено с оръжието на словото. „Считам себе си за човек, критично настроен по отношение на властта“ – думата „критик“ придобива първичното си измерение, с всички произтичащи от това последствия – естетическото се превръща в морално и политическо. А в днешна Русия това означава до петнайсет години затвор. Долин дава много интервюта в момента и като свръхинтелигентен човек предвижда началото на края на днешните управляващи, само че това е далече... Сега всичко се руши и изчезва. На въпроси за киното отговаря, че точно сега не може да гледа игрално кино. Споменава все пак филмите на украинеца Лозница, „Туринският кон“ на Тар, Декалога и

Трите цвята на Кешловски. В такъв радикален момент в съзнанието остават само най-високите нравствени образци, които се занимават с метафизиката между добро и зло, с нуждата да се отдели доброто от злото. Трябва да имаме някакви нравствени ориентири и ни остава единствено религията.

Ако погледнем назад и потърсим ролята на кинокритиката в историята на киното, неизбежно стигаме до френската Нова вълна. Известно е, че това най-значимо течение в модерното кино на ХХ век се налага, след като е подготвено от усилията на група революционно настроени млади критици, но си струва да го припомним. През 50-те във Франция се извършва смяна на поколенията. Изникват десетки хиляди кино клубове и резултатът е, че от януари 1959 до края на 1962 се появяват 160 нови режисьори. Новото артистично течение е тясно свързано с критическите идеи, общи за една доста хомогенна група около сп. „Кайе дю синема“. В основата е синефилията, познаването на историята на киното плюс критическият опит, базиран на специфични избори, морални вкусове и яростно отхвърляне на старото. „Младотурците“, както ги наричат съоснователите на „Кайе“, Базен и Дониол-Валкроз пишат стотици статии, впускат се в горещи публични дебати, раздават се в радиопредавания. Битката за новото кино започва с перото. „Всички в „Кайе дю синема“ виждахме себе си като бъдещи режисьори – ще каже Годар. Посещаването на кино клубове и филмотеката – това вече беше да мислиш като кино и да мислиш за кино. Писането – това вече беше правене на кино, защото между писане и снимане има количествена, не и качествена разлика. Единственият чист критик беше Андре Базен.“

(*Cahiers du cinéma*, № 138, décembre 1962).

Ето кратък преглед на корпуса на критическите идеи, довели до избухването през 1959 г. През 1948 г. (*Ecran français*, № 144) се появява прословутият манифест за „камерата-писалка“ на Александър Астриук. С него се заявява, че киното е нов начин на изразяване, неотстъпващ на романа и живописата. През 1951 г. излиза брой първи на „Кайе дю синема“, а от 1954 г. започва критическата атака на „Кайе“ и по-масовото списание „Arts“, където Трюфо пише паралелно. Остро полемичната му статия-манифест „Една особена тенденция на френското кино“ (*Cahiers du cinéma*, № 31) стартира идеята за „политиката на авторите“ и всъщност дава теоретичната основа на естетиката на Новата вълна. Този преобръщащ памфлет е фронтална

атака към тогавашното френско кино с неговата „традиция на качеството“.

Но Трюфо не спира дотук. През 1957 г. по повод фестивала в Кан излиза специален брой на „Arts“ и статия със скандално заглавие „Всички сте свидетели в този процес: френското кино умира под фалшивите си легенди“. Една от разбиващите тези е „няма лоши филми, има посредствени режисьори“. И още: „утрешните филми ще бъдат снимани от авантюристи“ – тук е пророк. Провокативен и бляскав стил, който утвърдените режисьори никога няма да му простят. Трюфо плаща цената – наричан е „най-мразеният човек в Париж“, „критик-терорист“, „гробарят на френското кино“

(*François Truffaut, Chroniques d'Arts Spectacles 1954 – 1958. Gallimard, 2019*). Битката се пренася на широк международен фронт, излиза от Франция и е подета от десетки млади синефили-критици по света. Навсякъде има нюанси и особености, но основното е преобръщане на парадигмата, борба със старото кино и утвърждаване на новите методи на работа и естетика.

Ето няколко примера – във Великобритания в литературата и театъра се появяват „сърдитите млади хора“, после млади режисьори лансират движението *Free cinema* с Тони Ричардсън, Карел Райс и Линдси Андерсън, който става автор на манифеста „Stand Up! Stand Up!“ публикуван в *Sight and Sound*, обладан от ярост, подобна на тази на Трюфо. В САЩ също има отзвук със „синема директ“ и Робърт Дрю, Дейвид Мейлс и Дон Пенибейкър. Появява се „Сенки“ (1959) на Касаветис.

В Източна Европа също има раздвижване по идеологическа линия – на ход е т.нар. размразяване след XX конгрес на КПСС. В България не оставаме по-назад – през 1956 г. е свикан Априлският пленум на БКП. В българското кино обновлението обаче идва не от критиката, силно идеологизирана, заклещена в менгемето на нормативната естетика, а директно от режисьорите. Бинка Желязкова и Христо Ганев правят първия в соцлагера филм-равносметка за нравствените ценности на новия ред и с това изпреварват полските „филми на моралното безпокойство“. Заглавието на дебютът им е емблематично – „Животът си тече тихо“. И разправата е емблематична – в 1957 г. няма място за толкова авангардно произведение, особено пък на екраните на България. Със специално постановление на ЦК от 1958 г. филмът е

заклеймен, защото „фактически развенчава образа на народния партизанин“, „прави неверни обобщения за нашата действителност“. И това при условие, че Христо Ганев е едно от знаковите лица на новата власт, увековечен в кинохрониките. Това бележи завинаги дейността на тези големи бунтари, но те така и не отстъпват от идеите си до самата си смърт. Може да се каже дори, че идеите им за сблъсък на идеалите с политическата реалност отиват много далеч и много нависоко, стават универсални и са валидни до ден днешен. Тук в скоби искам да споделя и една лична история от началото 70-те. Като студенти по кинознание ни бяха говорили за „Животът си тече тихо“ и бяхме силно заинтригувани – спрял филм, как, защо. Разбрах, че сценарият се казва „Партизани“ и е бил отпечатан в сп.

„Киноизкуство“. Отидох в Народната библиотека поне да го прочета. Поръчах томчето, но какво беше изумлението ми, когато видях, че страниците са изрязани. Имаше го в съдържанието, но някой предвидливо го беше премахнал от любопитни погледи... Няма сценарий, няма филм, няма проблем. Подобен е пътят и на спрения „Понеделник сутрин“ (1966) на Ирина Акташева и Христо Писков – български филм, творчески и с вдъхновение усвоил уроците на Новата вълна. Само може да гадаем накъде би тръгнало българското кино, ако беше видял бял свят в своето време, а не през 1988 г. при Перестройката.

Твърдя, че нашето кино би имало друга съдба и друг имидж пред света, „Понеделник сутрин“ би повлякъл крак с новия си начин на снимане, импровизационност, лекота. Този филм с нищо не отстъпва на най-доброто от Годар, дори го превъзхожда с потапянето в социалния фон, на който се разгръща.

И ако критиците от „Кайе“ се преборват за ново кино с нови изразни средства и триумфират, нашите режисьори водят мъчителна борба през годините, първо за идеи, а после и за налагането на технически новости. А що се отнася до българските критици, те постепенно, някъде от началото на 60-те, започват сложна и подмолна борба за отстояване на принципи. В уводните статии и тежките годишни обзори може да се проследи ловкото скриване зад абсолютно изпразнени от съдържание лозунги, които са били алибито за оставане на работа и продължаване на вътрешната борба. Да, немало е как, освен привидно да се съгласиш, но вътрешно да си против. За честта на пагона ще припомня няколкото известни и достойни за уважение жеста на

критическата гилдия – властта не намира кой да посече „Една жена на 33“ (1982) на Боян Папазов и Христо Христов и възлага акцията на мастит театрал. Всички водещи тогава кинокритици намират начин елегантно да откажат. Не се е намерил и доброволец, който да пише наказателно за „нарушената диалектика“ между „малката“ и „голямата“ правда във филма „Кратко слънце“ (1978) на Станислав Стратиев и Людмил Кирков и текстът в „Литературен фронт“ излиза като редакционен. Малки, но знакови победи!

Но да огледаме ролята на критика през годините. Формулата, критици – бъдещи режисьори, сработва и на други континенти. Бразилското „Синема ново“ например следва модела на Френската нова вълна и водещите бразилски критици през 50-те стават водещи режисьори на това мощно кинематографично движение. Но по-точно е да се каже, че обстоятелствата в този период са били много сходни – разкрепостяващото влияние на неореализма, разцвет на киноklubовете, силна кинокултура, волята за изразяване на националната идентичност през киното, решаване на социалните проблеми. Нелсон Перейра дос Сантос, Глаубер Роша, Карлос Диегес пишат остри и хапливи статии, преди да направят революционните си филми. Програмният манифест на Роша „Естетика на глада“ (1965), публикуван макар и след избухването на „Синема ново“, оповестява: „нашата оригиналност е нашият глад“ и още „най-благородната културна изява на глада е насиетието“. Преди това Роша, подобно на Трюфо, издава „Критическа ревизия на бразилското кино“, фундаментален сборник, в който разгромява старото бразилско и холивудското кино на забавлението.

Когато през 70-те години кандидатствах „Кинознание“ във ВИТИЗ, в първия експериментален випуск имаше едва-що утвърдена учебна програма и нещата се установяваха в движение, но пък с голямо желание. Нямахме стройна административна структура и всичко беше малко като насън. Преди изпитите, на кандидатстудентски курс, един човек с пронизващ син поглед (по-късно разбрахме, че се казва Неделчо Милев и ще ни преподава кинокритика и теория на киното) отговори на шега на невинен въпрос от залата: „Как се пише рецензия?“. Отговори нестандартно и аз го запомних завинаги: „То е като да ти кажат под какъв ъгъл да се наведеш, за да те целунат“. В тази игрива дефиниция има всичко – еротика, геометрия, ирония, закачка. Та киното е еротика, не случайно думата „сексапил“ се

използва във връзка с изображението. Днес обаче киното е война, какъвто е животът. Но винаги ще бъде и емоция.

Може би е интересен и отговорът на същия въпрос „Как да пиша?“, който начинаещият критик Трюфо дава в дневника си от 1951 – 1952 (*Dictionnaire du lapensée au cinema*, PUF, 2016): „1. Да намериш центъра на тежестта на филма, оста, около която се върти мисълта на автора: дума, чувство, метафора; 2. всичко останало след това ще има ново значение, като се организира около тази дума, избрана като функция от чувството, което събужда; 3. не обяснявай филма, а го преживявай; 4. замени външното описание с вътрешно причестяване“.

Всъщност ясно е, че няма формула. Дали със статии ще подготвят почвата за нови течения или с гореща полемика ще воюват за новото, или ще бъдат просто водачи в необгледното поле на киното – критиците са част от киното и както видяхме, могат да бъдат водеща платформа. Това е една идеалистична картина, една виртуална реалност, но я е имало и я има. Друг е въпросът, че в действителността вече никой не търси водачи, освен в минно поле или пък в Зоната на Тарковски. Но пък ако ги потърсят, те са там като сталкери.





НЕСЪЩЕСТВУВАЩИЯТ ДОМ НА АЙЗЕНЦАЙН

ЛИЗА БОЕВА

Разказът на Наум Клейман записах на телефона си и го предавам буквално, без редакция. Срещата ни бе през есента на 2016 г., – седмици преди домът на Айзенщайн в Москва да бъде пренесен. Т.е. унищожен. Фотографиите също направих тогава.

Редица европейски режисьори (под инициативата на Вим Вендерс) подписват през 2000 г. документ, в който обосновават необходимостта четири важни обекта да бъдат съхранени и да попаднат под особена протекция. Посочват дома на Люмиер в Лион, „Градината на забравените плодове“ на Тонино Гуера в Пенабили, къщата на Бергман на остров Фарьо и квартирата на вдовицата на Айзенщайн в Москва. Но Никита Михалков и управата на Съюза на руските кинематографисти решават, че няма да се съобразяват с чужди решения – Айзенщайн е „техен“, юридически квартирата на неговата съпруга – също, така че решението им е окончателно: архивът на режисьора и личните му вещи трябва да бъдат изнесени до началото на месец декември 2016 г.

Историята с имуществото на Айзенщайн се повтаря: след неговата смърт съпругата му – Пера Аташева – е изгонена от четиристайната

квартира, защото домът е собственост на Мосфилм, а тя не е служител там. Нейните родители имат малка квартира на бул. „Гогол“ в Москва. Тя изнася всичко от дома им, за да успее да помести книгите и ръкописите на Айзенщайн.

Пера Мойсеевна Фогелман (по прякор Пера Аташева) е съпруга на режисьора от 1934 г., но през последните години от живота на Айзенщайн тя живее отделно. В младостта си е била комедийна актриса, по-късно работи като журналист, а и като асистент-режисьор. Не се е снимала при Айзенщайн, но е била негов асистент в „Бежин луг“. В началото на 60-те години московски интелектуалци пишат редица писма до държавата с молба да бъде предоставено жилище на вдовицата на Айзенщайн. Тя получава квартира: две малки стаи, кухничка, баня и тоалетна. Апартаментът се намира в центъра на града: на ул. „Смоленска“, 6-ти вход, блок номер 10.

Пера пренася вещите и ръкописите на Айзенщайн. Живее тук едва три години – до смъртта си през 1965 г. Именно в този дом, обявен за филиал на Музея на киното, ни посрещат Наум Клейман (най-крупният световен специалист по творчеството на Айзенщайн) и неговата дъщеря Вера (преводач, историк на киното). Нищо тук не прилича на музей. Усещането е, че влизаш в дом, чиито стопани за минутка са отскочили до магазина. Събуваме се, събличаме връхните дрехи и се настаняваме около голяма кръгла маса. Вера ни поднася чай, кекс, плодове и казва, че има и студени закуски – хляб и салам, стига да предпочитаме.



Ако стоим прави, няма място да се поберем всички в стаята. „Тук се разхождаме само с очи“ – подготвя ни Наум Ихильевич.

„Как съхранихме тази квартира ли... – започва разказа си той. – Тогава начело на Съюза на кинематографистите бе Кулиджанов. Съвсем не глупав човек, трябва да ви кажа. Тих, спокоен, член на ЦК... Много такива хора имаше тогава – не опозиционер, но ако с нещо може да помогне – помагаше. Тихо, незабележимо. Неговият баща е загинал в лагер, затова той разбираше всичко прекрасно... Та Кулиджанов дойде тук заедно с други началници от Съюза и започнаха да умуват какво да правят с тази квартира и как да развият музея на Айзенщайн. Един едър и напорист началник предложи да се направи долу, където е входът, голям прозрачен магазин: там да се наредят всичките неща на режисьора, а хората да минават покрай витрината и да гледат как е живял... Ако знаете как се изплаших, че тази безумна идея наистина може да се реализира! Това се случи през есента на 65-та година. Тогава Кулиджанов се намеси и тихо каза: „Две премествания са равни на един пожар. Този дом вече два пъти е местен – веднъж от квартирата на Айзенщайн, веднъж от булевард „Гогол“. Нека оставим нещата по местата им“. Така и стана: апартаментът бе обявен за част от Музея на киното. Сетне какво се случи... Построиха киноцентър, но когато Никита Михалков оглави Съюза, веднага го продаде. Просто го продаде. Кому – до ден днешен никой не знае. Сега там е мултиплекс с 15 киносалона...“

„Казват – намесва се Вера – че го е продал сам на себе си...“

„Сам на себе си... Може и така да е – съгласява се Наум Ихильевич. – Експонатите от Музея пренесоха във фондовете на Мосфилм, но те не са изложени, просто се съхраняват в депата. А тази квартира остана... Още тогава, през 2005 г. разбрах, че Михалков ще заграби и този дом. И той го заграби. Квартирата е приватизирана и архивът на Айзенщайн трябва да бъде изнесен оттук до декември тази година. Казват, че в новия музей на киното, който строят в комплекса ВДНХ, ще има павилион и там ще поставят килимите, книгите, мебелите... Разбира се, това са глупости. Това тук е дом, истински дом, световна ценност. Онова ще са музейни експонати, детайли без контекст... При това, вие знаете ли къде е ВДНХ? Новата сграда, която строят, ще е в самия край на парка... Кой ще ходи там? Далече е от всичко, от всички...“

(умълчахме се, сякаш предстоеше погребение...)

„Аз имам своя концепция за тази квартира-музей – продължава разказа си Наум Клейман. – Мисля, че всичко трябва да остане така, както го е подредила Пера. Снимките, картините, книгите, ръкописите, мебелите... Нека ви разкажа какво се съхранява тук и защо. Ще започна с това, че Айзенщайн е бил много самотен човек. Времето е било такова – не е предразполагало към близост, към дружба... Най-близките му приятели са не повече от четири-пет човека. Един от тях е бил Прокофиев. Също така операторът Андрей Москвин. Приятелят от детски години Максим Щраух. Кого изпускам... Бабел, да, били са много близки с Исаак Емануилович. Тук няма да видите техни общи снимки. И изобщо – всички снимки на Айзенщайн с негови роднини или приятели са направени тайно от него. Той е бил крайно суеверен и е мислел, че общите фотографии скарват близките. Забранявал е да го снимат с хора, на които държи. Затова и общите снимки с Пера са голяма рядкост...“



Фотография на Пера, направена в този дом година преди смъртта ѝ.

„Многочисленото му семейство е невидимо и е разпръснато по целия свят. Хора, с които не е общувал никога и хора, които е познавал само за кратко. И въпреки това те всички са тук, в тази стая – неговото духовно голямо семейство“ – разказва Клейман.



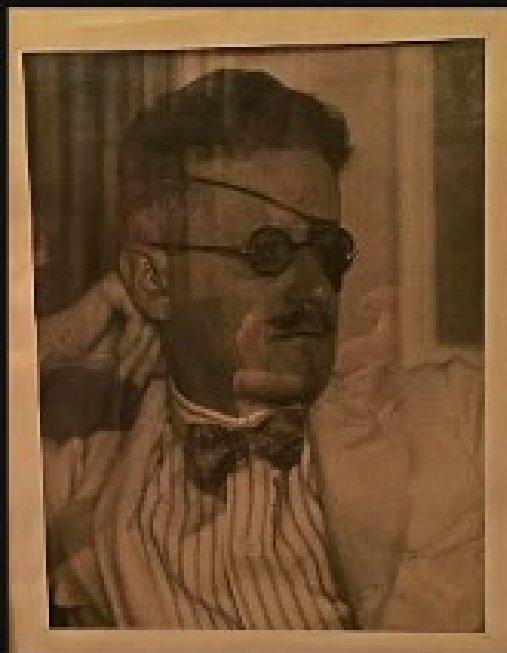
На първата секция до вратата на стаята е поместен портрет на Пушкин (два реда заемат томове на писателя), отстрани – посмъртната му маска.



Вдясно от маската е оригинална картина, нарисувана от Джовани Пиранези. В творбата се отразява лилавият абажур, направен от самия Айзенщайн.



Наум Клейман разказва, че Айзенщайн е събрал частите на този причудлив абажур от различни битаци и сам го е сглобил.



Срещу портрета на Пушкин са поставени две фотографии – едната на Чаплин (подписана), другата на Джеймс Джойс (без автограф).

Наум Клейман разказва: „Джойс е твърдял, че има само двама режисьори, на които би доверил „Одисей“ – Рутман в Германия и Айзенщайн в Русия. А Джойс е разбирал от кино – бил е собственик на първия киносалон в Дъблин, сетне открива свое кино в Триест... Но е лош стопанин, инициативата му, разбира се, се проваля. Айзенщайн не работи по „Одисей“, но използва идеята на Джойс за вътрешния монолог в „Американска трагедия“ (когато момчето разсъждава „да убия – да не убия“ тече вътрешен монолог, подобен на този на заспиващата Моли Блум – бел. а.). Айзенщайн е първият, който създава структура на вътрешния монолог на героя в киното – не просто говорещ глас, а структура на мисленето. Това, което сетне Фелини ще направи в „Осем и половина“. Айзенщайн надписва върху един от своите сценарии: „На Карл Маркс и Джеймс Джойс“. Това е сценарият за филм, наречен „Капитал“. Когато разбира намеренията му, Сталин спира проекта. Айзенщайн се среща с Джойс в Париж. Тръгвайки към Америка, минава през Германия, Англия, Швейцария, Франция... По време на тази обиколка среща писателя в Париж. Може би тогава се вижда и с Бекет, който е секретар по това време на Джойс. Съхранено е писмо от 1935 г. от Бекет до Айзенщайн: Бекет му съобщава, чу би искал да дойде да учи в Москва, в неговия клас по кинорежисура във ВГИК. Отговорът на Айзенщайн не е запазен, но най-вероятно го разубеждава...“.

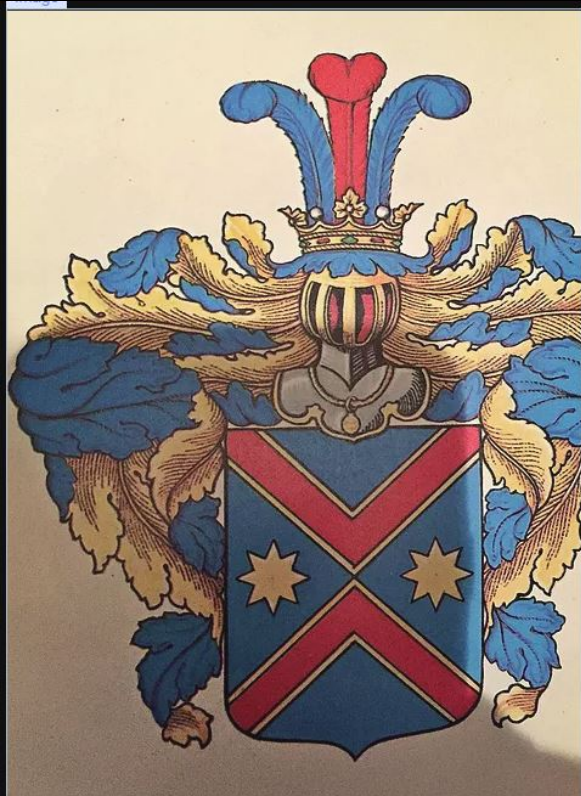


Една от най-големите фотографии в стаята, подредена от Пера, е тази на Майерхолд (другите две големи са на Айзенщайн)

Наум Клейман продължава своя разказ: „Майерхолд е неговият втори баща, така да се каже. Тази фотография е с надпис от самия Всеволод Емилиевич: „Гордея се с ученика, станал майстор. С майстора, създал школа“. Майерхолд не е харесвал думата „художник“ или „творец“. Предпочитал е „майстор“. А знаете ли, че именно Айзенщайн е човекът, спасил архива на Майерхолд? Онова, което имаме публикувано от него днес, е именно архивът, спасен от Айзенщайн. Когато арестуват Майерхолд, дъщерята на Есенин скрива във вилата си неговия архив. Но сетне започват бомбардировките през 41-ва година и тя трескаво звъни на учениците на Майерхолд – някой да вземе при себе си архива, за да не бъде унищожен от бомбите. Никой не е искал. Това е обяснимо... Хората са се бояли – да пазиш архива на враг на народа, означава самият ти да си враг на народа. Единственият, който не отказва, е Айзенщайн. Той пристига и взема всичките документи, част от архива отнася в своята квартира в Москва, а друга част – на вилата си. През 42-ра година трябва да се евакуира. Има право да вземе със себе си два куфара. В единия събира личните си вещи, в другия помества архива на Майерхолд.

Когато Айзенщайн умира, в дома му прииждат множество хора. Пристига и Пера и вижда на бюрото папки от архива на Майерхолд. Тя бързо съобразява, че несъмнено някой от дошлите тук е прегледал записките и ще доложи за тях в КГБ. Подказват ѝ, че за да съхрани архива, трябва да го предаде в Литературния институт (който е под опеката на Държавния архив и Министерството на външните работи), а не в Ленинската библиотека (която е под управлението на КГБ). Пера предава архива в Литературния институт и когато идват от КГБ, тя им показва бележка от МВД... Двете структури са били в силна конкуренция и единствено поради тази причина КГБ не успява да получи архива на Майерхолд и да го унищожи.

А знаете ли, че бащата на Айзенщайн е бил инженер и граждански архитект? Много способен и далновиден човек. Издига се до генерал. Роден е близо до Киев, в еврейско семейство, но за да учи в институт, приема християнство. Жени се за дъщерята на богат търговец и започва да си измисля биография... Получава дворянска титла и в началото на 17-та година навярно е последният дворянин, получил герб. Сам рисува своя герб, изпраща го в Петербург за одобрение, Мария Фьодоровна подписва документите и сетне... избухва революцията“.



Гербът, измислен от бащата на Айзенщайн, е оцветен от художника Роберт Маланичев (1936 – 2006). Маланичев се сприятелява с Пера и през 1964 г. разрисува в дома ѝ белия дървен кухненски шкаф.

Рисунки, окачени по стените на гостната, представящи стаи от квартирата на Айзенщайн. Мебелите в кабинета му (днес поставени в кухнята) са в стил „баухаус“. Свещникът е от филмов реквизит, а килимът с мексикански мотиви над леглото е съхранен до днес.



Изглед от гостната към коридора



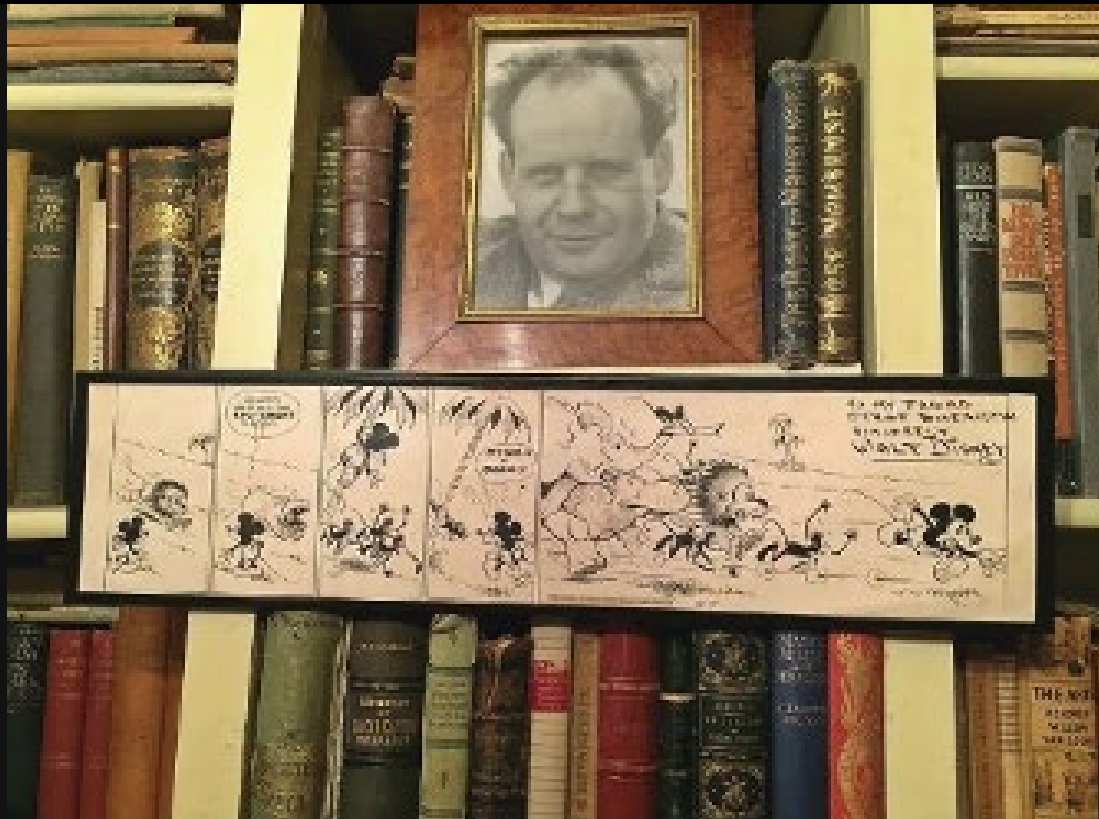
Квартирата, подредена на времето от Пера, седмици преди разрушението ѝ:



Гостната стая



Лавици с книги и фотографии в гостната стая



Рисунки от Уолт Дисни с дарствен надпис

През 1941 г. Айзенщайн пише студия за Дисни, която започва с думи на английски език: „The Art of this Master is the greatest contribution of the American people to art“ („Творчеството на този майстор е най-великият принос на американците в световната култура“).



Килимът с мексикански мотиви в гостната стая



Стаята-кабинет



Кухнята, служеща днес за хранилище и офис.

Всички предмети тук (килимите, фотографиите, дори всяка книга) имат крайно интересна съдба: защо и как са попаднали в дома на Айзенщайн, с каква история са свързани... Това е тема на друг разказ. И този разказ ще е дълъг, подобно на многотомна енциклопедия, представяща безкраен свят.





ТРИГОНОМЕТРИЯ – РАЗМИСЛИ И ПРОВОКАЦИ

САВИНА ПЕТКОВА

Преди три години се оказах на прожекция на мексиканския филм „Нашето време“ от майстора на бавното кино Карлос Рейгадас в Института за съвременни изкуства в Лондон. Щом филмът свърши (в полунощ), беше обявено, че следва дискусия с режисьора. По-интересното беше, че в ролята на модератор се превъплъти Атина Цангари, чийто филм „Атенберг“ (2011) е емблематичен за новото гръцко кино. Известна със „странностите“ на своите герои, Цангари очевидно се забавляваше, провокирайки както Рейгадас, така и публиката, с въпросите и мълчанието си до ранните часове на деня.

Какво правеше Цангари в Лондон и то след четири години творческо мълчание? След трите си пълнометражни филма гръцката режисьорка, както ми сподели, работеше по сериал на Би Би Си. Въпреки че отдавна не е сензация да прочетем как някой кинорежисьор се подписва под даден телевизионен сериал, комбинацията Цангари + Би Би Си ми се стори толкова нелепа, че се вписваше напълно в шеговития абсурд на трите ѝ пълнометражни филма досега.

Цангари режисира първата половина от лимитирания сериал „Тригонометрия“, който разказва за живота на трима милениали в Лондон. Джема (Талиса Тейксейра) и Кийрън (Гари Кер) дават стая под наем в малкия си апартамент и новата наемателка е францужойката Рей (Ариан Лабед). Постепенно близостта между тримата нараства и те се изправят пред поредица от предизвикателства – от това как да дефинират отношенията си, до това как да преустроят социалния си живот, така че да пасва на връзката, която се оформя. Първите четири епизода гледахме на Берлинале 2020 г., когато имах радостта да поговоря с Атина и Ариан за работата по сериала.

По какъв начин идеята за „Тригонометрия“ успя да стигне до Вас?

Атина Цангари: Честно казано, влюбих се в сценария, дело на Дънкан Макмилан и Ефи Гудс, още в момента, в който ми попадна в ръцете, даде ми го продуцентът Тайсън Рос. Това, че не съм от Лондон, не ми попречи да се идентифицирам; казах си, че имам възможността да подхожда към историята като такава, която може да се случва във всеки един град, в който съм живяла... А аз съм живяла на доста места [смее се]... Направи ми впечатление тонът на диалозите и естественият поток на речта, както и това, че темите не са разглеждани по дидактичен или снизходителен начин. Като цяло „Тригонометрия“ съдържа всичко, което харесвам в един сериал.

Как се вписа сериалът във Вашето амплоа на кинорежисьор, който сам пише сценариите си?

А.Ц.: Още в самото начало ми стана ясно, че държа да въплътя сценария в нещо телесно, макар да знам, че става дума за ритмична и строго вербална творба. Казвам го от гледна точка на човек, започнал кариерата си с едва ли не неми филми, или поне такива с малко диалог, затова ми се щеше да „отелеся“ езика. Разбира се, за това дължа много на актьорите – тези три прекрасни същества. Още тогава разбрах, че те са готови да допринесат за изграждането на героите си не толкова с думи, а по-скоро с енергията си.

Доколкото знам, в първоначалната версия на сценария Рей не е французайка...

А.Ц.: Не, не. Рей трябваше да е англичанка. Но още щом Ариан се появи за прослушването, си казах: „Да, това е нашата Рей!“ . Стана малко чудо, което, честно казано, никога не се случва на снимачната площадка на сериал... дори имахме време за репетиции.

Продуцентите от Би Би Си ни отпуснаха десет дни, в които да се опознаем, да снимаме предварително, да изследваме динамиката на тези трима актьори, всеки от които идва от различна сфера.

Какво се случваше тогава?

А.Ц.: Първата седмица дори не прибягнахме до думи.

Импровизирахме, изследвайки енергията помежду им, правехме разни глупости, като например да танцуваме по нелепи начини или да пеем колкото ни глас държи. Всъщност тогава дадох на всекиго от тримата по един плейлист за персонажите им. Също така настоях да изгледат двацет и два филма, и то заедно. За мен беше важно да ги гледат заедно, тъй като ги възприемах още тогава като режисьори на сцените. И как не – те трите трябваше да разберат и регулират добре темпото помежду си на снимачната площадка, заедно с оператора Шон Прайс Уилямс. Известна съм с това, че съм бавна... Затова трябваше да се адаптирам и да измисля най-добрия начин, по който да подходя, без обаче да се оставям на течението, да не правя твърде големи компромиси. Затова реших да снимаме сцена по сцена, отново и отново, без да стопираме кадъра, директно да започваме отначало. Така никой не разбира кога снимаме и кога – не. Разбира се, материалът се получава много естествен, обаче е доста изморително за всички. Но ми хареса това, че се получи един многоактен балет на желанието, на страха и на жаждата.

Ариан Лабед: Мисля, че Атина предусеща какво ще се получи още преди да сме разбрали напълно как да контролираме динамиката помежду си. За мен самата беше трудно и не знаех откъде да започна, не можех да се насиля за нищо конкретно. Но тя според мен знаеше или поне успя да забележи неща, които ни убягваха на нас като актьори.

Да разбирам, че началото е било подчертано колаборативно, между тримата актьори и Атина. Доколко беше важно да работите с конкретиката на тази тристранна любовна връзка?

А.Ц.: Това са неща от живота. Имам приятели, които са в ненормативни сексуални връзки или в полиаморни такива. Но не мисля, че сериалът е само за това. Това е шоу за любовта. Просто се е случило така, че да са трима – две жени и един мъж – точно така подходихме към въпроса. Все пак е важно да кажем, че в началото и те не са готови за това, което им предстои. Не става дума за двойка, която преживява труден период, и добавя трети човек в уравнението само и само, за да няма раздяла, изобщо не е това. Тази връзка между тримата се установява постепенно, тъй като споделят едно и също пространство, и става толкова естествено, че дори може да изглежда, сякаш се развива против волята им. И въпреки че това само по себе си усложнява нещата за тях, те все пак имат отношение по въпроса, имат право на избор.

А.Л.: Полиаморията винаги е съществувала, така че не мисля, че правим нещо наистина революционно. По-скоро мисля, че ценното в „Тригонометрия“ е това как мислим за формите на нещата; тоест формата „двойка“, формата „любов“ или „семейство“ и техните социологични импликации. Любовта е завинаги, това го знаем и то няма да се промени. Но и в сериала, както и в живота, виждаме как подобни конфигурации все още подлежат на стигми..., а накрая, ако се потопим в любовта, не можем да съдим никого, защото става дума за обич, за хора, които се обичат. Трябва да си голям идиот, че да осъждаш това. В този ред на мисли, в „Тригонометрия“ представяме друга конфигурация на връзката, алтернативен потенциал за това по какъв начин хората могат да бъдат заедно. Затова и не ми се струва, че правим нещо кой знае колко политическо – става дума за преосмисляне на идеята за връзка и семейство по нов начин.

Струва ми се, че от гледна точка на публиката, би предизвикало други реакции, ако тройката се състоеше от двама мъже и една жена например... Все пак има много наслоявания, що се отнася до образа на лесбийството и мъжката хомосексуалност и бисексуалност, за съжаление...

А.Ц: Ще ми се това да не е вярно, честно казано. Би ми се искало, лично на мен, да гледам такава алтернативна версия на „Тригонометрия“. Но, както казах, ние не подхождахме по начин, който не сексуализира специално тази конфигурация на взаимоотношенията, но съм съгласна, че това е важен въпрос. Знаете ли, важно е, че се оказва някакъв натиск срещу такива закостенели виждания, защото по-нататък в сериала става дума за това какво е да изградиш семейство по свой пример в XXI век.

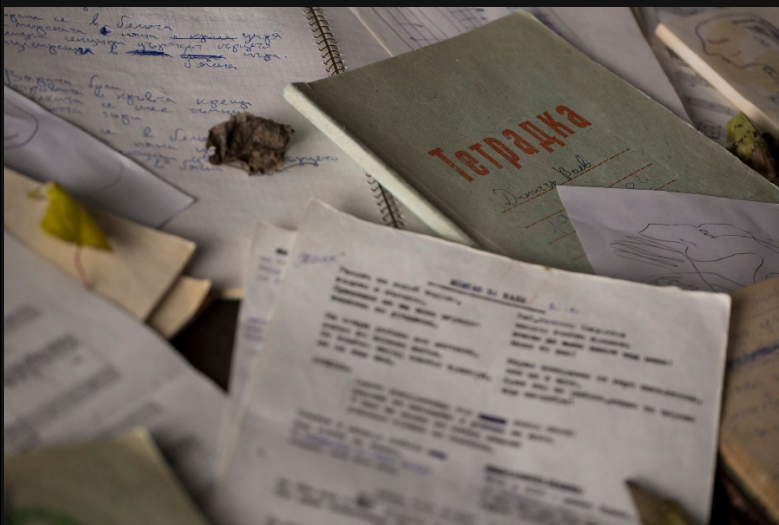




КУЛТУРЕН АФИШ: АПРИЛ 2022

АНАСТАС ПУНЕВ

През април може да се гледат последните няколко прожекции от София Филм Фест, като си струва да се обърне внимание на „Воев“ на режисьорката Биляна Кирилова. Когато става дума за фигура от ранга на Димитър Воев, всеки спомен е добре дошъл и осмисля преживяването, но пък, от друга страна, именно иконианата му роля затруднява извеждането на по-оригинални режисьорски решения. Логично е избягването на прекалено излишни напъни, особено когато самият Воев е символ преди всичко на тоталната липса на преструвки, конформизъм и лицемерие. И филмът в негова чест е също точно толкова искрен и скромен, почти отшелнически.



ВОЕВ (2021, РЕЖИСЬОР БИЛЯНА КИРИЛОВА)

Макар филмът да носи симпатичния полъх на 80-те и да се заиграва с носталгията по този романтичен период, той е насочен до голяма степен към тук и сега. Темата за самотния, неразбран артист винаги е вълнуваща, но в личността на Воев има още нещо – меланхолия, която съвсем не е продукт само на времето и бунта срещу него, така че не битието определя съзнанието в неговия случай. Филмът потвърждава, че тази меланхолия се корени в характера му, и то не поради някаква депресия или невъзможност за реален контакт – напротив, Воев е показан като семеен човек с учудващо консервативни разбирания за живота – а заради деликатността му и дори емоционалната зависимост от общността на хора около него.

В тази връзка особено силно въздейства разкаянието на част от участниците в Нова генерация, които години по-късно признават колко наранен е бил Воев от избора им да напуснат България след рухването на комунизма. Подобен тип признание със сигурност не се чува всеки ден, но именно то прокарва най-актуалната нишка на филма, защото и днес може да забележим наоколо същите крокодилски сълзи и съпричастност на хартия.



Биляна Кирилова споделя, че не е замисляла филма си като документален и че предишните ѝ късометражни опити се намират по-скоро в авангардния спектър. Затова е достойно за уважение как филмът нито изпада в прекалена фактология, нито е зает с твърде авторски изхвърляния върху паметта на Воев. Поезията му е там в най-чистата възможна форма и без грам редакция благодарение на

максималния брой архивни кадри, а интервютата с близките му са снимани във вътрешността на завод, излязъл като от нереализиран клип на Генерацията.

В крайна сметка, „Воев“ удържа добро темпо, като не задълбава твърде много в личното, но и не създава излишни митове – Димитър Воев е изцяло човек, а не светец, и най-голямото свидетелство за това е участието на неговите родители, които вероятно за първи път проговарят публично за сина си. Техните думи, макар и уж най-отдалечени от онова, с което свързваме Воев, са всъщност най-изразителните за него: той е детето, което обича да си играе с думите и въображението му намира своя истински пристан в музиката.



КОМАРДЖИЯТА (2021, РЕЖИСЬОР ПОЛ ШРЕЙДЪР)

Сложна е и съдбата на Уилям Тел, изигран от Оскар Айзък в „Комарджията“ на Пол Шрейдър. Докато продължаваме да се чудим как Шрейдър разграничава отделните видове трансцендентално кино в своите теоретични книги, автентично киноманският му дух пръска асоциации и изключително интересни режисьорски ходове в новия му филм, който беше показан в рамките на СФФ. А поредният изтерзан мъж, създаден от таланта му, е не по-малко травмиран и объркан от Травис Бикъл от „Шофьор на такси“, чийто сценарист е отново Шрейдър.

Който не вярва на горното, може да проследи най-смразяващата част от филма – кадрите в стил Гаспар Ное, през които камерата с рибено око проследява тежките спомени от Абу Граиб, полепнали по паметта на Тел. Това не е естетизация на насилието, а точно обратното – любимата тема на Шрейдър е как човек продължава да живее, когато е извършил нещо непостижимо в собствените си очи. А отговорът все така е някъде между циничния портрет на съвременна Америка и метафизичното издигане по пътя на смиреното.

КОМАРДЖИЯТА (2021, РЕЖИСЬОР ПОЛ ШРЕЙДЪР)

Докато този специфичен сблъсък на ниска и висока култура изглеждаше логичен в „Първа реформирана“, където героят на Итън Хоук беше свещеник, погълнат от отговорността си едновременно към преходното и божественото, то филм за картоиграч е далеч по-странен декор за посланията на Шрейдър. Но всъщност светът на картите е идеално скроен за видимо празния, но свръхконтролиран поглед на Оскар Айзък. Ако обичайната асоциация за хазарта е като за поле на напрегнати битки и безгранична смелост, във версията на „Комарджията“ това е единствената форма на несъществуване, на тихо отминаване на времето, в чиито безвремеви рамки Уилям Тел може да се справи с угризенията на съвестта си. Неговият успех се дължи на това, че брои картите, което е забранено предимство, но, както става ясно, ако не печелиш твърде много, никога няма да те хванат. Още една круширала американска мечта, символизирана от празноглавия „конкурент“ на Тел – украинец с псевдоним Mr. USA, разчитащ на клакьори, викащи U-S-A след всяка победа.

Както може да се очаква, Тел е един от онези, които са опрали пешкира за зверствата на щатската администрация по места като Абу Граиб, докато същинските виновници като началника му Джон Гордо (Уилям Дефо) са преминали успешно в частния сектор. Възелът на историята обаче няма нищо общо нито с картите, нито със самия затвор, а с появата на Кърк (Тай Шеридън), чийто баща също е пострадал от действията на Гордо. Единственото, което може да извади човека, посветен да прекарва живота си под радара, от ступора му, е съдбата на Кърк. Най-явният паралел с Травис Бикъл и „Шофьор на такси“ е фанатичната вяра на двамата протагонисти, че ако извадят по-младите от тях от канавката, ще осмислят собствения си провален

живот. А силата на драматургията е, че това само изглежда като помирение или извисяване, докато не се сблъскаме със суровата истина, че е чиста форма обсебя, резултат от дълбоката психическа рана.



КОМАРДЖИЯТА (2021, РЕЖИСЬОР ПОЛ ШРЕЙДЪР)

В типичния си стил Шрейдър се движи по острието на бръснача – „Комарджията“ не е нито първият филм за отмъщение, нито първият портрет на посттравматичния синдром, особено относно войната в Ирак, но нещо в него намеква, че душевният живот на героите се случва на съвсем друга вълна и зрителят неизбежно ще изостане с крачка назад. Това е онази вълна, на която ужасът е истински ужас, а белезите не могат да бъдат заличени единствено с прошка. Изключителна религиозност, прикрита зад беизразна игра на карти.

„Воев“ може да бъде гледан на 02.04 от 20:00 ч. в Дом на киното.

„Комарджията“ може да бъде гледан през април по кината.





ГАЛЕРИЯ: ИЛЮЗИЯ

ПРЕДСТАВЯМЕ ВИ СНИМКИ ОТ ФИЛМА *ИЛЮЗИЯ* (1980), ПРЕДОСТАВЕНИ ОТ БЪЛГАРСКА НАЦИОНАЛНА ФИЛМОТЕКА.





И Л Ю З И Я

/Литературен сценарий/

СЦЕНАРНИ ЕСКИЗИ: ИЛЮЗИЯ

КАПРИЧИО ЗА КОСТА

Когато човек се опита да проникне в лабиринта Константин Павлов, всички входове се оказват зазидани от съвършенството на стиховете му.

И когато той казва: „В схватките със себе си винаги, неотменно излизам втори...“, всички ние в схватките с Константин Павлов неизменно ще сме трети, четвърти и „ен-ти“..., като безкраен „низ от осъзнати нули“...

За поета Константин Павлов е казано толкова много... Той е: „Планета, около която всички ние кръжим.“ (Иван Андонов), „Не подлежи на опитомяване.“ (Йордан Радичков), „Бог му е предоставил авторските права за поезия.“ (Светлин Русев), „Обречен е ... – да бъде гений.“ (Стефан Цанев), „Най-големият български поет, който някога съм чела.“ (Ана Ахматова), „Последният просветител“ (Ани Илков), „Константин Павлов е натоварен от природата да бъде допълнение към нея.“ (Иван Радоев)...

Какво повече може да се прибави към това?!...

А може би точно това ми даде кураж да предложа на Константин Павлов, заедно да направим филма „Опит за мълчание“. И ние заедно

направихме този филм през есента на 1996 г., използвайки за основа неговия авторски рецитал на Аполония – 1988 г. Мотото на филма е:

*„... Чувствам се като магнетофон,
който половин век е записвал мълчаливо,
а сега Бог е натиснал копчето,
за да чуе дали съм готов
(дали съм си свършил мисловната работа)...“*

И когато за първи път гледахме филма, изпихме заедно по чаша червено вино за „на добър час“ преди премиерата, той, усмихвайки се, написа с лявата си ръка думите: „... Сипи ми винце да пия, юначе...“ – и това листче за мен струва неизмеримо повече от всичките там филмови статуетки и награди...

Приятелството ми с Константин Павлов е едно от изключителните събития в моя живот. Може би шансът да срещна Константин Павлов в киното – преди трийсет години, като студент по кинорежисура във филма „Чуй петела“ – превърна киното в моя съдба и религия. По време на снимките на филма през 1977 г., – на втори април (рожденият ден на Константин Павлов) заваля приказен сняг. Сякаш и небето се включваше като съавтор в създаването на този филм...

След няколко години събрах кураж да напиша един сценарий, който се наричаше „Капричио за Коста“ (много по-късно немски автор ще го нарече „внук на Гоя“). И там имаше един епизод, който наистина бях сънувал: между въжетата на боксов ринг се „надпяват“ поетите Любомир Левчев, Стефан Цанев и Константин Павлов. И всеки вместо стол използва купчината на издадените от него книги... В онези години книгите на Любомир Левчев стърчаха над въжетата (като „баровец“), а книгите на Стефан Цанев стигаха някъде до средата (като нормален стол)... Босият Константин Павлов изглеждаше седнал на пода – по това време имаше само две скромни книжки („Сатири“ и „Стихове“) с обща височина около 7 мм... И независимо от високомерието на „баровците“ (като мизансцен), Константин Павлов винаги е бил истинският шампион на този „свободен“ поетичен ринг...

Ето защо, днес вече не ми е интересно отново и отново да го сравняваме с „априлското“ поколение, да търсим нови определения за поезията му, която е „многозначна до недоказуемост“, да го „канонизираме“... Спорът дали е „сатира“ или „гротескна лирика“, „езоповски“ или „постмодерен“ е езикът му – отдавна е побелял от старост... А тези, които продължават да цитират до помрачение стиховете от „Декларация“:

*„Искам да съм с първите,
с истинските,
с комунистите...“*

ще посъветвам да прочетат и следващите стихове до края:

*„моята система по е вярна –
аз намирам вярната посока
по обратната страна на ветропоказателя“*,

и самия финал на стихотворението:

*„Колко струвам?
Сигурно ще сбъркате.
Стойността си
сам ще изчисля
маркически.
Тя е равна
точно на труда
изразходван
в себепроизводството ми на човек“.*

И ако не им стане ясна „тайната на Атлантида“, те завинаги ще си останат в ролята на паяците, които „искат да изсвирят нещо крайно траурно и безкрайно бодро същевременно“... А някои имена... „не изговарям нарочно – убивам ги чрез премълчаване...“.

Днес е далече по-интересно да потърсим мястото на Константин Павлов в европейската и световна култура. Има достатъчно предизвикателства в тази посока: „Фьони мъти кръгли речни камъни“ и „Яйцето“ на Гюнтер Грас. Или разцепването на огледалото в „Чуй петела“ и таланта на малкия Оскар от „Тенекиеният барабан“... А някои от мислите на Емил Чоран изумително повтарят темите от поезията на Коста: комедията на „възкресението всяка сутрин“ и репетицията за „полагането в гроба всяка вечер“. И „събуждам се. И ужас: установявам, че съм жив – За кой ли път... И докога? Омръзна ми!“ от К. Павлов... Могат да се намерят и паралелните поетични времена в лабиринтите на Борхес:

*„Едновременно –
син, баща и близък
на самия себе си“.*

(на К.П.)

Или дори „По следите на изгубеното време“ на Марсел Пруст и „Вярно е, че проспях дните си. Но какви сънища, Боже! Какви сънища“ (на К.П.). Тук асоциативно могат да се прибавят и Франсоа Вийон – „Сега вися успокоен... – полюшвам се на слънчевия лъч. – копринена гальовност и метална якост – около моя жилав врат“ (на К.П.). И Жак Превер с „глупаво е да си умрял – можеш да пукнеш от студ“ и Шандор Петьофи с „Лудият“ („... и аз умрях веднъж – то бе отдавна“). Бих прибавил и Кафка с „Метаморфоза“ и „Монолози на Орон П.“ (на К.П.):

*„Не ми е сладък
и не ми е интересен
собственият ми живот.
Искам да се преродя в куче“.*

И колкото и дръзко да звучи – преди „Сто години самота“ на Габриел Гарсия Маркес, Константин Павлов написа в поемата „Петима старци“ през 1965 г.:

„Днеска слънцето навършва сто години...“ – и т.н., и т.н...

В киното гениалната му интуиция като сценарист се докосва до най-високите образци в световното кино – Фелини, Бунюел, Шьондорф и други...

В пиесите си („Персифедрон“, „Бунт в неделя“) достига с „непосилна лекота“ абсурда и стъписването пред текста, което е подвластно на един Мрожек или Бекет например... А в „Масово чудо“ – „три милиарда Исусовци“ крачат... – към Анди Уорхол!... – и т.н., и т.н...

И на въпроса: „С кои поети и писатели поддържате приятелства?“, отговорът на Константин Павлов: „Снощи Достоевски ми беше на гости и като прочете някои мои стихотворения, получи епилептичен припадък“ – няма да звучи претенциозно. А надписът във финалните надписи на филма „Илюзия“: „Захапването на ухото е подсказано от „Бесове“ на Достоевски“ – само потвърждава непостижимото ниво на самоирония, която Константин Павлов притежава в изобилие.

Ето, това е моята не толкова научна, колкото емоционална гледна точка за Вселената на Константин Павлов, за неговата абсолютна автентичност или казано с думите на Йосиф Бродски – за неговата „лична цивилизация“...

И накрая ще си позволя да цитирам нещо твърде лично и се надявам Коста да ми прости дързостта за несръчните стихове:

ЕДИН ГОСПОД ЗНАЕ

*За какво са ти, Господи
очите на Омир,
слухът на Бетовен
и гласът на Константин Павлов?!...
За какво?!...
И това ли е единствено начинът –
да те видим,
да те чуем
и да говорим с Теб,
Господи?!*

2 април 2007 г.

За да завърша – не се боя да кажа:

Величието на Константин Павлов е непоклатимо!!!

Може би ние – по-обикновените, по-безгласните букви, за да „не полудеем съвсем“ – ще трябва да онемеем колективно (два-три-пет-шест века) и „разнежени до самоубийство“ да сънуваме „собствените си кошмарни сънища“ – „Но какви сънища, Боже! – Какви сънища...“. И да чуем още веднъж гласа на Поета:

„... едничък...

Някой –

оцелял случайно –

обречен като нафора

за милиардоглавата ламя...“.

Здравей, Коста!

Прости многословието...

октомври 2008 г.

P.S. Написах този текст няколко дни след 28 септември 2008 г., деня в който Константин Павлов се сбогува с този свят... И ако трябва с днешна дата да прибавя още нещо към този текст, то е стихотворението на Константин Павлов:

БЕШЕ ХХ ВЕК

Човечество,

сбогувай се със себе си.

Дойде ти времето.

Какво ще занесеш в небитието –

два-три стиха?

Няколко мелодии?

Несъвършени.

Останалото нека изгори

Ще бъде справедливо.

Природо, майко,

отдъхни си –

*ако не те убие разливът
на сетното сбогуване,
животът ще изтрие спомените-рани
за най-жестоката
и най-фалшива
твоя рожба –
хомо сапиенс.
И никой няма
и не бива да тъжи.
В безкрайността –
посока небитието –
ще плуват само два-три атома тъга –
абсурдната любов –
на няколкото оцелели кучета,
като последен,
незаслужен реквием.*

И от мен – „Скрити вопли“ на Димчо Дебелянов:

„... Да се завърнеш в бащината къща...“

И нека звучи (като химн) – Джон Ленън:

GIVE PIESE A CHANCE!!!

ДАЙТЕ ШАНС НА МИРА!!!

С „Прилив на нежност“: Коста Биков

Илюзия

Константин Павлов дойде в киното с много своеобразен, установен поетически характер...

Що се отнася до сценариите му, те най-общо могат да бъдат оприличени с епически поеми... Те представляват широки епико-поетични „проекти“, в които се съдържа и традиционната за киното обективна картина на битието, и най-разголващ психологизъм, високи обобщения и сугестия, без която няма поезия.

„Илюзия“ е произведение с програмно значение. Тук Константин Павлов публично обявява морално-гражданските си позиции и естетическите си възгледи. Той избира тема, която включва всичко, върху което размишлява творецът: за ползата от изкуството и за смисъла то да се създава, за възможността създателите му да живеят без ефимерни заблуди и изкушения, за това, отговорно ли е изкуството за злото, което се извършва в живота, или като истинско „горно царство на духа“ то се грижи само за идеалните си стремежи; отговорен ли е създателят за превратните изводи, които правят от делата му самозвани меценати, или тези престъпления си остават за сметка на неуките, на еснафа, на спекуланта...

Създателите на „Илюзия“ интерпретират епоха, в която съдържанието, достойнството, значението на българското изкуство и българския творец израства изключително високо. В такова време на изострени до трагизъм противоречия, когато човешките постъпки се „типизират“ до норма по най-простата формула „за или против“, критерият за морала на художника също се оформя до очевидност. Тогава етичното и историческото се сливат в единен идеал, който остава да живее и в по-сетнешните епохи, с надвременно значение. Но пътят към този идеал не е безметежен, а най-често драматичен. Пак в такава епоха, когато „истината убива“, от праха на илюзиите възкръсва идеята за бягство от живота, за „свободно изкуство“ и художниците търсят убежище в розови сънища и лазурни блянове...

Тази двойственост на „предмета“ и на отношението към него преминава през целия филмов сюжет. По вертикала – прониквайки епизодите, населявайки кинематографичното пространство, от една страна, с конкретно-исторически факти и с реално битови

подробности, а от друга – с факти на изкуството – картини, стихове – и с новоизградени при създаването на филма фикции. Хоризонтално – като осезаемо разделя действието на две основни ситуации, на две части, при което стилистиката на реалната драма от първата (в града) рязко се сменя от стилистиката на притчата от втората (в селото). От това пресичане надлъж и нашир, от тази тоталност на принципа се ражда стилово единство на филма, неговата цялост. Двата слоя – абстрактният и образно сетивният – се съединяват, животът е обхванат едновременно и с интуицията, и с логиката, от две „позиции“ – „отдолу“ и „отгоре“. А казано условно – „с интелектуална интуиция“. Образното показване и интелектуалната идея тръгват от един и същи творчески акт, от единен авторски импулс. Защото писателят и режисьорът кинематографист не измислят формули, а изграждат образи...

Вера Найденова, списание „Киноизкуство“, 1980 г.

Отново български кинематографисти са обърнали поглед към трагичните събития през периода 1923 – 1925 г. И отново единият от тях е Людмил Стайков. Но докато в „Допълнение към Закона за защита на държавата“ чрез индивидуалните човешки съдби той разкри мащабността на историческото време, на революционното движение, на конфронтиращите се сили, в „Илюзия“ режисьорът изследва поведението на индивида на фона на терора и насието под друг ъгъл. Тласъкът за новия му подход е даден от сценария на Константин Павлов. „Спомен за близначката“, „Чуй петела“, а сега и „Илюзия“, макар тематично съвсем различни, имат близки черти, разкриващи същността на Константин Павлов като творец, неговото ярко присъствие във филмовата ни драматургия: многопластовост на повествованието, обогатено с особена поетичност, свободно боравене с границите на историческото време, абсурдност. Тези белези откриваме и в разработката на предлаганата от сценариста тема в „Илюзия“, впрочем не веднъж дискутирана в изкуството: взаимоотношенията на твореца с времето, в което живее, и със самия себе си, с обществото и изкуството, с историческата съдба на народа. От срещата на двамата творци, толкова различни по натюрел (режисьорът е демонстрирал досега сякаш полярни черти –

психологизъм и мащабност), се е родило произведение, обогатило не само Константин Павлов и Людмил Стайков, а и българското кино.

Из „Проблемът творец – историческо време. Кинематографично изследване на Константин Павлов и Людмил Стайков“ на Елисавета Шотилова

в. „Отечествен глас“, 11 ноември 1980 г.

„Илюзия“ е разделен съзнателно и рязко на две части, на две половини, всяка от които претендира за относителна автономия в общата територия на произведението. В първата, да я наречем условно „реалистична част“ чрез образите на тримата главни герои се разкрива основната идея. Тя е заявена още в заглавието, а в хода на действието се изяснява напълно. Константин Павлов, авторът на сценария, и Людмил Стайков са категорични в единомислието си: не може да има истинско творчество, откъснато от действителността; не са ни нужни странични пасивни наблюдатели на живота; именно връзката с народните борби и възжеления дава сила и жизненост на изкуството; останалото е илюзия! Избраният исторически момент – времето след погрома на Септемврийското въстание – е особено типичен за тези преломни състояния. Точно тогава мнозина от нашите творци напусаха „рицарските си замъци“, „кулите си от слонова кост“, точно тогава те мъчително изживяваха заблудите си по „чистото изкуство“ и намираха пътя към народа. Без да търсим буквални съответствия, лесно можем да разберем, че Художника от „Илюзия“ е имал реални прототипове в онова време. Колебанията, лъкатушенията, отрезвяването пред лицето на реалностите – всичко това вече ни е познато от биографиите на известни хора. Артистичната бохема, олицетворена от Поета, чиито прозрения са повече интуитивни, отколкото осъзнати, също е съществувала. А вероятно и несретни красавици, залутани между чувствата, призванието и наложените компромиси... Но Павлов и Стайков очевидно не са искали да закотвят проблема в историческия момент. Триото Любен Чаталов – Руси Чанев – Зузана Коцурикова, облечено в костюмите на ретрото, е трябвало да изсвири една съвременна композиция. Да проличи съвременното отношение към „вечните въпроси“ на творчеството. Защото се подема разговор, както казва

режисьорът, за „позицията на твореца“. А тя е била и е плодородна само когато е пукала корени в народната душа. Тогава. И винаги.

*Из „Илюзия“: рисковете на експеримента“ на Григор Чернев
в. „Народна култура“, брой 46, 14 ноември 1980 г.*

В известен смисъл „Илюзия“ би могло да се разглежда като своеобразно продължение на „Допълнение към ЗЗД“, като задълбочаване на художественото изследване какви духовни стойности крият в себе си подвигът, героичната саможертва. Но тук, в „Илюзия“, съществува и своеобразие на подхода, защото към отговора на въпросите, за подвига се отива чрез света на изкуството, чрез разглеждането на проблема за дълга на твореца пред своя народ и пред своето време. Обаче нещата съвсем не са останали затворени в сферата на изкуството, а чрез втората, притчово-условната част на филма, се извисяват до звучене, което разполага изображението на широк народностно-епичен фон, а и го насища с философска многообемност, дава възможност на мисълта ни да не остане само в конкретния временен пласт, предмет на действието, но и да търси съпоставки със съвременния свят. Преходът от първата към втората половина на филма е наистина твърде остър, ала той е оправдан с оглед шокото състояние на главния герой – заедно с него и ние изживяваме сътресението, заедно минаваме из преизподнята на фашисткия терор. Именно така до нас достига смисълът на буйството му, който пречупва цялото му гражданско и творческо поведение – той престава да бъде пасивна страна, престава да храни илюзия, че чрез неангажираност ще остане честен и единствено предан на изкуството.

Из „Критикът представя българския филм „Илюзия“ на Атанас Свиленов

в. „Труд“, 20 ноември 1980 г.

Като сценарист поетът Константин Павлов донесе нови жизнени и артистични импулси в нашето кино. След „Спомен за близначката“, „Чуй петела“ и „Селцето“, филмът „Илюзия“ отново очертава богатите творчески залежи на този автор, неговите предпочитания към поетическо-асоциативното кино. Който е чел книгите му с поезия,

излезли преди доста години, знае много добре, че в киното К. Павлов не изневерява на себе си, не повтаря чужди творчески открития. Той следва собствен път на самостоятелен творец. Интересно е да се отбележи, че някои стойности в неговата поезия се открояват особено ясно тъкмо в киното. И тук К. Павлов е верен на сатирическата си острота, и тук той обича да поставя образните си внушения върху „острието на бръснача“, да нанася изненадващи „кинжални“ удари, да търси дръзките, драстични и епатиращи попадения, които биха могли да бъдат нагли, ако не бяха верни и артистични. Но тук бравадите на автора имат своите конкретни, точно намерени исторически, социални и морални адреси. При това в киното, където се борави с по-широки жизнени платна (за разлика от сатиричното стихотворение например), К. Павлов изявява по-категорично и осезаемо на по-преден план положителните устои в своето творческо виждане, правото и задължението си да казва както своето „не“, така и своето „да“ в отношението си към проблемите на живота.

Из „Изкуство и живот“ на Емил Петров

в. „Литературен фронт“, 27 ноември 1980 г.

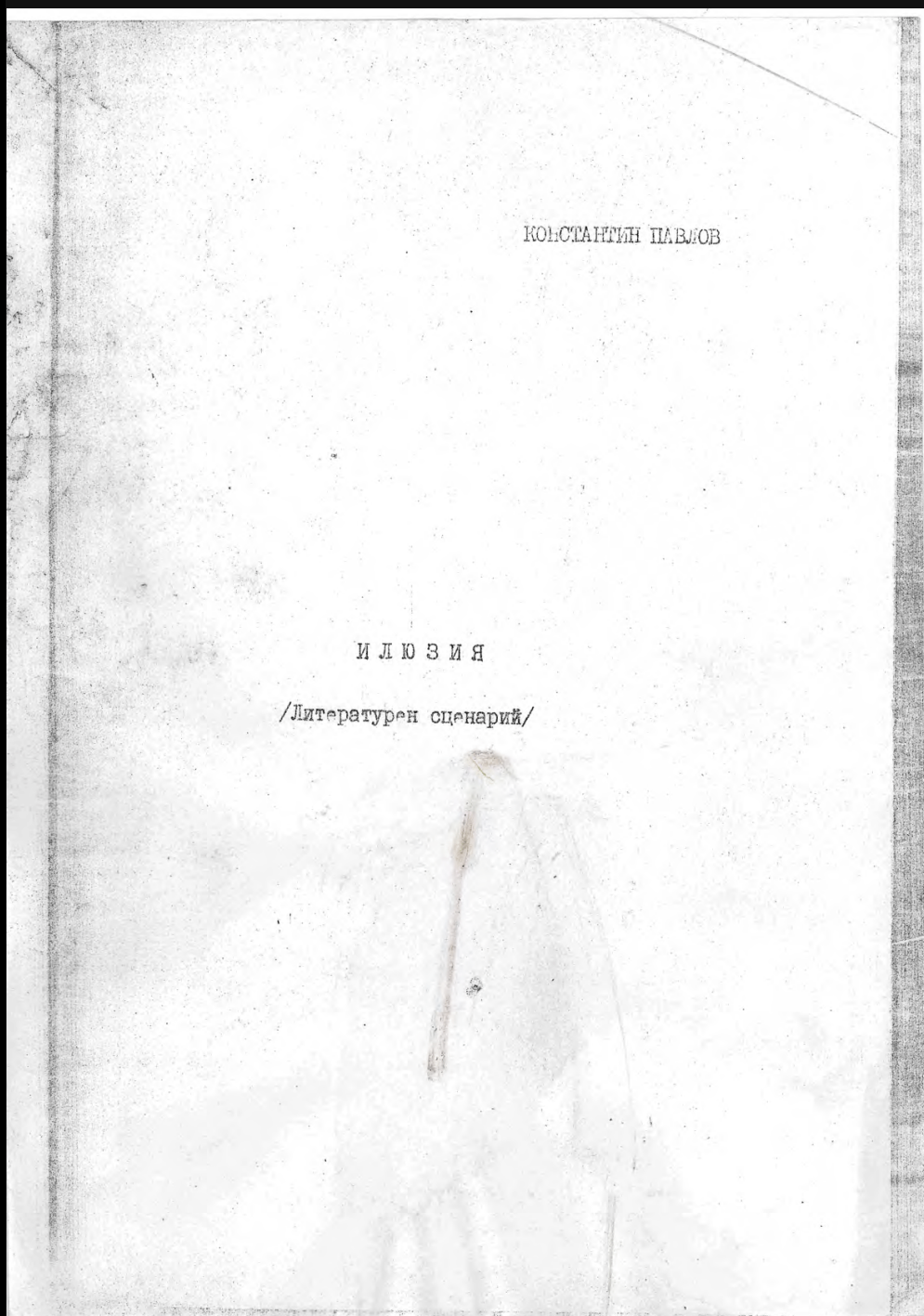
Питате ме какъв символ са тиквите в „Илюзия“. От други получавам сродни въпроси: и всички си служат с понятието „символ“. Странно – аз не обичам символите, аз обичам „поливалентните“ образи; а това е точно обратното на онова, което наричаме символ. Трябва да се замисля. За тиквите. Едно възможно „тълкуване“: били сме свидетели, когато цели народи, държави полудяват. В своята лудост те са обожествявали далеч по-недостойни предмети, понятия, личности, отколкото са моите тикви. Какво трудно за разбиране има?

Из интервю с Константин Павлов

в. „Труд“, 24 ноември 1980 г.

Подборът на текстовете направи Боян Цанев.

За да прочетете целия сценарий, кликнете върху заглавната страница. ↕



списание
КИНО

излиза от 1946 г. без прекъсване