

списание
КИНО

05/2022

излиза от 1946 г. без прекъсване



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 / МАЙ 2022

СЪДЪРЖАНИЕ:

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

БЕЛЕЖКИ ЗА ПОЛСКОТО КИНО – ВОЙЧЕХ ТОДОРОВ / 15 стр.

ПРИЯТЕЛСТВОТО МИ СЪС ЗАНУСИ – ИВАН НИЧЕВ / 25 стр.

НАГРАДИ НА СБФД „ВАСИЛ ГЕНДОВ“ 2022 – КАТЕРИНА ЛАМБРИНОВА / 34 стр.

ПРОГРАМА НА НАГРАДИТЕ НА СБФД „ВАСИЛ ГЕНДОВ“ / 36 стр.

**ИНТЕРВЮТА С ПРЕДСЕДАТЕЛИТЕ НА ЖУРИТАТА – БОЯН ЦЕНЕВ, АНАСТАС ПУНЕВ,
БОРЯНА МАТЕЕВА / 43 стр.**

ИТАЛИАНСКАТА КИНОКРИТИКА ВЧЕРА И ДНЕС – СОНЯ АЛЕКСАНДРОВА / 52 стр.

КНИГОПИС: МАЙ 2022 – ЛЮДМИЛА ДЯКОВА / 58 стр.

СМИРЕНИЯТ СВЕТОСЛАВ ДРАГАНОВ – КАТЕРИНА ЛАМБРИНОВА / 62 стр.

КУЛТУРЕН АФИШ: МАЙ 2022 – АНАСТАС ПУНЕВ / 75 стр.

ГАЛЕРИЯ: СЪДБАТА КАТО ПЛЪХ / 80 стр.

СЦЕНАРНИ ЕСКИЗИ: СЪДБАТА КАТО ПЛЪХ / 83 стр.



ОТ ГЛАВНИЯ РЕДАКТОР

Голямото филмово събитие за месец май е Националният фестивал на българското кино – Награди на СБФД „Васил Гендов“. В този формат фестивалът се провежда за първи път, но той продължава традициите на Наградите на СБФД, които са учредени още през 1975 г. През 2009 г. наградите се трансформират в Българска филмова академия по подобие на наградите БАФТА – Филмови награди на Британската академия. Идеята беше Филмовата академия да обедини цялата кинематографична общност. Сключи се споразумение между СБФД и всички филмови асоциации и сдружения, но в интерес на истината, основен организатор си остана Съюзът на филмовите дейци, поради пасивност и липса на интерес от останалите участници и Филмовата академия просъществува до 2017 г. Различното при наградите в новия формат е, че това е фестивал и всички филми – игрални, анимационни и документални – се прожектират при вход свободен в Дом на киното от 2 до 9 май включително.

Това е важно, защото така се разширява зрителската аудитория и зрителите могат да добият по-пълна представа за новото българско кино. В списание КИНО е поместена програмата на прожекциите, информация за самия фестивал и интервюта с председателите на журитата за игрално, документално и анимационно кино. Важно е също да се отбележи, че Фестивалът е включен като част от Календара на културните събития на Столична община и се осъществява с

финансовата подкрепа на Столична община и на ИА „Национален Филмов Център“, а медийни партньори са БНТ, БНР и списание КИНО.

В този брой е отделено внимание и на полското кино с обзорна статия на Войчех Тодоров за ситуацията в полската кинематография и размисли на режисьора Иван Ничев, който е полски възпитаник, за академията в Лодз, за приятелството му със световно известния режисьор Кшищоф Зануси и за киното изобщо. По проекта „Филмовата критика – трансформации и деформации“, Соня Александрова представя италианската филмова критика през годините. А с новите режисьорски имена в японското кино ни запознава проф. Вера Найденова в текста „Японското кино – кризи и обновление“, който е част от книгата ѝ „Япония на екрана и на живо“.

С режисьора документалист Светослав Драганов, по повод на дебютния му игрален филм „Смирен“, разговаря Катерина Ламбринова. В броя е представена книгата на Андроника Мартонова: „Между миграция и уседналост: Екзотичният друг и новото българско кино. Към културологичните полета на идентичността, различието и дискурса Свой/Чужд.“

Рубриката „Сценарни ескизи“ отново е посветена на Константин Павлов. Публикуваме сценария му „Съдбата като плъх“ на режисьора Иван Павлов и галерия с фотоси от филма.

Четири са интересните и значими събития от културния календар на Столична община, отразени в този брой.

В подкаст писателят Георги Господинов и медийния експерт, философът, Георги Лозанов разговарят за зловещото лице на войната – причини, следствия, последствия.

Людмила Дякова





ЯПОНСКОТО КИНО – КРИЗИ И ОБНОВЛЕНИЕ

ВЕРА НАЙДЕНОВА

Втора част: Новите режисьорски имена

В края на деветдесетте години на XX век в японското кино настъпват промени, продиктувани от по-обща, световни, и по-локални национално-специфични предпоставки. Извършва се трансформация в темите и жанровете, в стилистичните традиции. За това си казва думата и естествената смяна на поколенията. Фестивалът в Кан, който е известен с интереса си към авторските почерци, своевременно отразява това. През 1993 г., когато тук присъства Акира Куросава с последния си филм „Мададайо“ (извън конкурса), във втората състезателна програма „Особен поглед“ участва Такеши Китано (р. 1947), с филма „Сонатина“. Объркана във водовъртежа на филмовата многотия, в която попадах за първи път, съм го пропуснала. Искрено съжалих, когато по-късно прочетох, че мнозина от феновете на режисьора го считат за най-хубавия му филм. А в анкета за десетте най-добри филми за мафията, където два са японски, той е втори след „Пияният ангел“ на Куросава (1948).



СОНАТИНА (1993, РЕЖИСЬОР ТАКЕШИ КИТАНО)

Два от десет – вероятно това е процентът, който в световното пространство на жанра заемат японските „якудза ейга“. Названието идва от името на японската организирана престъпност. Тя е една от най-силните в света. Води началото си от края на XVII век, има своя характерна йерархия, правила на действие и...свой „дрескод“ – татуировки по цялото тяло. Не са малко японците, които считат, че якудза помага за справянето с хаоса. А хаосът през 60-те години си го бива – „невиждан ръст на престъпността и нечувано падение на морала“ – казва Нагиша Ошима в цитираното по-горе интервю. Кризата в киното също е започнала и нищо не може да му помогне в борбата с телевизията и с американските блокбастери – нито цветното изображение, нито новопоявилият се широк екран. Донякъде само якудза филмите. Масовото им производство се запазва и през 70-те години. Сред най-добрите им майстори са Киндзи Фукасаку и Тошиу Масуда. В края на 80-те се включва Китано (за да замести болния Фукасаку) – талантлив и много известен киноактьор, шоумен, автор на романи и поезия, сценарист, режисьор и дори кинокритик. През 1997 г., за „Хана-би“ („Фойерверки“) беше удостоен със „Златен лъв“ във Венеция. В състезанието на Кан влезе през 1998 г. с необичайния за кариерата му „Кикуджиро“ – романтично-наивна приказка за приятелството между обременен с грехове възрастен мъж и малко момченце. Говореше се, че във филма има автобиографични мотиви. Истинският Китано, майсторът на „якудза филм“, се яви на фестивала през 2010 г. Вече беше направил финансово най-успешния „Затоичи“

(2003). Към показания на „Кроазет“ „Ярост“ (това заглавие ми се струва по-подходящо от другото, с което е известен у нас – „Възмущение“). По-късно, в трилогия, до него се наредиха „Пълна ярост“ (2012) и „Безпределна ярост“ (2017). Критиците, следили творчеството на автора, вече формулираха повтарящите се белези на стила му: мрачен комизъм, бавно темпо, минималистични композиции, моменти на *дзен* красота, редуващи се с изблици на жестокост. Аз го възприемах просто като по-дълбоко и безпощадно навлизане в лабораторията на насиетието – психическо и физическо – банализирано в толкова много други посредствени филми за мафията. За изравняване до „Пияният ангел“ не му достига трагизъм, а сравнението с Тарантино също ми се струва пресилено, поради липсата на ирония. Но несъмнено Китано е един от добрите майстори на жанра. Има множество високи отличия от различни кинофестивали и културни форуми..

По-значителните филми на Китано са известни у нас. Не ще е пресилено да се каже, че от „новите“ японски майстори на киното той е най-популярният. Междувременно включи професионализма си и в преподавателска дейност.

Наоми Кавасе – сценарист, режисьор на документални и игрални филми, на ТВ сериали, монтажист, фотограф, актриса, заслужила си прозвището „кинематографист на живот и смърт“ – е една от двете утвърдени в Кан през последните десетилетия жени, заедно с Джейн Кемпиън. Добре е да се отбележи, че това се случи преди да повее отвъдокеанският неолиберален вятър за тенденциозното поддържане на женското творчество, дори с цената на компромиси. (Преди Джейн и Наоми тук са били Марта Месарош, Бинка Желязкова, Маргарет фон Трота...).

Наоми е родена през 1969 г. в град Нара (за родното ѝ място ще стане дума и по-нататък). Семейството ѝ е от онези, за които се казва, че са „проблемни“. Няколко от филмите си тя ще посвети на отношенията между родителите си, на изоставянето ѝ от тях и отглеждането ѝ от други хора. В Кан идва с първия си игрален среднометражен „Судзаку“. Включен в една от т.нар. паралелни програми – „Петнайсетдневката на режисьорите“ – и получава наградата за дебют „Златна камера“. (Тя се присъжда от специално жури, което прави избора си от цялата фестивална програма). През 2009 г.

„петнайсетдневката“ ще ѝ присъди почетната награда за цялостно творчество „Златна карета“.



ТИХИ ВОДИ (2014, РЕЖИСЬОР НАОМИ КАВАСЕ)

В едно интервю Кавасе сочи като свой шедевър „Тихи води“ (2014) – драма, в която около случваща се на субтропически японски остров юношеска история се преплитат циклите на живота, любовта и смъртта, срещат се персонажи, практикуващи шаманство, с майстори на татуси и всичко това в голямата си част е обвито в атмосферата на магическа природа: планини, гори, цветя, луна, насекоми... Имаше критици, които сравняваха кадрите ѝ с рисунките на Хокусай, но и такива, които приеха филма резервирано, дори с упреци за предвзетост и маниерност. Не е бил приет добре и от японската публика.

Може да се допусне, че оценката на филмите, направени от Кавасе, би била по-адекватна, ако се познават възгледите на шинтоизма („пътят на боговете“) – древната японска религия, съществувала и през осми век (710 – 784), когато родният град на режисьорката, Нара, е столица на страната и посреща идващия от Китай будизъм. И днес в Нара се пази един шинтоистки храм. Според схващанията на „шинто“ в природата присъстват свещени духове, които могат да приемат формата на предмети или понятия за живота като небе, вятър, дъжд, дървета, реки. (По-подробно – в Братислав Иванов „Японската

религия“, Сф. „Изток – Запад“, 2014) Един от филмите на Кавасе така се и нарича: „Небе, вятър, огън, вода, земя“.

Във филма „Гората на скръбта“, отличен през 2007 г. с Голямата награда в Кан, главният герой е възрастен мъж, страдащ от деменция. Героинята на участвалия в програмата „Особен поглед“ през 2014 г. „Ан“ (преведен в Кан като „Червен боб“, а у нас като „Сладка бобена паста“) е жена, преболедувала от проказа. На изпитание е подложена способността на човека за състрадание – една от трите „скъпоценности“ в приетия от шинтоизма етичен кодекс на конфуцианството (другите две са умереност и скромност). Но за отбелязване е, че филмът „Гората на скръбта“, с изумителното присъствие в него на одухотворената природа („печалната красота на битието“), с историята за самотата на млада жена и възрастен мъж, която достига до катарктична сила (самотата в японското общество, ако се съди по многото посветени ѝ филми, е особена категория), е далеч по-слабо посещаван в Япония от „Ан“, чието действие се развива в крайградски трудов район и отношенията между героите са по-делнични, по-прости. Поетиката на този филм би могла да бъде причислена към онази, която класиците от 50-те години наричат „кино за простия народ“.

И по-добре, и по-резервирано приемащите стила „Кавасе“, не могат да отрекат, че той възвръща поне част от онази красота на Япония (и киното ѝ), за която писателят-нобелист Ясунари Кавабата (1931 – 1972) казва, че вече я няма. Но тя се извежда не от театрално-изобразителната култура на дзен, а от по-дълбоки, по-изконни източници.

Заради големия ѝ опит като документалист и световната ѝ популярност, на Кавасе е възложена направата на филма за Токийската олимпиада през 2020 г. (автор на филма за предишната олимпиада, през 1964 г., е Кон Ичикава (1915 – 2008); той своевременно е бил закупен у нас). С това тя поема и част от отрицателното отношение на сънародниците си към събитието – заради пандемията, общата икономическа рецесия в страната, и... излишното харчене на пари.

По всичко личи, че да си жена-режисьор в Япония не е лесно. Въпреки това вече има и други, посветили се на тази професия, сред които Каори Ода, ученичка на унгарския маестро Бела Тар от Сараевската

му филмова школа. В работата си тя се ръководи от съвета на учителя си: „Уловете живот.“

За Такаши Миике (р. 1960) се казва, че е най-възхваляваният и едновременно с това най-порицаваният японски режисьор. И още – че никога не е правил скучен филм. Международната му кариера започва от авангардния кинофестивал в Ротердам, където през 2000 г. е показан и получава наградата на ФИПРЕССИ вторият му игрален филм „Прослушване“. Изключително продуктивен е и един от световните майстори на жанра хорър (с екстремно насилие), който продължава да пресъздава и самурайските сюжети от епохата Едо. По разностранност на талантите и професиите си съперничи на Китано: сценарист и писател, режисьор на игрални и документални филми, на театрални постановки, монтажист, дизайнер, актьор и т.н. Заслужава внимание и друга особеност в огромното му творчество – той изповяда принципа на Акира Куросава „Не измисляй, а открий и пресътвори“, но го прилага не към литературни произведения, а към филми. Римейк е един от най-успешните му филми – „13 убийци“ (по едноименния филм на Еличи Кудо, 1963). Създаден е през същата 2010 г., както и поканеният в състезателната програма на Кан (2011) „Харакири. Смъртта на самурая“ – по едноименния филм на Масаки Кобаяши от 1962 г. Проявеното от Миике новаторство се дължи най-вече на приложената 3D технология, благодарение на която екранното пространство придобива необикновено динамична пластика. Тук е уместно да се отбележи, че внаправения от дългогодишната френска преводачка на Куросава г-жа Каду филм „Куросава, пътят“, показан през 2011 г., един от говорещите, Бернардо Бертолучи, казва: „Ако императорът на киното беше жив, отдавна щеше да е направил филм на 3D“ ...

Миике присъстваше в състезателната програма на Кан и през 2013 г., с „Щит от слама“ – драматургична смес от полицейски детектив и политическа сатира. С него за пореден път показва творческата си разностранност.

В различни програми на фестивала неведнъж е гостувал Киоши Куросава (р. 1955) – не е родственик на именития си предшественик, Той е един от водещите режисьори в тематичното и стилово обновление на националната кинематография през 90-те години. По негово признание е повлиян от творчеството на Ангелопулос,

Тарковски, Кубрик... Започва с телевизионни сериали, с нискобюджетни хорър-филми и „нежна еротика“, но преминава към филми със социални сюжети и такива, които отразяват отношенията между ученици и учители. Заедно с Хидео Наката и Шиниа Цукамото са считани за продължители на „японската нова вълна“ от 60-те години. Занимава се с обществена и с преподавателска дейност. Много от днес изявяващите се режисьори са били или негови ученици, или негови асистенти. В Кан е запомнен с първото си участие в програмата „Особен поглед“ през 2001 – „Каиро“, награден от FIPRESSI. Това е „филм на ужасите“, за сайт в интернет, който дава съвети на хората как да се самоубият. Спомням си разговорите около това, че преобладават специалните хорър-ефекти за сметка на наблюденията върху интелектуалните поражения, които интернет обесията причинява. И все пак, в моето съзнание името Киоши Куросава се запечата с този филм - сигнал за опасностите в айтикултурата. Разбира се, и всеки от следващите му филми го утвърждаваха като един от водещите режисьори в днешното японско, а и световно кино: „Токийска соната“ – историята на токийско семейство с безработен баща, който получи Наградата на журито на програмата „Особен поглед“ за 2008 г., „Пътуване до брега“, отличен с Наградата за режисура на същата програма през 1915 г. и др. Към нея се добави и „Жената шпионин“, получил на Венецианския кинофестивал 2020 г. Сребърен лъв за режисура.

Като учителя си Киоши Куросава Шинджи Аояма (1964 – 2022) – критик, писател и режисьор – търси обновлението на японското кино не в театрално-живописната естетика, а в манталитета на японеца. В състезателната програма на Кан участва в две поредни години. През 2000-та г. с „Еврика“ – за преживелиците на трима души, оцелели при тежка автобусна катастрофа - награден от ФИПРЕССИ и от Екуменическото жури, а после превърнат от автора в роман. През 2001 г. показва „Пустинна луна“ – със сюжет от семейните и бизнес отношения в днешна Япония.

Най-успешното японско присъствие през последните две десетилетия в Кан е това на Хирукадзу Корееда (р. 1962). Той се появи тук през 2001 г., с „Дистанция“, игрален филм, разказващ за една от многото опасни секти в страната, който по направи е по-близък до дългогодишния му опит като телевизионер-документалист. През 2004 г., с „Никой не знае“ стартира голямата тема на творчеството му –

семейството. Изследователите му свързват това с традициите в японското кино, главно в творчеството на Нарусе и Одзу. Самият той подчертава интереса си към опита на британския режисьор Кен Лоуч. Но ако Нарусе се интересува най-вече от отношенията между родителите, Одзу - от отношенията между родители и деца, а Лоуч - от социалните проблеми на семейството, интересът на Корееда е насочен към философията, към концепцията за неговата социална и психологическа същност. Тук в действие е източната метафизика, парадоксалната логика, според която нито едно твърдение не е неоспоримо. Като човек, попил културата на „дуалната формула – Ин-Ян“, той извежда тезите си от спор с общоприети, изглеждащи сякаш неоспорими възгледи. Като този например, че майката е най-отговорното и най-грижовното същество на света. Майката в „Никой не знае“ е родила четири деца от различни бащи; но в един момент ги оставя и никога повече не се завръща. Грижите поема най-голямото. Щом майката може да бъде заместена от дете – ни убеждава Корееда – за каква святост на нейната роля може да става дума?!

Режисьор с голям опит в документализма, Корееда перфектно (както казват – „нежно и фино“) работи с непрофесионални изпълнители и с деца. Безпрецедентен е случаят с награждаването в Кан през 2004 г. на юношата Ягира Юя от филма „Никой не знае“ с отличието за най-добро изпълнение на мъжка роля. И в друго Корееда постъпва като документалист – намира сюжетите си във вестникарските хроники. Но в неговите ръце те престават да бъдат просто „казуси“, а се превръщат в кълба автентичен живот. Филмът „Какъвто бащата, такъв и синът“ се строи върху случай с разменени в родилния дом деца. И опровергава широко битуващото убеждение, че в социално и финансово устроените семейства децата се чувстват по - добре. Когато този филм получи Наградата на журито, председател беше Стивън Спилбърг. Прочетохме, че той е откупил правото за римейк и така е помогнал на японския си колега да създаде следващия си филм – „Нашата по-голяма сестра“. По концепция той е по-опростен, но пък засяга по-широк кръг хора, при които децата в семейството са родени от различни бракове.



КРАДЦИ В МАГАЗИНИ (2018, РЕЖИСЬОР ХИРУКАДЗУ КОРЕЕДА)

В поредицата от дискуссионни филми на семейна тема най-сложният казус дойде с „Shoplifters“, (в началото преведен у нас неточно като „Джебчи“, а после коректно поправен на „Крадци в магазини“). През 2018 г. той бе отличен със „Златна палма“. Персонажите му – семейство, споено от човешка емпатия и от общ стимул за преживяване – кражби в големите магазини. Някъде към края на разказа ще се разбере, че те са събрани от кол и въже, че нямат кръвна връзка помежду си. И това не е обикновена сюжетна перипетия, а основен момент в авторовата концепция. С риск да прозвучи пресилено, ще кажа, че когато гледах филма, си мислех за прословутите японски трудови общности (фирми), където хората се чувстват по-близки от роднини и са фанатично предани на общото дело. Идва ми наум и друго – че в поредицата от филми на Корееда би могъл да се появи и такъв, посветен на болезнено обсъжданата днес тема за браковете между еднополови партньори...

През 2019 г., на Венецианския кинофестивал, Корееда представи френско-японския филм „Истината“ с Катрин Денъв и Жулиет Бинош. В него релацията *Ин-Ян* работи за разкриване на отношението истина–неистина при паметта, при спомена в историята на майка и дъщеря. Французите приеха филма хладно, но ако и чуждестранният зрител има право на мнение, то според мен тук Корееда показва добро познаване на чуждия манталитет, а и умение да изгражда характери в традициите на европейския психологизъм.

По хронология тук следва текст, посветен на режисьора Рюсукэ Хамагучи и филма му „Карай колата ми“, отпечатан в брой март на списание КИНО.

Всеизвестно е, че днес производството на комиксите (манга) и анимационните сериали (аниме) в Япония представляват гигантски айсберг. Общо взето развлекателни по характер (някои откровено порно), те имат и своите високо художествени достижения, белязани от особеностите на азиатската култура. Тук, поради липса на достатъчно компетентност за спецификата на комиковото и анимационното изкуство, ще се въздържа от свой коментар. Ще цитирам чуждестранен колега, на когото вярвам: „Хаяо Миадзаки (р. 1941), създател на модерната японска анимация, е геният на днешното японско кино“. Сигурна съм, че основание за тази констатация му дава не само фактът, че той е вторият японски кинотворец след Куросава, който получава почетен Оскар за цялостно творчество (2014).

Макар и не особено пространна, тук очертаната картина с темите, жанровете и авторските стилове показва, че и с обновената си естетика японското кино има своето място върху глобалната карта на седмото изкуство. Разбира се, представеното далече не покрива цялото пространство на голямата кинематография. Но то очертава някои основни тенденции, фактори на развитието, личностни приноси, приемственост между поколенията. Става дума за общност от много творци, практикуващи по няколко кинематографични професии и много, много продуктивни.

При едно евентуално ново усилие за опознаване на японското кино бих потърсила филмите на Набухико Обаяши (1938 – 2020), наричан магьосник на експерименталното изображение; на режисьорите възпитаници на университета „Риккио“; на Йоджиро Такита, създал получилия през 2009 г. за „Отпътувания“ Оскар за чуждоезичен филм и много други национални и международни отличия; на най-младите, които представиха днешното японско кино на Токийски кинофестивал през 2021 г: Юка, Кейсукэ, Майю, Йео, Наоко, Исшин и др.

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





БЕЛЕЖКИ ЗА ПОЛСКОТО КИНО

ВОЙЧЕХ ТОДОРОВ

ВОЙНА, БЕЖАНЦИ И КИНО

От няколко дни не мога да си събера мислите, за да напиша този текст. Трудно е да се мисли за кино, когато реалността надраства дори най-смелите филмови сценарии. Странно е, че образът на войната се възприема различно, показван в телевизионни репортажи. Дори това да са покъртителни картини като тези от сирийския град Алепо, а сега и безумието в Украйна. Съвсем друго е да срещнеш живия поглед на бежанка, чиито две деца помагат да бута инвалидна количка, в която е седнала болната им баба. Такъв поглед срещнах на гарата в Краков. Трудно се забравя. Още повече, че след секунди срещнах друг подобен, на друга майка. От началото на войната полско-украинската граница са преминали над два милиона бежанци – предимно жени, деца и възрастни хора. В продължение на десетина дни стана така, че всеки четвърти жител на Краков или на Вроцлав е украинец. Поведението на поляците е смайващо – десетки хиляди доброволци, без да чакат помощ от държавата, се втурнаха да спасяват жертвите от този кошмар. Помагат буквално на всяка крачка с каквото могат. Украинците със сълзи на очи – благодарят на поляците. Представителите на двата народа взаимно се наричат братя и сестри – невероятно, особено в контекста на сложната и обилно

окървавена история на взаимоотношенията между двата народа. Полското кино, неколнократно, в продължение на двайсет и пет години се опита да пренесе част от тези драматични исторически събития на екран. Едва след разпада на СССР това стана възможно. Йежи Хофман през 1999 г. реализира третата част от трилогията на Хенрих Сенкевич „С огън и меч“. Преди това засне „Пан Володийовски“ (1969) и „Потоп“ (1974). Романът разказва за събитията около казашкото въстание на Богдан Хмелницки срещу полската корона в средата на 17 век. Въпреки, че тази екранизация не успя да достигне нивото на предишните две – „Потоп“ има номинация за „Оскар“, но „С огън и меч“ бе гледан от над седем милиона зрители. Така Йежи Хофман успя след толкова години да завърши делото на своя живот.



ВОЛИН (2022, РЕЖИСЬОР ВОЙЧЕХ СМАЖОВСКИ)

Тежка задача си постави и един от най-популярните полски режисьори – Войчех Смажовски. Изключително активен автор, който снима по филм през година, и то на сложни и дискуссионни теми. Филмът му „Волин“ от 2016 г. е епична военна драма, представяща геноцида, проведен от бандеровските военни формирования, върху полското население в годините на Втората световна война – конкретно клането в местността Волин през 1943 година. Всички се опасяваха как ще бъде възприет филма в контекста на съвременните събития в Украйна – Майдана, анексирането на Крим и т.н. Дали няма да възпламени ксенофобски, националистични настроения, които тлеят в определени

среди в Полша? Дали от екрана няма да се внуши в черно-бяло образ на „добрите“ поляци и „варварските“ украинци. Нищо подобно, зрелият режисьор представи трагичните събития от двете страни на конфликта. За него ненавистта и насилието нямат националност и водят единствено до човешко страдание. Филмът не дава прости отговори и не издава присъди. Наблюдаваме как лесно се задейства спиралата на насилието и колко е трудно да бъде спряна. Със сигурност с този филм Смажовски направи пробив и успя да преодолее премълчаваната с години историческа травма. „Волин“ подежда пречистващо, както на поляците, така и на украинците.



ГРАЖДАНИНЪТ ДЖОНС (2019, РЕЖИСЬОР АГНЕСКА ХОЛАНД)

За една от най-драматичните страници в украинската история разказва доайенът на полското и европейско кино Агнешка Холанд в полско–английско–украинския филм „Гражданинът Джонс“ (2019). Това е разказ за пътуването на английския журналист Гарет Джонс до Съветския съюз и репортажът му за бързата индустриализация на Съветите през 1933 година. След редица перипетии Джонс попада в Украйна, където открива кошмара на сталинския „гладомор“. По-късно репортажът му става повод младия тогава английски писател Джордж Оруел да напише повестта „Животинска ферма“. Филмът на Холанд е реализиран с голям размах, богата и интересна визия, но страда от известен формализъм и недостатъчна емоционалност. За да завърши с украинската следа в полското кино, е редно да спомена, че тази

година се появи германско–полско–украинския филм „Носорог“, чиито режисьор е известият украински десидент Олег Сенцов. В борбата за освобождаване на режисьора от руски лагер в периода 2014 – 2019 година се ангажира цялото филмово съсловие не само в Полша, но и по света.

НАЗАД КЪМ ПЕРИОДА НА ПРЕХОДА

За да говорим за съвременно полско кино, е редно да се върнем към периода на трансформация от държавна към пазарна форма на филмопроизводство. За разлика от България киното тук може да функционира и извън държавата като частен бизнес.

Трансформацията протече на няколко етапа и не се размина без известни сътресения. В първите години бяха запазени част от старите творчески колективи, които продължиха да създават филми, но вече на нов, пазарен принцип. До днес запазиха активност колективите на Зануси „Тор“ и „Зебра“ на Махулски. През 2008 г. възобнови дейността си легендарния „Кадир“ на Кавалерович, няколко години след смъртта на режисьора. През 2004 г. бе приет Закон за киното, но е важно да се отбележи, че независимо от това, че през 90-те години производството в полското кино не е спирало, за разлика от ситуацията в някои други постсоциалистически страни, Законът осигури между четирийсет и осемдесет процента от финансирането на некомерсиални филмови проекти. Бюджетът на Националния институт за кино се осигурява основно от Министерство на културата, а също и от разпространителските фирми (процент от всеки продаден билет), а също и с отчисления от националната и от комерсиалните телевизии. Недостигащите средства от бюджета на филмите обикновено се допълват от локалните филмови фондове – Мазовиецки, Поморски, Шльонски и др. или с копродукции с телевизиите – Националната, Канал+НВО, NETFLIX. Често и самите продуценти влагат собствени средства, спечелени от разпространение на филмите им. Това са принципите, чрез които се осигурява производството на трийсет – четиридесет филма годишно. Чисто комерсиалните проекти са около десетина на година и те могат да бъдат подпомогнати от Филмовия институт единствено във форма на заеми. Бързият икономически подем в Полша, както и процесите на демократизация, промениха действителността в Полша светкавично. Пред киното стоеше трудната задача да обхване и пресъздаде тази динамична промяна, както и да открие важните теми, което, уви, не се случи веднага. Много от

опитите в началото на 90-те години не бяха особено сполучливи. Липсваше време за преосмисляне и дистанция. Един от малкото важни филми за този период бе, уви, последният филм на един от любимите ми режисьори – Войчех Марчевски с емблематичното заглавие „Бягство от кино Свобода“. В него главният герой – филмов цензор, влиза в диспут с героите на филма, които цензурира. Те се бунтуват и престават да изпълняват ролите си. Прекрасната филмова гротеска на Марчевски олицетворява края на една филмова епоха в полското кино.

КЛАСИЦИТЕ И НОВОТО ВРЕМЕ

По-възрастното поколение полски режисьори, проникнати от идеите на киното на „моралното безпокойство“ от 70-те години, както и от „Полската филмова школа“ от средата на 50-те, решиха, че може да се погледне по подобен начин и на новата действителност. Поглед от високо с ясна морална оценка и послание. Един от майсторите на този тип кино бе незабравимия Кшиштоф Кешловски. Пряк наследник на това кино в новата епоха стана любимият ми актьор Йежи Штур. В поредицата си от седем филма като режисьор, той наблюдава и анализира състоянието на полския интелектуалец, объркан от бързото настъпване на свободата, от изненадващо бързото ѝ навлизане. Филмът „Голямо животно“ (1999) Щур засне по нереализиран сценарий на самия Кешловски. В „Хоровод“ (2006), се опита, без особен успех, да третира трудната темата за лустрацията. Много творци от различни поколения опитаха да разчистват сметки с епохата на соца. Бяха заснети десетки филми, но поляците не успяха да създадат творба на нивото на немския филм „Животът на другите“ (2006) или румънския „Четири месеца, три седмици и два дни“ (2007). Приемането на Закона за киното даде възможност да се реализират редица проекти, касаещи „белите петна“ или премълчаваните до скоро събития от националната история. Сред най-успешните творби е споменатият вече „Волин“, но преди всичко „Пианистът“ (2002) на Роман Полански, награден със Златна палма в Кан и носител на три Оскара, както и изключителният „Ида“ (2013) на Павел Павликовски с Оскар за чуждоезичен филм. Това зряло и завършено произведение, боравейки с добре премислени филмови средства по особено дълбок начин, докосва една от най-болезнените страници в полската история – съучастието на поляците в Холокоста. С този филм Павликовски дръзна да наруши един от основните исторически митове, представящ поляка единствено като жертва на Втората световна война. Войнстващите патриоти обвиниха

режисьора в накърняване на националното достойнство. Следващият му успешен филм „Студена война“ (2018) е романтична драма, чието действие се развива в Полша и Франция от 40-те до 60-те години. Филмът е удостоен с Европейска филмова награда за най-добър филм и престижната награда за режисура в Кан. Отварянето на историческите архиви, включително и на част от тези в Москва, дадоха възможност на Анджей Вайда, проникновен психолог на човешката душа, да освети една от най-дълбоко пазените тайни – екзекутирането на 22 000 полски офицери от органите на НКВД през 1940 година, във филма „Катин“ (2007), създаден по „Катинска повед“ на писателя Анджей Муларчик. Филмът определено е сред най-важните в следвоенното съвременно полско кино. Критиците го определят като последен филм на Полската филмова школа. Значимостта на тази творба е съизмерима по въздействие с „Канал“ и „Пепел и диамант“, и успява да предизвика катарзис и така да преодолее драмата в душите на няколко поколения поляци. С Вайда, последния романтик на полското кино, се разделихме преди шест години. Той почина на деведесетгодишна възраст, малко преди премиерата на последния му филм „Остатъчни образи“. Отидоха си много от ветераните в полското кино, като: Анджей Жулавски, Януш Моргенщерн и др.



ГОЛЯМО ЖИВОТНО (2022, РЕЖИСЬОР ВОЙЧЕХ СМАЖОВСКИ)

Слава Богу, нови проекти подготвят Холанд, Полански, Сколимовски. В момента в Рим се снима финансираният от Рай нов филм на Полански

„La Palace“. Сценарият е написан от Сколимовски и Полански, както са работили заедно по дебютния филм на Полански „Нож във водата“ (1962) – преди шейсет години. „Кораби старчета“, бих казал, но вече има филм с такова заглавие, и то български.

КИНООБРАЗОВАНИЕ

До 1989 година висшите филмови училища в Полша бяха две, ползващи се с високо реноме по света – Висшето филмово училище в Лодз, основано през далечната 1948 г. и департаментът за ТВ и радио към Шльонския университет в Катовице, основан през 1978 г. През 2002 г. бе създадено Училището по филмова режисура на Анджей Вайда, а през 2010 г. бе създадено Гдинското висше филмово училище. Четирите учебни заведения имат държавно субсидиране. Създадоха се и няколко частни комерсиални училища за кино с различен образователен статут: АМА- Академия Мулти Арт в Краков, Варшавското филмово училище и Мастершот във Вроцлав. Тези учебни заведения, освен от такси, се издържат и от спечелени грандове, финансирани от Полския Филмов институт. Подобни грандове могат да печелят и фестивали, дискуссионни филмови клубове, разпространителски проекти. Всяка година Националният кинофестивал в Гдиня започва с връчване на награди за най-добрите проекти за годината, свързани с образование или популяризиране на киноизкуството.

Преподаватели в тези училища са най-често творци от средното поколение, 70 годишни професори като Марчевски, Фалк, Байон, Колски, Котерски.

Изключително важен е широко рагърнатият процес на реставриране и дигитализация на голяма част от полската филмова класика. С удоволствие представям на студентите си, постиженията на старите полски оператори на базата на реставрираните копия. Дигитализирани бяха и сериали като „Залог, по-голям от живота“, „Четиримата танкисти и кучето“, „07 обади се“, „Черни облаци“ и др., добре познати на българските телевизионни зрители от времето на соца.

С НОВА ЕНЕРГИЯ, ДЪЖД ОТ ДЕБИЮТИ

Киното в Полша никога не е страдало от липса на „свежа кръв“ т.е. от младо кино. От 1973 година в град Кошалин редовно се провежда Фестивал на филмовите дебюти. През април тази година ще се

проведе 41-то му издание. В Закона за киното са приети редица улеснения за финансиране на дебютни проекти. Младите режисьори най-често се оплакват, както почти навсякъде, че най-трудно се финансират вторите им филми. През 2011 година дебютите бяха повече от една трета от цялото филмопроизводство, а това са около дванайсет заглавия. За радост много бързо количеството прерастна в качество. Свидетелство за това са участията и престижните награди от фестивалите в Кан, Венеция, Карлови Вари, Сан Себастиан, Локарно, Ротердам. През последните няколко години започна да се говори и да се пише за нова вълна в полското кино. Сред най-награждаваните режисьори са Малгожата Шумовска – „Лице“, „Тяло“, „Сняг“ „Вече няма да ме има“, „Никога няма да вали“, „Солидарност, солидарност“; Ян Комаса – „Тялото Христово“, „Зала за самоубийства, „Гран 44“; Ян П. Макушийнски – „Последното семейство“, „За да няма следи“; Ян Холубек – „25 години за невинност“; Ксавери Жулавски – „Полско-руска война“, „Тиха нощ“, „Операция Зюмбюл“; Павел Машлона – „Паническа атака“, Бартош Ковалски - „Детска площадка“; Бартош Кучлик – „Супернова“; Олга Хайдас – „Нина“; Томаш Василевски – „Плаващи небостъргачи“, с втория си филм „Обединени състояния на любовта“, той спечели Сребърна мечка в Берлин, и дебютния филм на Кшиштоф Скониечни „Хардкор диско“, който стана култов за младото поколение.



ХАРДКОР ДИСКО (2022, РЕЖИСЬОР КШИЩТОФ СКОНИЕЧНИ)

Повечето от авторите на тези филми са представители на поколението без следвоенни травми, без ярки спомени от епохата на Солидарност. Детството им премина след разпада на Зрелия социализъм, с лего, Барби и първите компютърни игри. Отношението им към

действителността е много различно от това на предишните поколения. Техните творби се отличават с универсалност на филмовия си език, с голяма свобода и умение в боравенето с филмови средства. Повечето режисьори демонстрират добро владение на занаята, филмите им са великолепно заснети, монтирани и озвучени. Темите на споменатите филми са сериозни и значими, но сновният им недостатък е в драматургията. Полското кино страда от липса на професионални сценаристи. Най-често режисьорите са автори или съавтори на сценариите. Уви, често се случва, независимо от добрата тема, оригиналният подход, интересната форма, на филмите да липсва дълбочина на разказа и сюжетите им да са шаблонни. Все пак е важно да се отбележи голямото жанрово разнообразие, като съвременните сюжети доминират: „Зала за самоубийства“, „Детска площадка“, „Супернова“, но не липсват и исторически филми: „Даас“, „Град 44“, както и биографични: „Богове“, „Изкуството да се любиш“, музикални „Защото в мене има секс“, съвременни гротески: „Дъщерите на дансинга“, комедии: „Паническа атака“, трилъри, криминални филми и филми на ужаса.



ДЪЩЕРИТЕ НА ДЕНСИНГА (2022, РЕЖИСЬОР АГНЕСКА СМОЧИНСКА)

НА КИНО В ПОЛША

Като изключим проблемите с пандемията, поляците не престават да ходят на кино, включително и по-възрастното поколение (за тях билетите са на преференциални цени). Не се оправдаха опасенията, че след премахване на ограниченията заради Ковид, зрителите няма да се върнат в киносалоните. Стана точно обратното. За щастие тук има къде да се ходи на кино. Освен множеството мултиплекси в Моловете, повечето големи градове разполагат с кина от Европейската студийна верига, както и некомерсиални кина, подпомагани финансово от бюджета на кметствата.

Поляците обичат родното си кино. Най-популярните заглавия са гледани наравно със световните филмови хитове. „Момичетата от Дубай“ на Мария Садовска имаше повече зрители от разпространявания по същото време „Дюн“. Понякога добра посещаемост бележат и трудните филми. Първенец в това отношение е Войчех Смажовски. Премиерите на всичките му филми стават събития. Филмът „Клер“ разби боксофиса с над пет милиона зрители. Да му завидиш!

ОПАСЕНИЯ ЗА БЪДЕЩЕТО

Обикновено успешните вълни, независимо колко са дълги, спадат или съвсем изчезват. Трудно е да се определи в какъв момент на вълната се намира полското кино сега. Първото изпитание – затварянето на кината за почти една година, заради пандемията, вече е преодоляно. Очаква се тази година да има около седемдесет премиери, по четири-пет филма на месец. Втората пречка е по-сложна и тя се отнася до политическата ситуация в Полша. Все по-често се чуват обезпокоителни сигнали, свързани с намесата на Министерство на културата по отношение на финансиране на проектите и намеса в работата на художествените и бюджетни комисии. Правят се опити да се реорганизира самото филмопроизводство. Всички се надяваме това да не се случи, но прогнозите не са добри. А това вече е тема за отделен анализ.





ПРИЯТЕЛСТВОТО МИ СЪС ЗАНУСИ

ИВАН НИЧЕВ

РАЗМИСЛИ ЗА КИНОТО И КОЛЕГИТЕ, КОИТО ИМАХ ЩАСТИЕТО ДА СРЕЩНА, В ДЪЛГИЯ СИ ТВОРЧЕСКИ ПЪТ

ПРИЯТЕЛСТВОТО МИ С КШИЩОФ ЗАНУСИ – ЕДИН ОТ НАЙ-ЯРКИТЕ ФИЛМОВИ РЕЖИСЬОРИ НА ЕВРОПА

Когато от списание КИНО ми предложиха да разкажа спомени, се замислих как да бъде написан този текст така, че да бъде полезен и за младите колеги. Веднага отхвърлих идеята да правя анализ на филмите на Зануси. Правили са го и продължават да го правят много критици и теоретици от цяла Европа. От друга страна, имам горчив спомен, от една от последните ми лекции в НАТФИЗ. Когато говорех на студентите за светила в българския театър и кино, като Апостол Карамитев или Мила Павлова, или за срещите ми с Петър Увалиев в Лондон, виждах в празните им погледи, че тези имена не им говорят почти нищо. Накрая един студент, взрян в телефона, ликуващо се провикна: „Да, Увалиев! Да, професоре, има такъв.“

Затова ще се старая да разкажа някои неща за моя приятел и колега Зануси, които ми се иска да бъдат от полза и на тези след нас.

Ние следвахме по едно и също време във филмовата академия за кино и театър в град Лодз, Полша. Училище, прочуло се в цял свят.

Създадо режисьори като Вайда, Полански, Сколимовски... Няма да изброявам, защото списъкът е много дълъг.

Почти не се познавахме, тъй като Зануси беше в по-горен курс.

Финалните изпити в края на всяка година не бяха за хора със слаби нерви. Пред комисия от двадесет човека трябваше да покажеш филма, който си реализирал през годината, след което си подложен на всякакви въпроси, включително и за обща култура. Тогава гръмна новината, че един от най-добрите студенти дотогава, Зануси, е оставен да повтаря. Така се озовахме в един клас от трима човека – Зануси, Едвард Бернщайн Жебровски и аз.

За да стане ясно каква е селекцията в тази академия, ще поясня че първа година започнахме шестнайсет човека, а накрая пред диплома останахме само трима. Това беше и шансът да станем по-близки със Зануси.

По-късно той ми разказа какви са били причините, за да го скъсат на изпита. Старите академици са решили, че той се отклонява от каноните и е започнал да прави някакво неясно за тях кино. Зануси ми обясни, че след посещение в Париж е бил повлиян от новата френска вълна и е решил и той да пробва силите си в подобно кино. А това никак не се е харесало на старите професори.





Споменах, че размишлявам какво младите могат научат от подобни разкази, така че тук искам да акцентирам върху нещо много важно, според мен. Години наред като асистент, после доцент и накрая професор в НАТФИЗ бях категорично против в образователната система за изкуство у нас да се дават преференции и бонуси на професорите, които имат класове с най-висок успех. На този фон вижте как действаха колегите преподаватели в Полша, които създаваха личности, които да се борят в световни класации, а не раболепни послушковци, имитиращи преподавателите си.

Зануси ме помоли, тъй като аз няхах никакви други занимания, освен следването, да посещавам лекциите, защото той беше ангажиран в още две учебни заведения. Успоредно с режисурата, той завършваше физика и, доколкото си спомням, философия. И докато аз заедно с артистичната бохема се бях отдал на радостите на младежкия живот, моят приятел продължаваше да се образова и да учи чужди езици. Разбира се, аз си намирах оправдания, че изучавам живота, което ще ми бъде нужно по-късно за професията. Дори в академията се родиха две течения. Едното беше, че истината е в посещения на библиотеките, трупане на знания от книгите, а другото, че това е

вторично и ако режисьора няма свои собствен житейски опит, може да разказва само вторични истории.

Още един материал за размисли на бъдещите асове в професията. Ако не се лъжа, Зануси овладя четири или пет говорими езика. Това му помагаше в контактите, като не бива да забравяме, че Полша е в централна Европа и дори по времето на социализма там имаше възможности за несравнимо повече контакти, отколкото в България по същото време.

Авторското интелектуално кино, което Зануси предлагаше на света, му отваряше широко вратите на всички кинофестивали. Отпадането на езиковите бариери за него му даваше възможности за създаване на много контакти. От подобни контакти по това време, както и до ден днешен, се раждаха и бъдещите копродукции.

Лично аз внимателно наблюдавах опита на Зануси и при всяка наша среща дълго го разпитвах за проблемите в конструирането на бюджетите, особено при работа с чуждестранни партньори. Мъчех се да дисциплинирам моето артистично ежедневие. Тъй като един творец носи големи финансови отговорности за това, което прави. Кино се прави с много пари.

От великия американски режисьор Елия Казан, с когото се запознах в Лондон, пък купих идеята да имам винаги готови няколко проекта. Човек трябва да се учи цял живот. Баща ми имаше в кабинета си снимки на паметника на големия учен Иван Петрович Павлов, на който беше написано: „Аз нищо не знам.“

Искам да подчертая и още един много важен факт. От Полша по времето на социализма имаше многобройна емиграция във Франция, в Англия, в САЩ, та чак до далечна Австралия. Това беше и публиката на полските филми по време на всички филмови прояви, където имаха и лобита във фестивалните комитети и журита.

Преди тръгване за всеки фестивал в чужбина, звънях на моя приятел Зануси и го питах с какво може да ми помогне. Да кажем, в Австралия, където бях след Лондонския филмов фестивал. Още повече, че Зануси беше канен в Сидни предишната година. Получих от него писмо до една дама, която работеше в организационния комитет, и която не спря да ми помага до края на моето пребиваване. Дори ми даде колата на сина си, за да се движа в огромния град.



Тук не мога да не направя едно отклонение, което само подчертава колко важни са солидарните изяви на един народ. В Сидни бях поканен на среща със студентите по кино в Австралийската киноакадемия. Там ректор беше нашият бивш ректор от Лодз професор Иежи Теплиц. Той е създател на Австралийската академия, обучила голям брой прекрасни режисьори, които днес работят в Холивуд.

Ще спомена нещо интересно за младите хора. Теплиц ми показва избрана от преподавателите селекция от студентски етюди. Два часа по-късно бях поканен от студентите в друга зала, където ми показаха тяхната избрана селекция. Накрая направиха и филм за моето представяне в Сидни с филма ми „Звезди в косите, сълзи в очите“ и ми го подариха.

За щастие, българите вече имат доста организирани емигрантски групи в Европа и Америка, така че младите български режисьори вече могат да разчитат на тяхната помощ, а и филмите им по този начин да бъдат гледани от повече хора.



Зад бляскавата страна на кариерата на Зануси, освен талант, се крият много труд и усилия, на които е посветено цялото му семейство.

Никога няма да забравя една работна закуска, на която бях поканен от Зануси в неговия дом. Точно в девет часа се появи майка му, която вече не е между живите, и съпругата му Елжбиета. Влезе и Зануси. Пред всеки от тях имаше бележник и телефон. Не помня колко пъти са звъняли телефоните... Зануси разпредели задачите, които трябваше да свършат съпругата и майка му за деня, а в останалото време ми прочете бележките, които беше написал за сценария, по който в момента работех.

Вечерта покани студентите от нашата академия, които бях довел във Варшава на фестивал, да видят последния тогава филм на Тарковски „Жертвоприношение“. Като споменах Тарковски, Зануси ми е разказвал, че няколко пъти е носил пари на съпругата и сина на Тарковски. Големият руски творец работеше вече в чужбина и навярно се е опасявал да се върне в Русия. А тъй като Зануси често пътуваше до Москва, многократно е помагал на семейството на Тарковски.

По-късно това негово желание за благотворителност се осъществи с много по-мощни размери. Зануси закупи голямо имение край Варшава, където заживя и направи пансион за творци от цял свят, нуждаещи се от възможност някъде да пишат своите сценарии, теоретични книги за кино или просто да опознаят полската култура.

Бях канен на една такава благотворителна акция, в присъствието на много посланици и представители на полското правителство. Средствата отиваха за подпомагане на млади творци в затруднено положение.

Специфичното в развитието на големите полски творци беше помощта от държавата. Тя им даде възможност полското кино да оглавят колективи, които бяха като големи филмови къщи. Зануси събра около себе си млади кинорежисьори, начело с другия ми голям приятел и голям европейски режисьор Киешловски.

Вайда също до смъртта си оглавяваше голям колектив с едни от най-талантливите полски творци като Агнешка Холанд, Заорски, Феликс Фалк и др.

Това даваше много по-големи възможности на Зануси, отколкото на онези колеги, които играеха самостоятелно на филмовия пазар.

Нямам спомен българската държава да е направила нещо съществено за българските творци в последните трийсет години, независимо от многобройните предложения, които и аз, и други колеги сме давали пред нашето министерство. Поне от десет години пред различни министри предлагам това, което направиха полските кинематографисти в помощ на най-младите и най-възрастните хора от киното. Предлагам поне част от 50-те процента, които държавата прибира от авторски права от филмите ни, произведени до 1989 г., да отиват в СБФД. Повтарям, в полза на хора до трийсет и над шейсетгодишна възраст. Помощта да се изразява в обяди, прожекции

на нови филми, лекции от известни критици, кино кафене, ваканционно летуване...

След прожекцията на моя игрален филм „Бумеранг“ в Полша получих много ласкави оценки за филма в специализираната преса. Полските критици го сравняваха с появилите се по онова време полски съвременни филми. Тази нова полска вълна нарекоха „кино на моралното безпокойство“, сред режисьорите на тази нова вълна блестяха имена като Киешловски и Фалк. Изглежда, това беше причината колектив TOP да ми предложи реализацията на полски филм. Разбира се, решаващ е бил гласа на моя приятел Зануси.

В София пристигна сценаристът Хенчел, който се занимаваше и с кинокритика, и работихме усилено около месец, но преди филмът да стигне до реализация, избухна военното положение в Полша, което самите поляци нарекоха – война. Бившият директор на студия за игрални филми Бояна Емил Ангелов след години ми призна, че телексите, които съм получавал от Варшава, са били крити от мен. Проектът отиде в историята. След време през Будапеща се добрах до Варшава – положението там беше все още отчайващо. Градът буквално гладуваше.

По това време Зануси ми призна, че ако не може повече да прави кино, ще работи или като преводач, или ще кара такси. Когато пиша тези редове, дори и да не искам, се замислям какви драматични дни се случват днес отново по света около нас.

Но да се върнем назад, към отминалите години. Доживяхме падането на Берлинската стена, започнахме отново да се срещаме по фестивали и киносъбития. Облякохме официалните костюми за учередяването на Евпорейската филмова академия в Берлин. Със Зануси се срещаме в Париж, бяхме членове на жури в Унгария, за да определим най-добрите европейски дебюти...

На фестивал на Европейското кино в Париж се срещнахме и с Киешловски. Той вече пишеше сценариите за трилогията си „Три цвята“. Живееше в Парижкото жилище на Зануси. Роботеше по сценариите с Агнешка Холанд и Едвард Бертщайн Жабровски. Благородно им завиждах за прекрасните им колегиални отношения. Сравнявах ги с това, което се случва в колегията в България. Разбира

се, и трите филма на Киешловски бяха съпродуцирани от колектива TOP на Зануси.

Времето вървеше неумолимо. Започнаха и първите проблеми на киното в глобален план.

През 2019 г. се срещнахме в неговия дом след премиерата във Варшава на най-новия ми филм „Можеш ли да убиваш“. Посрещна ме съпругата му Елжбиета, прегърна ме, но усетих в гласа и някаква тревога. Оказа се, че новото полско правителство е ликвидирало колектива на Зануси TOP. Задавахме си въпроси с много трудни отговори. Какво става? Накъде върви киното? С какво заменихме класическите ценности? Що е художествено? Все пак бяха му оставили кабинет в студията за документални филми, но усещането ни беше тягостно.

Животът затова е интересен, защото има неочаквани обрати. Получих картичка, а после имахме и телефонен разговор, в който Зануси ми съобщи, че е завършил нов филм. Искрено се зарадвах, че моят приятел продължава да твори. Това дава живот на всички, които са се обrekli на това изкуство. Помня в разговорите ни какви огромни проблеми с финансирането на последните си филми са имали световни колоси като Куросава и Фелини. Очевидно завършва цял цикъл със свои правила и художествени предпочитания, а какъв ще бъде следващият, едва ли някой по света знае...

Млади колеги, за този цикъл трябва да се готвите, като взимате пример от такива големи имена от европейското и световно кино като Кшищоф Зануси.





НАГРАДИ НА СЪЮЗА НА БЪЛГАРСКИТЕ
ФИЛМОВИ ДЕЙЦИ "ВАСИЛ ГЕНДОВ"

2022

НАГРАДИ НА СБФД „ВАСИЛ ГЕНДОВ“ 2022

КАТЕРИНА ЛАМБРИНОВА

Национален фестивал на българското кино – Награди на СБФД „Васил Гендов“ продължава традицията на годишните награди за филмово изкуство на Съюза на българските филмови дейци, чието начало е поставено през 1975 г. Фестивалът наследява значимостта си за професионалната филмова общност като единственият национален кинофорум, който разглежда и оценява труда на авторите в отделните кинематографични професии, допринася за развитието на високохудожествено кино в различните видове и жанрове, както и съдейства за достигането до публиката на качествени и разнообразни по форма и съдържание български филми. Справедливото отличаване на най-високите постижения на кинотворците през годината в широко представените, специфични професионални категории дава възможност за очертаване на тенденции за неговото развитие.



НАГРАДИ НА СЪЮЗА НА БЪЛГАРСКИТЕ
ФИЛМОВИ ДЕЙЦИ „ВАСИЛ ГЕНДОВ“

2022



НАЦИОНАЛЕН ФИЛМОВ ЦЕНТЪР
BULGARIAN NATIONAL FILM CENTER



СОФИЯ
ГРАД НА
КИНОТО

БЪЛГАРСКА
НАЦИОНАЛНА
ТЕЛЕВИЗИЯ



BULGARIAN
NATIONAL
TELEVISION



БНР
БЪЛГАРСКО НАЦИОНАЛНО РАДИО

СПИСАНИЕ
КИНО



BULGARIAN ASSOCIATION OF
INDEPENDENT WINEGROWERS

Наградите на Съюза на българските филмови дейци нямат аналог, тъй като отличия от този род не се присъждат на нито един друг национален фестивал. Това е уникално филмово събитие с некомерсиален характер, което включва както популяризирането на българското кино сред широка аудитория, така и отличаване на творческите постижения на българските творци и кинопрофесионалисти.

Замислени като фестивал с богата програма и редица съпътстващи събития, наградите на СБФД ще се утвърдят и като важно за българската филмова индустрия многокомпонентно професионално събитие. Целта му е да популяризира постиженията на българското кино сред широката общественост и да разширява неговата аудитория, да създава стимули за работа на кинотворците, като защитава високи професионални критерии.

С избрания формат и осъвременена концепция, отговаряща на потребностите на професионалната гилдия, Националният фестивал на българското кино – награди на СБФД „Васил Гендов“ ще се отвори за разнообразни зрителски аудитории, ще привлече чуждестранни експерти и ще се превърне в престижен професионален форум с национално и международно значение.

Националният фестивал на българското кино – Награди на СБФД „Васил Гендов“ е част от Календара на културните събития на Столична община и се осъществява с финансовата подкрепа на Столична община и Изпълнителна агенция „Национален Филмов Център“. Медийни партньори са БНТ, БНР и списание КИНО.



ПРОГРАМА НА НАГРАДИТЕ НА СБФД „ВАСИЛ ГЕНДОВ“ 2022

НАГРАДИ НА СЪЮЗА НА БЪЛГАРСКИТЕ
ФИЛМОВИ ДЕЙЦИ „ВАСИЛ ГЕНДОВ“

2022

ПРОГРАМА

@ ДОМ НА КИНОТО
ПОНЕДЕЛНИК / 02.05

13:00
Съдия след игото
(ДОКУМЕНТАЛЕН ФИЛМ, 29 мин.)

13:45
Парцалев
(ДОКУМЕНТАЛЕН ФИЛМ, 57 мин.)

15:00
Не те харесвам
(ИГРАЛЕН ФИЛМ, 83 мин.)

16:45
Съдбата на скитника
(ДОКУМЕНТАЛЕН ФИЛМ, 55 мин.)

18:00
В сърцето на машината
(ИГРАЛЕН ФИЛМ, 115 мин.)

20:30
Януари
(ИГРАЛЕН ФИЛМ, 110 мин.)



СЪЮЗ НА БЪЛГАРСКИТЕ
ФИЛМОВИ ДЕЙЦИ

НАГРАДИ НА СЪЮЗА НА БЪЛГАРСКИТЕ
ФИЛМОВИ ДЕЙЦИ "ВАСИЛ ГЕНДОВ"

2022

@ ДОМ НА КИНОТО

ВТОРНИК / 03.05

12:00

Шоуто ще продължи

(ДОКУМЕНТАЛЕН ФИЛМ, 94 мин.)

13:45

Безсмъртният

(КЪСОМЕТРАЖЕН ФИЛМ, 25 мин.)

14:15

Авантюриста

(ДОКУМЕНТАЛЕН ФИЛМ, 99 мин.)

16:15

Гео Милев – в лабиринта на времето

(ДОКУМЕНТАЛЕН ФИЛМ, 80 мин.)

20:00

Петя на моята Петя

(ИГРАЛЕН ФИЛМ, 90 мин.)



СЪЮЗ НА БЪЛГАРСКИТЕ
ФИЛМОВИ ДЕЙЦИ

НАГРАДИ НА СЪЮЗА НА БЪЛГАРСКИТЕ
ФИЛМОВИ ДЕЙЦИ "ВАСИЛ ГЕНДОВ"

2022

@ ДОМ НА КИНОТО

СРЯДА / 04.05

12:00

КЪСОМЕТРАЖНИ ФИЛМИ

Засушаване

(10 мин.)

Мортимър

(17 мин.)

Чисто щастие

(26 мин.)

13:15

До дъно изпий тишината

(ДОКУМЕНТАЛЕН ФИЛМ, 75 мин.)

14:45

АНИМАЦИОННИ ФИЛМИ

Кения

(5 мин.)

Сантяго

(16 мин.)

Седем смъртни гряха

(26 мин.)

Любовта, без която не можем

(7 мин.)

16:15

КЪСОМЕТРАЖНИ ФИЛМИ

Мона Лиза

(10 мин.)

Оттук дотук

(16 мин.)

Черешова задушница

(27 мин.)

Глад

(29 мин.)

18:00

Голата истина за група Жигули

(ИГРАЛЕН ФИЛМ, 111 мин.)

20:30

Рибена кост

(ИГРАЛЕН ФИЛМ, 105 мин.)



СЪЮЗ НА БЪЛГАРСКИТЕ
ФИЛМОВИ ДЕЙЦИ

НАГРАДИ НА СЪЮЗА НА БЪЛГАРСКИТЕ
ФИЛМОВИ ДЕЙЦИ "ВАСИЛ ГЕНДОВ"

2022

@ ДОМ НА КИНОТО

ЧЕТВЪРТЪК / 05.05

12:00

КЪСОМЕТРАЖНИ ФИЛМИ

Архитектът

(16 мин.)

Смешният съд

(18 мин.)

Велтмайстер

(24 мин.)

14:30

КЪСОМЕТРАЖНИ ФИЛМИ

Байкър

(15 мин.)

Муза

(20 мин.)

Връзка

(28 мин.)

Оксиморон на вечността

(20 мин.)

13:15

АНИМАЦИОННИ ФИЛМИ

Жабка и жабока

(7 мин.)

Домашен любимец

(8 мин.)

Зимни вечери

(7 мин.)

Любовни черупки

(16 мин.)

Небесния Анри

(24 мин.)

16:15

Стражарите на нашата съвест

(ДОКУМЕНТАЛЕН ФИЛМ, 62 мин.)

17:30

Живот от живота

(ДОКУМЕНТАЛЕН ФИЛМ, 80 мин.)

19:15

Тихо наследство

(ДОКУМЕНТАЛЕН ФИЛМ, 60 мин.)

20:30

Уроци по немски

(ИГРАЛЕН ФИЛМ, 100 мин.)



СЪЮЗ НА БЪЛГАРСКИТЕ
ФИЛМОВИ ДЕЙЦИ

НАГРАДИ НА СЪЮЗА НА БЪЛГАРСКИТЕ
ФИЛМОВИ ДЕЙЦИ "ВАСИЛ ГЕНДОВ"

2022

@ ДОМ НА КИНОТО

ПЕТЪК / 06.05

12:00

Белите орли

(ДОКУМЕНТАЛЕН ФИЛМ, 60 мин.)

13:15

Второто освобождение

(ДОКУМЕНТАЛЕН ФИЛМ, 58 мин.)

14:30

Малката маркиза

(ДОКУМЕНТАЛЕН ФИЛМ, 60 мин.)

16:00

Преди края

(ДОКУМЕНТАЛЕН ФИЛМ, 54 мин.)

17:15

Дорина

(ДОКУМЕНТАЛЕН ФИЛМ, 60 мин.)

18:30

Музика за филм

(ДОКУМЕНТАЛЕН ФИЛМ, 60 мин.)

20:00

Смирен

(ИГРАЛЕН ФИЛМ, 95 мин.)



СЪЮЗ НА БЪЛГАРСКИТЕ
ФИЛМОВИ ДЕЙЦИ

НАГРАДИ НА СЪЮЗА НА БЪЛГАРСКИТЕ
ФИЛМОВИ ДЕЙЦИ "ВАСИЛ ГЕНДОВ"

2022

@ ДОМ НА КИНОТО

СЪБОТА / 07.05

12:00

Болка

(ДОКУМЕНТАЛЕН ФИЛМ, 54 мин.)

13:15

КЪСОМЕТРАЖНИ ФИЛМИ

Божоле

(28 мин.)

Мечтата на Наташа

(28 мин.)

14:30

КЪСОМЕТРАЖНИ ФИЛМИ

Хлад

(20 мин.)

Лека нощ, Лили

(24 мин.)

Краят на кръга

(19 мин.)

17:15

Чичо Коледа

(ИГРАЛЕН ФИЛМ, 118 мин.)

19:30

Жените наистина плачат

(ИГРАЛЕН ФИЛМ, 107 мин.)



СЪЮЗ НА БЪЛГАРСКИТЕ
ФИЛМОВИ ДЕЙЦИ

НАГРАДИ НА СЪЮЗА НА БЪЛГАРСКИТЕ
ФИЛМОВИ ДЕЙЦИ "ВАСИЛ ГЕНДОВ"

2022

@ ДОМ НА КИНОТО

НЕДЕЛЯ / 08.05

13:15

Добрият ад

(ДОКУМЕНТАЛЕН ФИЛМ, 56 мин.)

14:30

Гладиатор

(ДОКУМЕНТАЛЕН ФИЛМ, 82 мин.)

16:15

КЪСОМЕТРАЖНИ ФИЛМИ

Магаре

(21 мин.)

Под един покрив

(25 мин.)

17:30

Нашето тихо местенце

(ДОКУМЕНТАЛЕН ФИЛМ, 68 мин.)

19:00

Февруари

(ИГРАЛЕН ФИЛМ, 125 мин.)

ПОНЕДЕЛНИК / 09.05

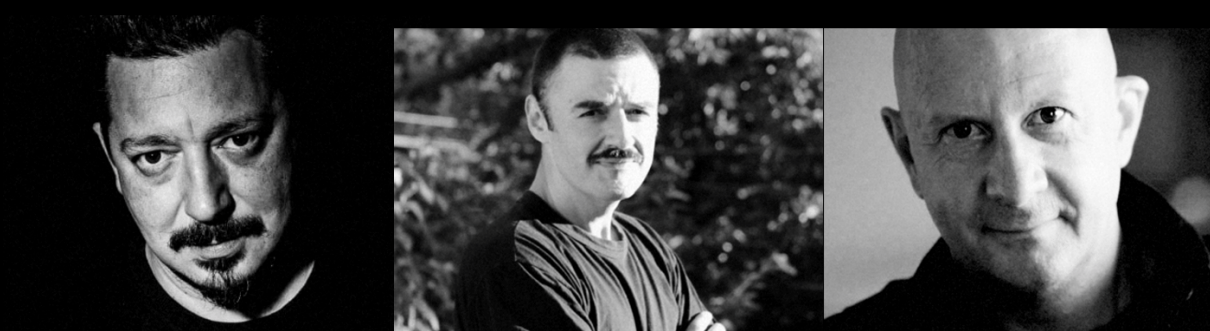
19:30

Човекът с лулата

(ДОКУМЕНТАЛЕН ФИЛМ, 60 мин.)



СЪЮЗ НА БЪЛГАРСКИТЕ
ФИЛМОВИ ДЕЙЦИ



ИНТЕРВЮТА С ПРЕДСЕДАТЕЛИТЕ НА ЖУРИТАТА

НЕСЛОМИМИЯТ ТВОРЧЕСКИ ДУХ

БОЯН ЦЕНЕВ

разговаря с председателя на журито за игрални филми Петър Вълчанов

Творческият и житейски тандем Петър Вълчанов – Кристина Грозева са константни носители на международно признание за българското кино. Игралният им дебют „Урок“ (2014) е сред най-награждаваните български филми от много световни фестивали. Сред призовете са Награда за най-добър български игрален филм, Награда на ФИПРЕССИ и Награда на публиката на София филм фест през 2015. Вторият им филм „Слава“ (2016) също е отличен с много награди на престижни международни фестивали като: Локарно, Вилнюс, Трансилвания, Тирана, Минск, Люксембург, Дъблин, Единбург и др. Последният им филм „Бащата“ излязъл през 2019, печели „Златна роза“ през 2019, както и едно от най-важните отличия в световното кино – „Кристален глобус“ от Карлови Вари. Заедно със „Слава“, „Бащата“ е българското предложение за Оскар в категорията за чуждестранен филм, съответно през 2017 и 2020. Петър Вълчанов е председател на

Журито за игрални филми на Националния фестивал на българското кино – Награди на СБФД „Васил Гендов“.

От тази година наградите за филмово изкуство на СБФД „Васил Гендов“ са възродени в нов формат – фестивален, с цяла съпътстваща програма. Тя се състои от прожекции с вход свободен на филмите от конкурсната програма с представяне от авторите, пресконференции, специализирани дискусии, кръгли маси и т.н. Какво е вашето мнение за преобразуването на това значимо културно събитие?

Чудесна инициатива и допълнителна възможност българската публика да се срещне с най-новите български филми. От особено значение е за документалните и анимационните филми, които срещат повече трудности за по-широк показ.

Какви са критериите на журито в избирането на победител измежду номинираните?

За мен критериите винаги са: оригиналност, автентичност, честност и смисъл.

Какво според вас е моментното състояние на българското кино, имайки предвид, че през последните години филмовата продукция се стреми да задоволява широк спектър от зрителски потребности?

Въпреки пандемията, въпреки производствения застой, свързан с промените в закона за кино, въпреки липсата на алтернативни източници на финансиране, въпреки липсата на адекватна кинорежа, мисля, че българското кино се държи, творческият дух не е сломен, а това е най-важното. Точно в разгара на пандемията имах шанса да гледам един великолепен филм, „Сцени от живота на една актриса“, на режисьора Иван Владимиров. Този филм ме заинтригува, развълнува и зареди с енергия и оптимизъм, че в България могат да се правят хубави филми.

Какво е мястото на съвременното българско кино в глобалния свят с наличните възможности за участието му в световните културни процеси?

Българското кино е разпознаваемо по света. За трети път в последните години имаме селектиран филм в Кан. Български филми влизат в престижните селекции на Берлин, Локарно, Сан Себастиан, Карлови Вари, Торонто, Токио. Български филми се рапространяват по света и се срещат активно с международната публика. Веднага мога да дам пример с „Ага“ на Милко Лазаров, който има над 150 000 хиляди продадени билета от кинопоказ в цял свят. Надявам се тази тенденция да се запази и да продължи да се развива.

Международните дистрибутори и фестивални селекционери очакват с интерес новите проекти на Ралица Петрова, Милко Лазаров, Стефан Командарев, Илиян Метев, Константин Божанов, Павел Весанков и др.

Забелязват ли се творчески тенденции във филмовите творби, пълнометражни и късометражни, с които може да се характеризира съвременното българско кино?

Съвременните български филми са много разнообразни, така че аз поне не откривам никакви по-специфични тенденции.

Каква ще е ролята в дългосрочен план на ежегодните награди на СБФД за кинообщността в разширената ни културната среда?

Надявам се да поощаряват желанието и интереса на българския зрител към родното кино.

* * *

ДОБРИТЕ ФИЛМИ ВИНАГИ НАМИРАТ МЯСТО СИ

АНАСТАС ПУНЕВ

разговаря с председателя на журито
за документални филми Андрей Паунов

Знак за какво е завръщането на фестивала на българското кино?

Че има българско кино, че то някак си продължава да се случва, въпреки трудностите и че има смисъл да говорим за него. Всъщност всеки повод да се гледа българско кино е добър повод.

Като председател на жури какво мислите за оценката на изкуството по принцип? Колко обективно могат да се сравняват различни филми?

Разбира се, да се оценяват произведения на изкуството е някак наивно и почти абсурдно. От друга страна е прекрасно, че в случая има номинации във всички департаменти, направени от самите гилдии в СБФД. По този начин може да се подчертае работата на всички тези, които всъщност случват киното. Огромна част от таланта и усилията в един филм остават зад светлината на прожекторите. Хубаво е да има празник за цялото семейство.

Как се намира общ език с жури, съставено от толкова различни личности?

О, не знам, тепърва ще видим, но хората лесно се обединяват, когато има ясни критерии. Мисля, че всичко е въпрос на комуникация. А различните мнения са винаги добре дошли. Без тях би било толкова скучно.

Намирате ли сродна нишка между различните филми от програмата на фестивала?

Засега не.

Мислите ли, че има разминаване между българските филми, които получават фестивално признание у нас и в чужбина и ако да, на какво се дължи?

Разбира се, много често се случва, но това е съвсем нормално. Националните награди винаги имат различен контекст. То и в това им е смисълът. Навсякъде по света е така. Мисля също, че добрите филми винаги намират място си.

Кое бихте приели като успех на фестивала? Какви са очакванията Ви?

Грандиозен финал! Все пак киното е циркаджийско изкуство.

ФИЛМИТЕ, КОИТО ГЛЕДАХ, СТОЯТ СЪВСЕМ ДОСТОЙНО

БОРЯНА МАТЕЕВА

разговаря с председателя на журито за анимационни филми Златин Радев

Имаш първата номинация за Оскар, макар и студентски, в историята на българското кино. Какво се случи след грандиозния успех на „Консервфилм“?

Ха-ха-ха – нищо! Пътувах по света, за пръв път излизах на Запад, бях като попаднал на друга планета. Обръщаха се към мен на сър, мистър, мосю, бях „Господин Радев“. Получавах поздравления, давах интервюта и всички ме питаха какъв е следващият проект. А аз нямах никакъв. Толкова време и енергия ми беше отнело да направя „Консервфилм“, че бях буквално празен отвътре. Бях в шок. И затова след това направих „Шок“!

Помня паметната прожекция на „Консервфилм“ в салона на ВИТИЗ – еуфорична, всички ликуваха. Казвахме си – значи можем, бива ни, ще правим чудеса... Годината беше 1991, началото на промените...

Понякога се случват, не само по Коледа.

Може ли такъв филм да се направи сега? Беше обявен за един от най-скъпоструващите анимационни филми, а беше дипломен...

Вероятно, не знам. Зависи от разни неща. Най-вече съвпадение на обстоятелства. Да, от студията (САФ „София“) казаха, че е най-скъпият български анимационен филм, ever. И никак не бяха доволни от това. А аз не можех нищо да направя – просто го плетеш и това е. Две години снимане. Имаше сцени с 300 консерви в кадър, които трябваше да се анимират – монтирахме една тръба над декора и аз пълзах и висях на нея, за да мога да ги достигам. Повечето време бяхме само двама – асистент-операторът Силвестър Йорданов и аз.

Двамата се борехме с всичко. Помня даже, че в почивните дни тайно влизахме да снимаме, защото не разрешаваха – прескачахме оградата на Киноцентъра, носехме си сандвичи и... работехме. А въщи, като питаха дъщеря ми какво работи баща ѝ, тя отговаряше: „Ми, консерви...“

Най-смешното беше, че докато го правех и всички срокове един след друг отиваха „на кино“, от студията ме гонеха, че филмът става много скъп, много дълъг и отнема много време. Но в един момент казаха – виж какво, направи го още по-дълъг (!?), защото щял да мине в по-горна категория и даже щяло да има премиални... И аз го направих по-дълъг. Имаше изцяло друг финал, но после отрязах и изхвърлих доста голяма част, така че не си спомням дали имаше премиални или не. Но пък след това филмът си върна бюджета дванайсет пъти, така че явно си е струвало усилието!

В „Консервфилм“ има нещо пророческо, а е бил замислен в края на 80-те. Звучи като антиутопия, но забавна все пак... Как ти хрумна идеята?

Докато си лежах един следобед. Просто се появи... Оттогава продължавам да лежа, но не става.

В следващия си филм „Шок“ изпробваш различни техники, присъстваш и в персона като главен герой. Много забавен филм! Бях в жури на фестивал в Анкара и той взе Голямата награда. Помня колко го харесаха критици и публика... Ти владееш законите на комуникацията, затова е интересно да кажеш кое кино предпочиташ – елитарно-фестивално или за широката публика? Или може би това от пресечката на двете?

След успеха на „Консервфилм“ бях наистина в шок и исках да направя нещо коренно различно, а не да зацикля в „Консервфилм“ 2, 3 и т.н. Та затова „Шок“ – тотално различна техника и настроение, малко автоироничен. И без нито един пиксел пост-продукция – всичко е *in camera* – каквото виждаш през визьора, това отива на екрана – буквално WYSIWYG – what you see is what you get. Няма да казвам, че мислехме сценария, докато снимахме – голяма грешка! Също ни отне над една година – този път на трима човека: Силвестър Йорданов и Владислав Будинов. Докато го снимахме, отслабнах с десет килограма. Почти всеки кадър беше страховито техническо

предизвикателство. Трябваше да измисляме най-различни устройства и за камерата, и за мен. За кадъра, в който ставам плосък, направихме една платформа с отвори за главата и ръцете и стоях под нея осем часа – там ме храниха и ми даваха вода, не съм ходил дори до тоалетна, нямаше начин да се излезе отдолу, без да се развали декора. Но филмът не тръгна добре. Бях в депресия. Три години по-късно направих втора версия. Тя поотпуши нещата. А по въпроса за какъв вид кино – един много свестен човек, продуцент от BBC, Колин Роуз, казваше: „Ние правим авторски филми за широка публика”. Мисля, че това е най-доброто!

Тогава още нямаше компютри и всичко се правеше с подръчни средства. Разкажи за кризисните 90-те години...

Беше гадно време. Но оцеляхме. И мърдаме! Имаше режим на тока и водата, нямаше бензин, нямаше храни по магазините, инфлацията стигна 250%. Като слушам сега вайкането за 10-тина процента инфлация, си викам – забравяме ли или просто обичаме да се оплакваме? Май второто...

Винаги съм казвал, че България е от големите европейски страни – статистически сме в първата половина, а това, че сме най-бедни сред най-богатите не е повод за вайкане, а хъс да ги настигнем.

Не ме питаш за Украйна, но съм категорично против чудовищната руска свинщина там и нашето усукване – на злото трябва да се отговаря, а не да се обръща другата буза.

Като председател на Журито за анимация на този нов фестивал как виждаш нивото на българската анимация днес? Как ти изглежда тя като цяло в контекста на европейската? А на световната?

Признавам, че напоследък не съм следил много внимателно късометражните анимационни филми, но като всяка форма на кино те би трябвало да разказват по интересен начин интересна история, която да събужда чувства или размисли у зрителя – общо взето толкова е просто.

В тази връзка мисля, че филмите, които гледах, стоят съвсем достойно, има опити в различни стилове и жанрове, в различни

техники. Така че, според мен, нашите филми стоят съвсем прилично в общия европейски, а и световен контекст.

Какво е отношението ти към наградите – носител си много национални и международни награди от наши и чужди фестивали... ?

Приятно нещо са! Стоят на разни места из къщи. Преди дни забелязах, че точно тази от Анкара стои на пода между саксиите с цветя, не знам защо е там. Нямам специална етажерка или витрина, на която да им бърша праха.

С какво се занимаваш днес?

След „Шок“ някак си се успокоих и като че ли ми мина стремежът да се доказвам на всяка цена с авторски късометражни филми. Но продължава да ми е интересно да опитвам нови неща. Продължавам професионално да се занимавам със стоп моушън, имам и първата в България моушън контрол система – робот, който движи камерата.

Снимахме един стоп моушън сериал – 286 минути за около десет месеца, взе награда за най-добър канадски анимационен сериал, сниман изцяло в Подуене с български аниматори и български екип.

Впечатляващо във всяко отношение! Как се казваше този сериал?

Сериалът беше канадско-немско-холандска копродукция и се казваше „Людовик“, по идея на Ко Хьодеман.

Ама това е режисьорът на „Пясъчният замък“, който има Оскар за него! Който не го е гледал – има го в мрежата. Гениален филм! А с „Людовик“, това чаровно плюшено мече, Канадската филмова служба много се гордее, все го включват в разни ретроспективи...

Специално за този сериал направих курс за аниматори. С част от тях после снимахме в Берлин немски пълнометражен филм. На английски е „The Sandman and the Lost Sand of Dreams“.

Сега някои от същите хора работят в най-добрите световни стоп моушън студия.

И какво още?

Направих може би първия в света стоп моушън VR360 (360 градусова виртуална реалност) с движеща се камера – реклама за Canon. Докато

го правехме, имах чувството, че мозъкът ми е като джелибон – огъва се и се разтяга, за да проумее как да станат нещата. Направих и един AR проект (Augmented Reality, разширена реалност), виртуална възстановка на археологически обект. И мисля, че ако не е на най-първото в света, то поне е една от първите... Като гледам, забавлявам се все с много сложни неща, обичам да ми е трудно и да има предизвикателства.

Така животът продължава да е приключение...

Последните няколко месеца работих по един колосално сложен проект – три реклами за американски клиенти, за които направихме 20 миниатюрни декора, 20 анимационни кукли, 6 кукли-марионетки (театрални кукли на конци) и безброй дребни реквизитчета. Снимахме много сложни комбинирани кадри с живи актьори, стоп моушън анимация и кукли-марионетки и кадри с моушън контрол с обекти в различни мащаби. Много неща трябваше да измисляме как изобщо да станат! По този проект отслабнах само с пет килограма.

А какво става с онзи голям проект „Боклуците“?

Отделно от всичко това работя вече много години по моя пълнометражен стоп моушън проект – „Джънковете“ или „Боклуците“, или „Отрепките“, който претърпя осемнайсет версии на сценария и смени няколко заглавия.

Значи филм с биография.

Мисля, че последната версия е вече много добра, направих по нея над 10 000 рисунки сториборд и 104 минути аниматик (макет на филма). Сега финализирам нещата, надявам се много скоро да започнем същинската продукция. Ами, това е.

Чакаме ги с нетърпение тези „джънкове“. Твоята дейност и присъствие в българската анимация потвърждават тезата, че днес тя е във възход и стои равностойно на европейската и световната. Като сила на креативност, като разнообразие на техники и жанрове, като оригиналност. Усеща се, че корените на Българската анимационна школа са дълбоки и здрави. Това доказва и селекцията на този нов фестивал. Малко, но от класа!





ИТАЛИАНСКАТА КИНОКРИТИКА ВЧЕРА И ДНЕС

СОНЯ АЛЕКСАНДРОВА

„Всички имат две професии: своята и тази на филмовите критици“, пише Франсоа Трюфо през 1975 г. в предговор към сборник от свои рецензии. Още тогава парижкият режисьор вече подчертава необходимото, но трудно разграничение между непрофесионални и професионални критици.

По-късно, през 1982 г., един от най-авторитетните гласове на италианската киноcritика Морандо Морандини определя филмовия критик като „животно на изчезване“.

Промяната на средствата за комуникация променя драстично и критиката. Тя винаги се е адаптирала към новите форми на комуникация, точно както става с киното с идването на звука, телевизията, видеото и сега Интернетта. Социалните мрежи са обвинявани, че осуетяват всеки опит за критично изследване. Други пък твърдят, че платформите предоставят ново пространство за писане. Бегъл поглед в историята на италианската критика, за да се

стигне до днешния ден, е желателен опит да се изяснят позиции или... да се омотаят още повече.

След войната в Италия критикът има роля, подобна на писателя. Раждат се професионалисти като Уго Казираги, Калисто Козулич, Тулио Кезич, Морандо Морандини, Джан Луиджи Ронди. Всеки от тях притежава свой вкус, издателска идентичност и най-вече политическа ориентация.

През 50-те години на миналия век оценката на филма с пет звезди става основна за всеки вестник, после се добавя системата от „точки“, използвана за първи път от Морандини през 1953 г. Тези графични знаци и до днес определят успеха на творбата. Първият курс по история и критика на киното се провежда от Луиджи Киарини в Пиза през 1961 г. Вече се създава пропаст между професионалната критика и интелектуалците, дошли в киното, като Алберто Моравия и Пиер Паоло Пазолини. Критиката се дистанцира все повече и повече от научния или идеологически модел и придобива все по-личен, понякога автобиографичен характер.

Ето че идва и телевизията, която позволява достъп до огромно количество филми. Раждат се предавания, посветени на киното и терминът киноман придобива точно значение през онези години. Нощната програма „В късния час“, излъчвана по Raitre от 1988 г., е един от първите опити за критика по телевизията.

С нахлуването на Интернет започва упадък на печатната критика, въпреки че продължават да се раждат списания – „Филм тв“ (1992), „Дуел“ (1993). Утвърдени критици са принудени да създадат първите кинематографични речници, носещи техните имена – „Морандини“ и „Мерегети“, излизащи ежегодно в печатна форма.

Налагат се нови начини за оценка: сайтове като Metacritic и Rotten Tomatoes събират хиляди отзиви, разпръснати из мрежата, за да позволят на потребителя да получи незабавна представа за филма.

Към вечните противоречия между режисьори и критици, академици и журналисти се прибавя и проблемът може ли кинематографичният дебат да бъде запазен в социалните мрежи?

В Интернет киноманите намират спонтанно своите пространства – специализирани портали, списания и тематични

сайтове. Има и свободни зони, където коментарите се разпръскват – Facebook, YouTube, Instagram. Пишещият остава анонимен. Всеки може да изрази мнение за нов филм. Но най-големият проблем на онлайн критиката е липсата на професионализъм, съмнителната способност на сайтовете да избират сътрудници и да коригират грешките им.

Киносалонът и кино клубът изгубват основната си функция – разпространението на филма. Телевизията, DVD-та, дигиталната техника, допринасят за раждането на нов потребител на кино. Той се премества от страниците на списания и филмови клубове към домашни екрани, онлайн страници на форуми, блогове, сайтове.

В сравнение с „печатната“ критика тази в мрежата улавя повече вкусовете на най-големите потребители на киното – младежите. Идват нови поколения критици, които иначе никога не биха намерили място в пресата.

С намаляването на критичното пространство в полза на информацията и маркетинга, свързани с „продукта“ на киното, кризата на филмовите списания е само част от променящия се сценарий, в който се движи критиката.

Огледало на тази мутация са новите списания, родени в края на ХХ и началото на ХХІ век. Те възстановяват автори, форми и модели, понякога несправедливо изпадали в забвение. Двумесечникът „Амаркорд“ („Amarcord“, 1996) се занимава с най-екстремните жанрове на световното кино, докато месечното списание „Ноктурно“ („Nocturno“, 1994) преоткрива жанровото кино.

Ето и два емблематични примера за трансформация на италиански списания. „Диви пътеки“ („Sentieri selvaggi“, 1988) се ражда като притурка на „Чинефорум“ („Cineforum“). Преминава през различни фази и от 2000 г. окончателно се прехвърля в Интернет. Седмичникът „Филм тв“ („FilmTV“) е хибридна форма между информация и критика. Той съчетава традиционния телевизионен информативен седмичник и вмъква все по-големи пространства за филмите в кината и по телевизията.

В края на 90-те години в големите вестници няма смяна на поколенията; специализираните списания се четат все по-малко; новоизлюпени

издания фалират за няколко седмици; академичните списания са силно затруднени.

Поучителни са размислите в проучването „Равенство на филмовите критици в Европа“, което изследва разделението по пол на филмовите критици в Дания, Германия, Италия, Полша, Испания и Швеция. То е проведено от „Колектив“ (Le Collectif 50/50) –френска организация, която прави протеста на червения килим на фестивала в Кан през 2018 г. Проучването установява, че от всички разгледани рецензии само 28,5% са написани от жени. Филмовата критика е предимно мъжка. Срещу една рецензия, написана от жена, има две, написани от мъж – това показват данните от изследването.

В това отношение Италия не се различава и това също обяснява качеството на писанията. Само 42% от журналистите във всички области са жени. Според данни от 2018 г., от общо 419 члена на Националния съюз на италианските филмови критици 320 са мъже. Това е 76,3%. От филмите, анализирани между октомври 2018 г. и септември 2019 г. в най-важните италиански вестници и сайтове се вижда, че сред филмовите автори само 35% са жени. От 4037 рецензии през разглеждания период 33% са написани от нежния пол.

Печатните издания отделят все по-малко място на фестивалите, а новините за национални и/или международни фестивали, с изключение на Берлин, Кан, Венеция и може би Сан Себастиан, се поднасят почти изцяло от онлайн изданията.

Потвърждение за това е и разгорещеният дебат за състоянието на италианската кинокритика в далечната 2010 г. Един от най-известните кинокритици, вече покойният Тулио Кезич („Кориере дела сера“) разгорещено отсича: „На последния филмов фестивал в Кан (2009, бел.а.) някои от големите вестници – „Ла stampa“ („La stampa“), „Месаджеро“ („Messaggero“), „Ил матино“ („Il mattino“) не изпратиха своите обичайни автори. Допреди няколко години те бяха решаващи фигури, оценките им за филмите бяха важни. Тази година на Кроазет те бяха заменени от „колористите“ или от „Всичко правя сам“. Пълно е поражението на традиционния критик и относително триумфа ефимерното. Всичко се изроди в истинска война срещу критиката. Изглежда, че да се говори сериозно за филми е навик, който трябва да бъде изоставен“.

Противоположно е мнението на Маурицио де Бонис: „Онлайн критиката дава идеята за напълно демократична информация, отворена за приноса на всеки читател. Днес спорът „онлайн или не“ изглежда напълно анахроничен. Достатъчно е да се направи преброяване сред професионалните критици, за да се разбере, че пишещите във вестници са малцинство в сравнение с онези, които използват света на мрежата, за да работят. Ситуацията трябва да бъде призната и приета“.

Изгубени в джунгла от вестници, забравени от синдикатите, несигурни, без перспективи за професионално израстване, онлайн критиците са в парадоксална ситуация. Работата им не се харесва, но често плаши. В Италия четиринайсет милиона души черпят информация в мрежата. На нея е редно да се гледа като на място за професионализъм, което трябва да се уважава.

На тази цел служи онлайн наградата на критиците „Златната мишка“, присъждана всяка година на най-известните фестивали. „Златната мишка“ се дава за най-добър филм в официалния конкурс, докато „Сребърната мишка“ отива в останалите секции. Тя е учредена през август 2009 г., за да насърчи авторитета на онлайн изданията, от онлайн списанието Hideout. Присъжда се от специално жури, съставено от сътрудници на най-добрите италиански сайтове, които гласуват за творбите на фестивалите във Венеция, Рим, Торино. VeNews, официалният всекидневник на фестивала във Венеция, публикува класацията на „Златната мишка“ заедно с гласовете на критици от пресата.

Печатните издания, както и сайтовете имат силни и слаби страни, качества и недостатъци. Мрежата със сигурност е много по-евтина, демократична, достъпна за всички и най-вече-бърза–мненията в нея изпреварват изданията и агенциите. А печатните издания имат много високи производствени разходи.

Ако критиката се изразява само с „харесвам“ или „не харесвам“ във Facebook, тогава мрежата, вместо демократична, става повърхностна– място, което няма нищо общо с истинската филмова критика. Сайтовете страдат от тежестта на публикуваната реклама и във всяка начална страница на киносайт се вижда как едни филми са на основните банери, а други не. Онлайн списанията са привлечени от звезди и филми с голямо медийно въздействие.

Добре е да се разграничава много ясно журналистиката, критиката и маркетинга. Рискът за уеднаквяването им в онлайн пространството е много по-силен от този в печатните медии. Важно е да не се забравя, че Интернет е пространство, а не медия.

Впечатлението е, че днес всеки може да пише за кино. В ерата на университетското филмово обучение изданията вече не изискват специфична подготовка от занимаващите се с кино. Никой редактор на вестник не би поверил на непрофесионалист критика на спектакъл, концерт на класическа музика, балет и опера, докато това се случва доста редовно с филмите. Немислимото за другите изкуства е позволено в киното. За съжаление, позволени са и непристойни поведения: например на един от Венецианските фестивали директорът му Марко Мюлер си позволи да свика акредитираните към сайтове журналисти, за да атакува някои институции на традиционната критика.

Прогресиращото отстраняване на филмовата критика в печатните издания е отчасти вина на самата гилдия, твърде отстъпчива към определени искания на ръководството на вестниците и твърде срамежлива в изразяването на преценки – както положителни, така и отрицателни. Често се случва да се чуят автори и продуценти, които обвиняват италианските критици, че са твърде доброжелателни към комерсиалното кино и сурови към авторското.

Специализираните филмови критици, за да се разграничат и да намерят заинтересовани читатели/зрителни, особено когато пишат от фестивали, е добра да търсят „различни“, по-малки филми, с по-нисък медиен интерес, които могат да достигнат и заинтересуват културната публика.

Както за онлайн критиката, така и за печатната критика все още е валиден принципът на френския киновед Андре Базен, който преди повече от 60 години казва: „Мисията на критика не е толкова да „обясни“ творбата, а да „разгърне“ нейния смисъл в съвестта и духа на читателя. Неговата задача е да му помогне да се обогати интелектуално и морално в контакта с произведението“.



МЕЖДУ МИГРАЦИЯ И УСЕДНАЛОСТ:
ЕКЗОТИЧНИЯТ ДРУГ И НОВОТО БЪЛГАРСКО КИНО

Към културологичните полета на идентичността,
различието и дискурса Свой/Чужд

АНДРОНИКА МАРТОНОВА

КНИГОПИС: МАЙ 2022

ЛЮДМИЛА ДЯКОВА

МЕЖДУ МИГРАЦИЯ И УСЕДНАЛОСТ: ЕКЗОТИЧНИЯТ ДРУГ И НОВОТО
БЪЛГАРСКО КИНО

Към културологичните полета на идентичността, различието и
дискурса Свой/ Чужд*

Това е амбициозното заглавие на книгата на Андроника Мартонова, но бързам да заявя, че тази амбициозност е достойно защитена и професионално обоснована в целия труд от двеста и трийсет страници. За първи път в българското кинознание толкова пространно и задълбочено се изследват процесите на идентичност, различие, свой/чужд, уседналост, другост. Повежда се същностен диалог по теми като глобално-локално, Ние – Те. Обговаря се етническата, културна и национална другост.

Структурно книгата е изградена от четири, бих ги нарекла, масива, а не части, защото така по-точно се обема заложеното в текста.

Уводната част, наречена от Мартонова „провокация, водеща до увод“ анализира синдрома или „емблемата бай Ганьо“, позовавайки се на

екранизации по темата и други филмови заглавия като „Вампири, таласъми“, „Мисия Лондон“, „В кръг“, „Дани, Легенда, Бог“, „Вагнер“, „Безбог“, „Слава“, документалния „Срещи с Иречек“, като формула за осмисляне на националната ни идентичност – привличане и отблъскване, родно и чуждо. Мартонова не само проследява набелязаната от нея тема/теми във филмите, но прави и критически и съпоставителен анализ на визираните творби. В сянката на Алековия персонаж тя провижда вездесъщият „байганизъм“ – неин авторски термин, като по-обобщаваща категория за народопсихологическо състояние. Споменати са и редица филмови заглавия на документални филми от времето на соца, като своеобразен артефакт, легитимиращ представите за Свой и Чужд, според идеологическата доктрина в онези времена. И всичко това е подкрепено от теоретична обосновка, базираща се на утвърдени в световен мащаб автори, чиито изследвания проследяват диалога между идентичностите в съвременния културологичен и кинопроцес, обгледан в контекста на глобализацията на съвременния свят.

Във втория масив „Наблюдения и прочити върху идентичност и другост през екрана“, авторката се фокусира върху кинематографичните процеси в страните от бившия Източен блок след падането на Берлинската стена и логичната промяна на дискурса в кинознанието, кинокритиката и теоретичната мисъл в глобален аспект. Андроника Мартонова е предприела едно пространно заравяне в дълбочина и ширина в писаното по темата, обобщавайки процесите и представяйки своята гледна точка, обговаряйки идеята за другост в българския кинематографичен процес след 1989 година и обобщава: „Глобалната картина в киното ни сякаш уверено върви към изместване на гравитационните сили – от първичния порив за самоекзотизация към търсене, премерена екзотизация и опит за идентификация *на/с Другия/Чуждия...* Киното на най-новото време налага конструиране на идентичността и активиране на кроскултурното сравнение по оста *Свое – Чуждо*.“ Специално внимание е отделено и на жените в съвременното кино, като се подчертава навлизането на повече жени – автори в българското кино след 2010 година. Споменати са Кристина Грозева, Ралица Петрова, Мина Милева и Весела Казакова, Светла Цоцоркова, Надежда Косева, Яна Титова, Рузие Хасанова, Мария Веселинова, Майя Виткова-Косев и още редица режисьорки от игралното, документално и късометражно кино, като се акцентира

върху техния принос за многообразната и пъстра картина на новото ни кино, осмисляйки неговата идентичност.

Третият масив обобщава „Чужденецът в движение и уседналост – преодоляване на културните граници“, като в шест подраздела се анализират различни аспекти на тази обширна и многопосочна тема. Намерен е точен баланс между теоретичните обосновки и конкретиката на отделни филми по отношение на миграцията, бежанците, пътуването, преселението, аз и чуждият. Интересни са паралелите и съпоставките във филми като „Светът е голям и спасение дебне отвсякъде“, „Съдилището“, „Пътуващо кино“ . Особен интерес представлява разделът: „Гласът на документалистите“ . Авторката обглежда филмите: „Да живее България“, „Пощальонът“, дебютните „Преселение“ и „Алаа“, като ги вплита в своеобразен диалог, а в подреждането и реда на споменатите филми се чувства търсена драматургия и своеобразна градация на критическите внушения. За мен особено оригинален е паралелът между българските филми „Добри“ и „Страх“ и Фасбиндеровия „Али: Страх изяжда душата“. Авторката извежда логичните и смислови връзки между трите творби със задълбочен анализ и точно дефиниране на техните сходства.

Четвъртият масив от книгата е: „Алтернативният поглед към далечния изток“. Както се казва, в този раздел Мартонова плува в свои води, защото тя е от малцината киноведи у нас, който има трайни и задълбочени интереси, както като учен, така и като кинокритик, към културата, религиите и киното на Азия. Завидни са познанията ѝ за японско, китайско, корейско кино и тези дългогодишни натрупвания в книгата са надградени именно по оста: Свой/Чужд, Аз/Другият, Българинът/Чужденецът в подраздели от няколко варианта. Първият от тях разглежда „сблъсъкът между българското и азиатското в контекста на родната ни действителност“, позовавайки се на филмите: „Жълто куче“, „Снимка с Юки“ и по-неизвестните: „Екшън“, „Лиза, феята лисица“, „Тай дзи“, „Лунен сладкиш“. Със своите аналитични и критически зарисовки авторката води читателя към преоткриване на тези филми и дообогатява книгата в културологичен аспект.

Във втория вариант – „абсолютно потапяне в чужда културна среда“, централен акцент е поставен, съвсем основателно, върху филма „Ага“ – уникален не само за българското, но и за европейското кино филм,

на който Мартонова прави проникновен анализ, разглеждайки всеки отделен компонент от структурата му, за да изведе неговата трансцедентална, космическа значимост. В книгата е отделено място и на филмите на Яна Лекарска, която е завършила кинообразованието си в България, но прави магистратура в Република Корея и, както подчертава Андроника, филмите ѝ са много повече корейски като стил, светоусещане и архитектоника, отколкото български, а това има значение като вписване на нашето младо кино на международен екран.

Третият вариант – „контаминация между българското и екзотичната другост в малко познати или съвсем непознати култури на Азия и Океания“, освен изкуствоведски, има и обогатяващ географски принос.

Книгата на Андроника Мартонова респектира със своята значимост, защото обхваща парадигмата за „Аза“ и „Другостта“ в исторически, политически, естетически, културологичен, етнопсихологически аспект и колкото и да е сложна, се чете с удоволствие и интерес, а 277-те бележки под линия са не по-малко стойностни и интересни, и могат да бъдат издадени и като самостоятелна студия.

*Книгата е част от проекта на сектор „Екранни изкуства“ в Института за изследване на изкуствата – БАН „Посттоталитарното българско кино – модели и идентичности“, реализиран с финансовата подкрепа на Фонд „Научни изследвания“, ДН 20/4 от 11.12.2017 г., с ръководител проф. д-р Надежда Маринчевска





СМИРЕНИЯТ СВЕТОСЛАВ ДРАГАНОВ

КАТЕРИНА ЛАМБРИНОВА

Документалните филми на Светослав Драганов са разпознаваеми в своя суров, интимен стил и дълбока откровеност. Първият му игрален филм „Смирен“ е изграден в същата стилистика, само че насочва фокуса към човека зад камерата и го показва оголен, самовгледан, откровен, уязвим, нараняващ и наранен. Смирен.

Как реши да обърнеш камерата към работата на режисьора?

Провокиран от собствения си опит, отдавна бях решил да направя игрален филм за това как се чувства един режисьор на документални филми. Искях да обърна камерата към човека, който прави филми – към неговите проблеми и терзания. Както към професионалните, така и към личните – семейството на режисьора. Още на ниво сценарий се чудехме коя линия да надделее. Понякога ни се струваше, че когато семейството взема превес, става по-интересно, но търсехме баланс. В крайната версия сякаш тези две тематични начала са в равни дози.



Какви са терзанията на документалиста?

В документалното кино работя с малък екип: ние сме много често в командировка, снимаме и обсъждаме всичко помежду си. Връзката ми с екипа е много силна. Тези разговори, с оператора Веселин Христов и звукорежисьора Иван Андреев, са много важни за мен, особено в последния ми, засега, документален филм „Живот почти прекрасен“. В този филм, един от героите ни изчезна по едно време. Търсихме го дълго и в един момент го намерихме. Качихме го в колата и докато шофирам, той започна да споделя свои интимни преживявания, защото ме възприема като приятел – ние се познаваме отдавна. Веско включи камерата и засне този монолог. Ясно си давах сметка, че за мен като режисьор това беше адски ценен материал, дори не съм си и представял, че ще може да се случи нещо такова. Но вечерта с Веско и Иван започнахме да обсъждаме дали в този свой емоционално уязвим момент героят си е давал сметка, че е бил сниман

В крайна сметка използва ли този монолог във филма?

Не целия. Само кратки части от него. И при монтажа не беше лесно.

Документалистът често влиза в сложни ситуации, в които трябва да преценява как и доколко неговата намеса ще се отрази на героите му.

Да, така е – как тези действия ще се отразят на по-нататъшния им живот. Ако действам безскрупулно и възприемам нещата така – те са казали каквото са казали пред камерата, не ме интересува какво става след това с тях – какво би последвало?

Това е тежка отговорност.

Защото го има и егото – искам да направя филма, който да шашне хората. Това творческо его го има във всеки, който се занимава с кино. Във всеки има и добро, и зло, което се проявява в различни моменти. В християнството е залегнало вярването, че ако сме добри хора, ще живеем вечно. Затова ли трябва бъдем добри? Пак от его, пак, за да живеем вечно?

Как изглежда процесът на смирение? Вероятно е ежедневна битка, предвид всичките страсти, които бушуват в нас?

Сложно е. Човек трябва съзнателно да се опитва непрекъснато да бъде по-добър към другите.



Какво изисква това: потушаване на егото?

Най-вече потушаване на егото. Творческото его е едно на ръка. Егото има и други проявления – във всички житейски планове.

Да направиш филм, в който да се оголиш и да разказваш откровено, не е ли част от пътя към смирение?

В някакви аспекти, да. Идеята ми беше да покажа колко смешен е един човек като мен. Исках филмът да е смешен.

Филмът е трагикомичен, много истински и откровен – някои неща са поднесени така леко, а под тях има сериозни дълбочини. Под повърхността кипят много теми.

Толкова години се опитвам да показвам другите хора такива, каквито са – истински. Исках да покажа и себе си такъв, какъвто съм. Това беше първоначалният импулс, който остана до края.

Много ли се трансформира сценарият в различните етапи на работа по него?

Четири години го работихме. Доста се променяше. Интересен процес беше. Първоначалната идея беше да бъде разказ за герой от 90-те години. Как израства в тези времена и какъв е сега. По-скоро беше

семеен филм. Малко по-късно развихме линиите, свързани пряко с документалното кино. Отначало героят си беше документалист, но не се вглеждахме толкова в работата му. Това и времевата рамка, която обхващаше разказът, го изпълни с прекалено много неща, което разми фокусът. Постепенно го променихме – остана линията със семейството, но вкарахме по-активно отношенията с неговия документален герой. Промени се и голяма част от ситуациите.

Ти си го писал с няколко човека?

С Невена Борисова работихме до кандидатстването в НФЦ, след това се включи Богомил Димитров, с който се запознах в НБУ – там беше мой студент, който впрочем току що се дипломира с магистратура по режисура. Наскоро завърши своя първи късометражен игрален филм „Дупка“. Много е интересен и различен. Богомил е много ценен. Завършил е бакалавърска степен „Кинознание“ в НАТФИЗ. Гледал е какво ли не, има богата култура и ми беше като спаринг партньор, защото това са си мои идеи, но заедно обсъждахме непрекъснато кое е добро и кое не е. В нулевата за НФЦ 2018-та година, с него работихме по сценария почти всеки ден. Впрочем, според Богомил, в един момент бяхме стигнали до вариант на сценария, който той намираше за по-добър от финалния – там доминираше частта със семейството. Богомил мислеше, че е трябвало да спрем да променяме тогава, но някак си не успя да ми се наложи. Той беше против разни неща, които аз харесвах и вярвах, че са важни. Например катастрофата – за него беше много външно събитие; за мен беше обрат, макар и поднесен като фойерверк.

Да, може би е било по-лесното драматургично решение.

Така е. Сега героя остава сам и това е много по-добре. Този герой, Васил, вижда във всичко филм. И всъщност точно това е голямата дилема – може ли да бъде докрай истински в отношенията си с другите? Може ли да бъде истински приятел? Във всеки човешки разказ аз също виждам филм. При режисьора възможна ли е изобщо нормалната човешка емпатия?



Този конфликт е изначален при авторите.

Да, и сега във финалния вариант на филма го има по - простичко, без никакви катастрофи. Просто монахът му споделя и режисьорът казва „Това е велико! Хайде да го направим на филм.“ Това при Чехов много ми харесва. Особено в „Чайка“ и „Вишнева градина“ – всеки си е в неговия филм и вижда света през своята призма. Което и в живота, в общи линии, е точно така. Всеки е движен от неговото его.

Финалната сцена, в която главният герой отива при жена си в нейното магазинче, за да търси прошка, допълнително ли беше заснет?

Не, този епизод си беше така по сценарий.

Много хубаво затваря тази линия. А какво беше новото, което заснехте допълнително?

Заснехме сцената в трамвая и още един епизод.

С тези дозаснети епизоди и финални монтажни промени разказът става по-ясен и по-подреден.

Беше много странно, защото след като филмът беше заснет, монтиран, завършен и показан на „Златна роза“ във Варна, казах на

актьорите, че трябва пак да снимаме... Впрочем, въпреки че филмът се прие противоречиво, във Варна си прекарахме много хубаво – бяхме почти целия екип. След като се върнах оттам, с опита след гледането на филма с публика, премислих какво може да се подобри. Всички се съгласиха и през ноември го направихме за един ден. Процесът отново беше много хубав, много неща измислихме в репетициите. Във финалния монтаж след това поразместих още няколко неща. В сцената с рождения ден на дядото на Васил първоначално се случваше скандалът, а след това всички отиваха при лежащия в съседната стая дядо, поднасяха му торта и се снимаха с него. На мен това ми харесваше, но Иван Богданов, който е мой близък приятел, и на който давах да четете сценарните варианти и да гледа заснетия материал, ми казваше – „Това тук, по този начин нещо не работи“ и в един момент си казах защо да не обърна последователността на сцените? Така се получи много по-чисто и ясно тоталното пропадане на главния герой в края на този епизод.



Така точката на криза е по-категорично изведена и оттам насетне героят се опитва да намери решение, което минава през смирение и прошка.

Да, Васил пропада, пропада, но, разбира се, в контекста на собствения си свят. Нищо не е прекалено драматично – напротив смешното и тъжното вървят ръка за ръка. Много често в българското кино драматичните ситуации са решени по патетичен начин. Мен това ме отблъсква.

Ти въобще се занимаваш с по-различен тип драматургия. Тя е по-трудна за структуриране, защото борави с нюанси, с размиване на границите между комично и трагично.

Няма патетика, няма мелодрама. Мисля, че дори в живота нищо не е чак толкова патетично-драматично, колкото някои филми го представят. Референциите ми бяха пиесите на Чехов, филмите: на Джейлан – „Отчуждение“, на братя Коен – „Истинският Люин Дейвис“ и на Кешловски – „Кинолюбител“. Много е интересно, че в киното на Джейлан се разглеждат мъжко-женските отношения, но семейството е съставено само от мъж и жена, няма деца.

Той дълбае на архетипно ниво в мъжко-женската връзка.

Впрочем преди две години изгледах повторно филмовата версия на „Сцени от един семеен живот“ на Бергман и тя ме удари много силно. Но и там децата ги няма. А когато има деца, решенията са далеч по-трудни. На мен ми е по-интересно, когато има деца. И мисля за следващ филм в тази посока – за едно семейство, което е пред раздяла, но успява да се съхрани. Но как да го направиш, за да не е клише? Ясно е, че децата страдат. Но какво има отвъд това? Там ми се дълбае на мен. Също така работя и с Мирослава Гоговска по сценарий, в който тя ще е главната героиня. Тя има много интересен житейски опит и в нея има много сила.



Прави много добра роля в „Смирен“. Всички актьори – професионални и непрофесионални, които си избрал за филма, са много интересни.

Кастингът си го направих аз. Непрекъснато пробвах различни актьори. Не съм ползвал кастинг агенции. Принципно те създават една фалшива преграда между актьора и режисьора, която прави отказът по-лесен. Аз обаче предпочитах директния контакт с актьорите. Много дълго време имах съвсем друг актьор в главата си за ролята на Васил, но в един момент реших, че той не отговаря напълно на този образ. Пробвах доста хора, пробвах и себе си, и то заедно с цялата група останали актьори, които вече бях избрал. Тогава Гого щеше да се играе от Фипо (Филип Трифонов бел.ред.). Впрочем този герой някак си въобще се появи, благодарение на Фипо, но това е друга тема. Много готина проба направихме. Но той теглеше много към себе си, искаше да се правят промени, които просто нямаше как да си позволим и така се разделихме. На негово място дойде Детелин Бенчев, който винаги е бил в главата ми като много подходящ за този образ. Направихме проба с камера и тогава и Веско Христов се убеди, че съм прав. Друго е като видиш някой пред камерата. На терен Детелин Бенчев направи невероятни импровизации – много силни, интересни и смешни, но нямаше как да ги оставим в монтажа, защото

щяха да разместят баланса в разказа. Даже някои неща паднаха чак в последния момент.

Това със „Ти ли си CINEASTE MAUDIT?“ беше много смешно.

Няма го вече. Имаше и още по-готини неща – лични истории, какво ли не.

Трудно е да падат неща, които сами по себе си са хубави. Още на ниво сценарий е трудно да се разделяш неща, които харесваш, но усещаш, че затлачват разказа. Това е другата голяма мъка за авторите.

Да, много е трудно. В случая тук сякаш Фипо се появи само колкото да отключи този образ, а Детелин го изпълни с живот. Задачата му е по някакъв начин да провокира режисьора. Христо Петков пък има страхотна енергия. Той често играе грубиян, а всъщност е съмняващ се, чувствителен човек. Мисля, че му беше интересно да влезе в персонаж, който предизвиква разни неща в своя и в живота на околните, а след това му се налага да се справя с последиците.

Атанас Бачорски как се появи?

Петър Минов ме запозна с него. Той беше снимал с него. Срегнахме се и си говорихме много хубаво. Стори ми се адски притеснителен, но въпреки това го поканих за проба. На пробата той говори искрено и въпреки че е доста притеснен, стои много добре на екран. Има някаква особена сила в него. До срещата ни търсех актьори, които се доближават много повече до реалния прототип – да са малко шантави, но това правеше всички много фалшиви. Когато се появи, Наско промени веднага образа. Превърна го в човек, вгълбен в себе си, който преживява всичко вътрешно.

Ти имаш много добре успяваш да предразположиш документалните си герои към откровеност. Как го постигаш?

Просто си ставаме си близки.

А в игралния филм – как работи с актьорите?

Разказвах им за какво става въпрос и някак лесно ставаха нещата. Всъщност си бях избрал актьори, които ми бяха много интересни като хора. Сашка Братанова, например, имаше два много силни монолога – документални, лични, за нейния живот, но някак те също не можах да

влязат във филма. И много ме е яд. Заснехме ги в първия снимачен ден – още не бях превключил от рефлекс на документалист към рефлексите на режисьор на игрален филм. Тогава аз водих диалога със Сашка, а трябваше да оставя Христо да се намеси. Така щеше да стане много по-добре. Имам доста грешки, но човек се учи.

Монтажът, може би, е бил най-труден?

В началото изглеждаше лесно, но се оказа, че нямаме достатъчно критичен поглед към материала. Вече беше готово dcr-то и го гледахме с жена ми, голямата ми дъщеря Яна, която играе в филма и Веско, и жена ми каза – „Ти сигурен ли, че това е филмът?“.

Междувременно се случи локдаунът и през април ходех всеки ден в офиса – реших, че най-после е време да монтирам всички видеа на децата ми. Досега не бях монтирал сам. Консултирах се с един близък приятел кое как се прави. Досега не съм обръщал внимание как точно се правят нещата технически. Но успях да се понауча да монтирам базисно. После бяхме на море с Катя Тричкова и Веско Христов и една вечер жена ми им каза: „Вие защо не сте му казали, че филмът не е ОК?“ Имаше наистина много неща, които бях вкарал, които пречеха на разказа, затлачваха го.

И всъщност започна да го премонтираш?

Да, малко по малко. После доснимахме един ден. После пак монтирах. Един странен и дълъг процес, който приключи чак през март 2022 със софийската премиера на филма на София Филм Фест.

Струва ми се, че добрият филм се познава в тъканта му, дори и когато не е добре оформен.

Бях като луд, който човърка едно и също нещо непрекъснато. Вече съм доволен, че този филм е зад гърба ми. Направихме най-доброто възможно. Днес си освободих място на компютъра за следващи проекти. Вече мога да започна нещо ново.

На какво те научи времето, прекарано с този проект?

След като го заснехме и го монтирахме много набързо, бях много сигурен в себе си. Самоуверен. Животът ми показа, че това е грешка.

Не си представям, че си бил самоуверен.

Много неща бяха сами за себе си и пречеха на разказа.



По какво се познава откровеността на един автор? Особено в документалното кино – можеш ли да бъдеш честен?

Нямам представа. Може би откровеност би било, ако се разкрие, ако се покаже как е станал фокусът. В документалното кино има манипулативни моменти. Павликовски, например, има няколко много интересни документални филма, които въобще не са документални.

Гледала съм този за правнука на Достоевски – жесток е.

Всичките са много добри, но си спомням, че през 2003 г. бях на един фестивал в Амстердам – Shadow festival, който беше за отхвърлените от IDFA. Там Павликовски беше звездата, но се разрази някакъв страхотен дебат, че този човек не прави изобщо документални филми, а са си чисто игрални. По онова време имаше много сериозни дебати за етиката в документалното кино, за смесването на видовете и жанровете. Горе-долу по това време, малко по-рано, навлиза видеото в киното и много повече хора започнаха да се занимават с документалистика. Впрочем този вътрешен разговор за етиката съм го водил неведнъж със себе си. Винаги се опитвам да съм обективен към другите и към себе си, но и това е абсолютна илюзия.

Каква е историята на документалния филм, по който работиш в момента?

Това е история за леля ми и нейния австрийски мъж Франц. Те се запознават на морето през 1967 г. и се женят през 1975 г. Голяма любов. Три деца. Франц е авантюрист, пътешественик – биолог по професия. В един момент пътешествията му стават все по-опасни. Малко след като купуват къща с ипотека край Виена, Франц решава да обиколи Тибет с колело. Пътешествието му започва от Пакистан. В края на лятото на 1987 г. влиза в Китай и след това изчезва. По-късно намират тялото му. Фокусът на филма е върху леля ми и как тя се справя с живота след това. До изчезването на съпруга си тя просто е гледала децата и изведнъж ѝ се е наложило тя да управлява живота. Филмът е за това, но е интересно, че тя всеки път казва, че правим филм за Франц, а не за нея. Впрочем Франц е пишел писма до семейството си, в които обяснява защо пътува, защо ги лишава от присъствието си, защо му е необходимо това. Имаме още малко да снимаме това лято.

Звучи наистина интересно. А ще има ли още филми за братята, герои на „Живот почти прекрасен“?

Знам ли... Скоро предстои да бъда модел на Александър в конкурс на стилист Капанов.





КУЛТУРЕН АФИШ: МАЙ 2022

АНАСТАС ПУНЕВ

Голямото събитие на месец май е националният фестивал на българското кино „Васил Гендов“, който по стара традиция ще се организира от Съюза на българските филмови дейци, но от тази година в модерен формат, който ще предостави цялостен разрез на всичко случващо се у нас през последните осемнайсет месеца.

Въпреки усилията на организаторите, фестивалът не би могъл да се проведе, ако киноиндустрията ни бавно, но сигурно не се разрастваше в количествено отношение, така че броят от над 60 филма да изглежда внушителен и представителен. Също толкова решаващо е, че за да може да се говори за българско кино отвъд конкретни негови избухвания, трябва да има достатъчно много филми, които да могат да се котират и пред чуждестранна публика. В програмата на фестивала, която ще се проведе между 2 и 9 май в Дома на киното, има поне две такива заглавия.



ЯНУАРИ (2021, РЕЖИСЬОР АНДРЕЙ ПАУНОВ)

Януари на Андрей Паунов е от малкото родни филми, които сериозно биха загубили, ако не се гледат на голям екран. Атмосферичността му напомня на всички онези самотни маверици, които не искат нищо по-малко от това да създадат цял нов свят за по-малко от два часа. Това е произведение, което изисква не само голямо доверие, но и определено състояние у зрителя или по-скоро способност да се влее изцяло в състоянието на филма – в противен случай съществува риск да прилича на наблюдаване на трип от страни: колкото и могъщо да е за участниците, за страничния наблюдател е преди всичко нелепо и неразбираемо.

Една от предвидимите критики на мнозина би била фриволната интерпретация на класическата пиеса на Радичков, но в действителност това е типът адаптация, която, без да има никакви претенции за стриктно придържане към оригинала, открадва най-ценното от него: несравнимото усещане за тотална празнота и зимен студ, и то тъкмо през януари и тъкмо в българската провинция. Вилицата навън е граница между познатия свят и непознатия, и

прекрачването на тази граница е големият залог на *Януари*. Във филма са все по-разпадащите се от лудост фигури на героите на Самуел Финци, Йосиф Сърчаджиев, Захари Бахаров и Леонид Йовчев, а отвън – приказните създания, хищниците, кукерите, излезли като от сън, и то нечий чужд сън. Може би съня на Петър Моторов, който е изчезнал с шейната си – ако изобщо такъв човек някога е съществувал.

Много рядко може да се гледат филми, в които реденето на интерпретации е равноценно на пълния отказ от рационално вникване, но *Януари* предразполага и към двете. Филмът може да се тълкува както като субективен разказ от името на лудостта, така и като алегория за пътя към смъртта, но в крайна сметка Андрей Паунов е съзнателен за недостатъците на всяко твърде схематично обяснение и намира сили да се саморазобличи – къде чрез някой тотално изненадващ ход, къде чрез обилни дози (само)ирония.

Съзнателността се изразява и в явните препратки към скорошното и по-далечно филмово наследство – към *Фарът* на Робърт Егерс, но най-вече към *Сиянието* на Кубрик, който е буквално репликиран в самия финал. Тази реплика може да дойде донякъде дебелашка в откровеността си, но тя припомня по необходимост, че и зад най-причудливата киноатмосфера стои механика. А най-успокоителното е, че *Януари* е филм, който не оставя равнодушни – много по-лесно е да бъде намразен като претенциозен и едва ли не подигравателен спрямо пиесата на Радичков, отколкото да бъде забравен като поредно средняшко изпълнение.

Не по-малко универсален в посланието си изглежда *Уроци по немски* на Павел Веснаков, въпреки че стилистично е далеч по-брутален, приземен и директен. Във филмите на Веснаков обаче *in your face* етиката ни най-малко не е равносилна на мизерабилизъм и чувство за безизходица. Мракът е негоден да застели всичко наоколо, тъй като се удря в меката стена на надеждата или дори в по-обезкуражаващото безсмислие на бягството.

Никола (Юлиан Вергов) е от онези бегълци, за които може да се прочете, че са маргиналите на българския Преход. Неговият предполагаемо последен ден, преди да замине за Германия, е като конспект на кандидат-емигранта: разривът с родителите, неясната перспектива, зарязването на всички „баки“ в София. Именно София и

нейната психогеография обаче придават необяснима притегателна сила и вадят сравнително семплия сценарий от клопката на предвидимостта. Сякаш панелните блокове, паркингите, калните дворове образуват едно семантично поле, което е колкото травматично заради непроменливостта си, толкова и освобождаващо заради уюта на вкъщи.



УРОЦИ ПО НЕМСКИ (2021, РЕЖИСЬОР ПАВЕЛ ВЕСНАКОВ)

Уроци по немски е по немски дисциплиниран и ясен в намеренията си каква естетика му върши работа: дълги кадри, но предимно от ръчна камера. Колкото параноично, толкова клаустрофобично, както подобава на деня преди голямото заминаване. Макар да не изглежда като филм със съспенс, постоянната гонитба по стъпките на Никола неусетно създава напрежение, особено когато всяко негово решение го затлачва все повече и отдалечава от лелеяната Германия, а добрите му намерения се пръсват в разпадналата се комуникация с хората около него. Всъщност филмът показва как българското кино може да се спаси от проклятието на лошия диалог: няма нищо по-реалистично от отделни измънкани реплики от хора, които така и не са успели да докоснат света на сина си, родителя си, човека до себе си.

Но в нито един момент *Уроци по немски* не служи като своеобразен донос към живота в България. Социалното, което винаги играе важна функция при Павел Веснаков, тук се разтваря в по-широката

екзистенциална рамка на безцелния живот на съвременния човек, приближаващ средната възраст. Поезията на града се слива перфектно с цинизма, който не е докоснат с предпазни ръкавици. Ако може да перифразираме познатото клише, този филм е най-добрият почитател на Зебалд сред боксьорите и най-добрият боксьор сред почитателите на Зебалд.

Януари може да бъде гледан на 02.05.2022 от 20:30 часа в Дома на киното.

Уроци по немски може да бъде гледан на 05.05.2022 от 20:30 часа в Дома на киното.





ГАЛЕРИЯ: СЪДБАТА КАТО ПЛЪХ

ПРЕДСТАВЯМЕ ВИ СНИМКИ ОТ ФИЛМА СЪДБАТА КАТО ПЛЪХ НА РЕЖИСЬОРА ИВАН ПАВЛОВ.

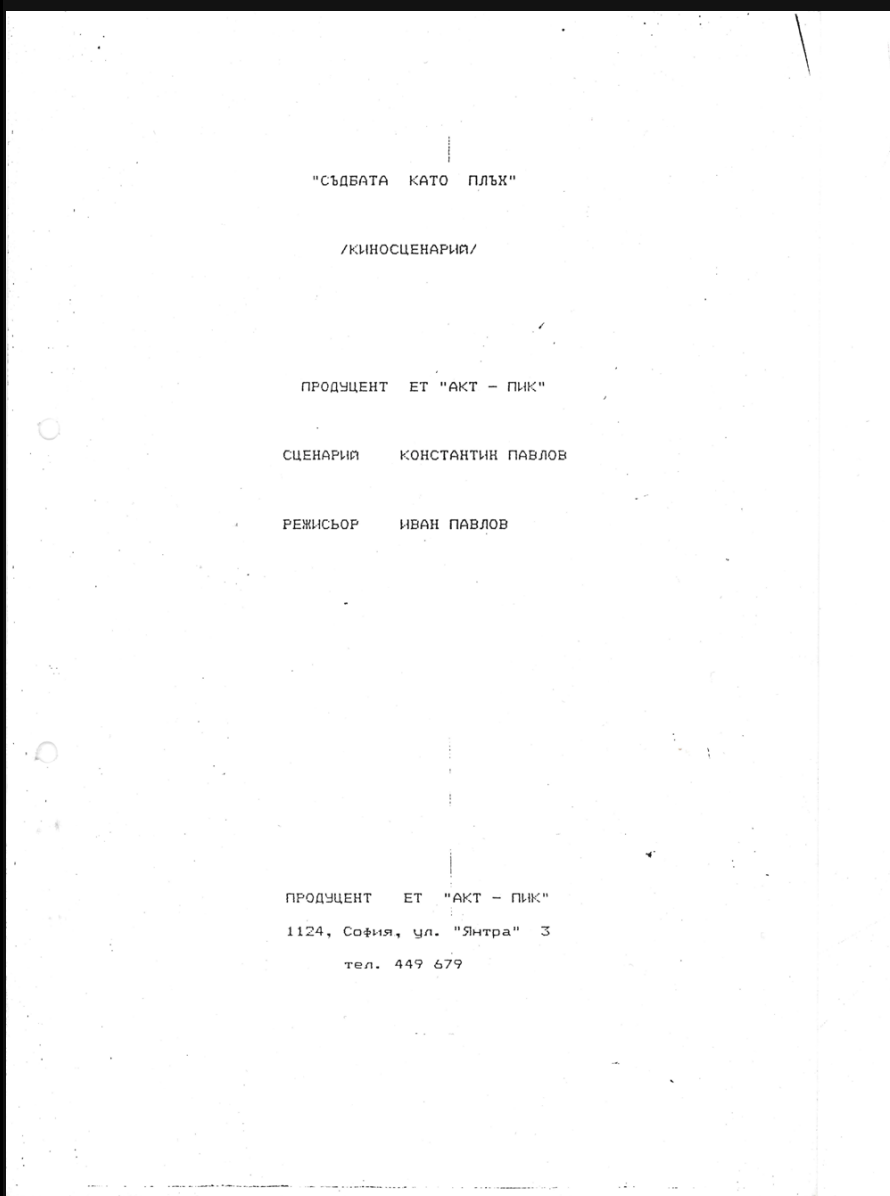






СЦЕНАРНИ ЕСКИЗИ: СЪДБАТА КАТО ПЛЪХ

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



списание
КИНО

излиза от 1946 г. без прекъсване